

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

Tese de Doutorado

**“AS PORTAS DA PERCEPÇÃO”:
TEXTO E IMAGEM NOS LIVROS ILUMINADOS
DE WILLIAM BLAKE**

Enéias Farias Tavares

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2012

**“AS PORTAS DA PERCEPÇÃO”:
TEXTO E IMAGEM NOS LIVROS ILUMINADOS
DE WILLIAM BLAKE**

por

Enéias Farias Tavares

**Tese apresentada
Ao Programa de Pós-Graduação em Letras,
Área de Concentração em Estudos Literários,
Da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),
Como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras.**

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2012

T231p Tavares, Enéias Farias
“As portas da percepção” : texto e imagem nos livros iluminados de William
Blake / por Enéias Farias Tavares. – 2012.
273, [36] f. ; il. ; 30 cm

Orientador: Lawrence Flores Pereira
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e
Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2012

1. Literatura 2. Artes visuais 3. Livros iluminados 4. William Blake
I. Pereira, Lawrence Flores II. Título.

CDU 82.09

Ficha catalográfica elaborada por Cláudia Terezinha Branco Gallotti – CRB 10/1109
Biblioteca Central UFSM

©2012

Todos os direitos autorais reservados a Enéias Farias Tavares. A reprodução de partes ou do
todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

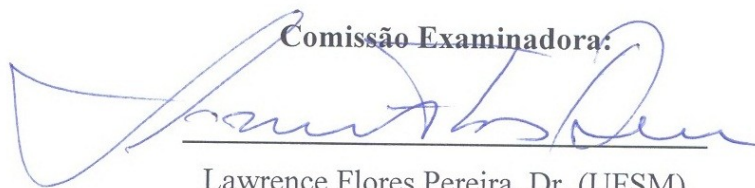
Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
Aprova a Tese de Doutorado

“AS PORTAS DA PERCEÇÃO”:
TEXTO E IMAGEM NOS LIVROS ILUMINADOS DE WILLIAM BLAKE

Elaborada por
Enéias Farias Tavares
Como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras

Comissão Examinadora:




Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)

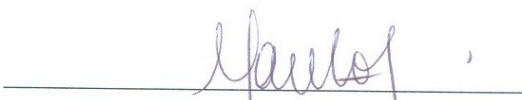
Presidente/Orientador



Alcides Cardoso dos Santos, Dr. (UNESP)



Kathrin Rosenfield, Dr. (UFRGS)



Nara Cristina Santos, Dr. (UFSM)



Maria Eulália Ramicelli, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 15 de Fevereiro de 2012.

AGRADECIMENTOS

Dentre tantas pessoas que contribuíram para essa pesquisa, reconheço aqui apenas uma porção delas. Primeiramente, agradeço aos meus pais, Cirilo e Marlei, por me ensinarem a importância conjunta da cordialidade e da paciência, bem como da disciplina e do trabalho árduo. Sou grato ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, em especial aos funcionários Jandir e Irene e à coordenadora Amanda Eloina Scherer. Aos professores André Soares Vieira e Sandra Sirangelo Maggio pela leitura e arguição durante a fase de qualificação deste trabalho. Aos professores Alcides Cardoso dos Santos, Kathrin Rosenfield, Nara Cristina Santos e Maria Eulália Ramicelli pela leitura e arguição no exame final de defesa e também às professoras suplentes Vera Lenz Vianna e Rosani Ketzer Umbach. Agradeço igualmente a CAPES pela bolsa de Doutorado durante os três anos dessa pesquisa, bem como pelo auxílio PDEE que me permitiu efetuar parte da pesquisa no Reino Unido. Sou grato ao professor da Universidade de York, Michael Phillips, pela orientação e apontamento crítico nesse período, bem como pela cordial amizade. Agradeço especialmente ao meu orientador, Lawrence Flores Pereira, que há tantos anos me ensina e me inspira com seu rigor crítico e com sua delicadeza característica. Por fim, agradeço à minha amiga e esposa, Juliana de Abreu Werner, pelas incessantes leituras e revisões, pela paciência nas semanas e meses dedicados a essa tese, pelo amor incondicional.

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

As Portas da Percepção: Texto e Imagem nos Livros Iluminados de William Blake

Autor: Enéias Farias Tavares
Orientador: Lawrence Flores Pereira

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 15 de Fevereiro de 2012.

Esta tese de doutorado propõe analisar a origem e a interpretação dos livros iluminados de William Blake. A produção do artista foi efetuada como um empreendimento técnico no qual texto e imagem eram gravados numa mesma chapa de impressão, para depois resultarem em diversas cópias impressas e finalizadas com aquarela. A fim de mapear as experimentações que culminaram na técnica de impressão iluminada, o primeiro capítulo discute a formação tripla de Blake como gravurista, poeta e pintor. O segundo analisa o poema narrativo e as ilustrações para *Tiriel*, livro que evidencia o primeiro esforço de Blake em unir texto e imagem. O terceiro, além de detalhar o método iluminado de impressão, discute o contexto de produção e as possíveis metas do seu autor ao empreender tal arte. O interlúdio apresenta uma discussão metodológica sobre o tipo de análise e conceituação crítica para o estudo de sua arte. Partindo dessa proposta, os capítulos seguintes objetivam uma interpretação dos primeiros livros iluminados de Blake. Os capítulos 4 e 5 discutem as *Canções de Inocência* e as *Canções de Experiência*, ao passo que o último se debruça sobre *O Matrimônio de Céu e Inferno*. Tais capítulos demonstram como, na criação do artista, texto e imagem mantêm uma dialógica relação de oposição e complementaridade que revela a meta do autor de fragilizar o discurso dualista de seu tempo, seja ele científico ou religioso, ao propor uma arte centrada na união de percepções físicas e mentais, visuais e textuais. O recorte metodológico prioriza na primeira parte desta tese uma discussão sobre o contexto cultural da arte de Blake e na segunda uma análise dos processos de leitura, observação e interpretação de seus livros.

Palavras-Chave: Literatura Comparada, Artes Visuais, William Blake, Livros Iluminados

ABSTRACT

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

The Doors of Perception: Text and Image in William Blake's Illuminated Books

Author: Enéias Farias Tavares
Supervising Professor: Lawrence Flores Pereira

Date and Place of the Defense: Santa Maria, February 15th 2012.

This PhD dissertation analyzes the context of production and the interpretation of William Blake's illuminated books. The artist's production was technically executed as a composite art, text and image, engraved in the same copper plate that were printed and coloured in watercolor. To mapping the trials which culminate in the development of Blake's printing method, the first chapter highlights the artist triple apprenticeship as engraver, poet and painter. The second examines the narrative poem and the illustrations of *Tiriel*, work that demonstrates his first efforts to combine text and image. The third details the illuminated method and discusses Blake's objectives to execute his art and its social context. The interlude focuses a methodological discussion that deals with the analysis and the critical concepts in order to study his art. From this discussion, the following chapters present an interpretation of Blake's early illuminated books. The fourth and fifth chapters discuss *The Songs of Innocence and of Experience*, while the sixth focuses on *The Marriage of Heaven and Hell*. These chapters demonstrate how, in Blake's creation, text and image maintain a dialogic relationship of opposition and complementarity, which evidences the author's subversion of dualistic discourse, whether scientific or religious, by proposing an art centered in opposite perceptions, such as physical and mental, visual and textual. In the first part of this dissertation the methodological approach focuses on Blake's context. In the second, it objectifies the processes of reading, observation and interpretation of his illuminated books.

Keywords: Comparative Literature, Visual Arts, William Blake, Illuminated Books

SUMÁRIO

Introdução	13
-------------------------	-----------

PARTE I

A FORMAÇÃO DE BLAKE E A CRIAÇÃO DOS LIVROS ILUMINADOS

Capítulo 1

Blake e a Formação como Gravurista, Poeta e Pintor.....	21
---------------------------------------------------------	-----------

Capítulo 2

<i>Tiriel</i> : Livro Ilustrado Não Publicado ou Livro Iluminado Não Finalizado?	53
----------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Capítulo 3

Blake e um “Método de Impressão que combina o Pintor e o Poeta”.....	85
----------------------------------------------------------------------	-----------

Interlúdio

Como Interpretar os Livros Iluminados?	113
----------------------------------------------	------------

PARTE II

OS PRIMEIROS LIVROS ILUMINADOS E SUA INTERPRETAÇÃO

Capítulo 4

<i>As Canções de Inocência</i> : Moralidade, Sexualidade e Escravidão	127
-----------------------------------------------------------------------------	------------

Capítulo 5

<i>As Canções de Experiência</i> : Estados Contrários, Compaixão e Paradoxos Religiosos	157
-----------------------------------------------------------------------------------------------	------------

Capítulo 6

<i>O Matrimônio de Céu e Inferno</i> : As Portas da Percepção e a União Alquímica	187
-----------------------------------------------------------------------------------------	------------

Conclusão	229
------------------------	------------

Referências das Imagens	235
--------------------------------------	------------

Referências Bibliográficas	243
-----------------------------------------	------------

Apêndices	253
------------------------	------------

Imagens	273
----------------------	------------

Assim como o homem é, assim ele vê.

William Blake

INTRODUÇÃO

*Se um método de Impressão que combine o Pintor e o Poeta
for um fenômeno digno da atenção pública, desde que supere em elegância
todos os métodos anteriores, então o Autor estará seguro de obter sua recompensa.*

William Blake, *Ao Público*, 1793

Levou mais de um século para os livros iluminados de William Blake serem estudados em seu formato original. Por razões editoriais e críticas, o artista foi lido, analisado e reconhecido primeiramente como poeta, em edições tipográficas que excluíram a dimensão visual de sua arte. O primeiro autor a atentar para a união de texto e imagem na sua arte é Jean Hagstrum. Seu *William Blake – Poet and Painter* (1964) é um dos primeiros livros a estudar em profundidade os livros iluminados como “arte compósita”, construto verbal e visual indissociável. De acordo com Hagstrum, o problema esteve em décadas de interpretações que apenas “confinaram” a atenção “às suas palavras”, despercebendo um todo que consistia de “palavras, figuras e bordas, todas integralmente combinadas.” (1964, p. 3)

A expressão cunhada por Hagstrum ganha amplitude quando W. J. T. Mitchell publica *Blake’s Composite Art* (1985). O crítico parte do estudo de Hagstrum ao enfatizar uma visão da arte de Blake enquanto objeto múltiplo no qual elementos textuais e visuais estariam de tal forma unidos que seria impossível tratar de um como central ou superior ao outro. Nesse aspecto, os dois autores concordam que sua arte propõe a união das artes da gravura, da poesia e da pintura. Todavia, enquanto Hagstrum defende a análise dos frutos dessa “união”, Mitchell interpreta os livros de Blake não como “unidade inseparável” e sim como “interação entre dois vigorosos modos de expressão”, nesse caso, o verbal e o visual. (1985, p. 3)

Os estudos de Hagstrum e Mitchell registram a importância de se observar na arte compósita de Blake o diálogo entre esses diferentes modos artísticos de expressão. Entretanto, raros autores estudam os livros iluminados sem metodologicamente ressaltar a importância do texto sobre a imagem. Esta é vista por muitos críticos como depositária “ilustrativa” ou “alusiva” das narrativas, personagens ou temas presentes naquele. Logicamente, o diálogo entre texto e imagem é desafiador. Tal dificuldade foi aludida por Mitchell nos seguintes termos: “Falar sobre poemas complexos e imagens ao mesmo tempo é como tentar levar duas conversas ao mesmo tempo.” (1985, p. xvii) Entretanto, embora a reprodução crítica do diálogo entre gravura, poesia e pintura em Blake seja impossível, não se deve confundir o espaço de sua página iluminada – no qual não há dissociação entre essas artes – com os processos mentais envolvidos no ato da leitura, da observação e da interpretação.

Analisar os processos técnicos compreendidos nos livros iluminados de William Blake e propor um método para a sua interpretação é o que objetiva esta tese. Para tanto, discuto na primeira parte deste trabalho seu esforço individual em conceber uma técnica que pudesse responder criativamente às limitações culturais e comerciais que vivenciou no contexto londrino do final do século 18. Na segunda, estudo na arte de Blake o desenvolvimento de uma percepção que educaria seus espectadores a identificar construções dualistas oriundas do discurso político e religioso, construções que legitimavam o moralismo condenatório, a falsa compaixão e a aceitação passiva das diferenças, bases para a opressão e a dominação.

Diante desse objetivo, deparei-me com dois problemas metodológicos. Primeiramente, o de reconstituir o período em que Blake produziu sua arte – as décadas de 1780 e 1790. Para tanto, fiz uso de uma base teórica e crítica que percebesse a relação da arte de Blake com os temas, debates e problemas específicos de seu contexto. Nesse sentido, destaco a importância de críticos como David Erdman, Saree Makdisi, Robert Essick, Joseph Viscomi, Morris Eaves, Michael Phillips e Marsha Keith Schuchard, que tiveram na interpretação histórica dos livros iluminados e do seu contexto de produção suas principais ferramentas de análise.

Em segundo lugar, a pergunta que norteou minha pesquisa sobre os livros iluminados fora a respeito da leitura e interpretação da imagem/texto de suas lâminas. Enquanto poesia e pintura tiveram seu desenvolvimento metodológico e conceitual, como lidar com um objeto que une de forma igualitária essas duas artes? Além disso, como interpretar a tradição literária e cultural, bem como a iconografia visual, com as quais Blake dialoga em seus textos?

Para tanto, objetivei uma análise que não visse na arte de Blake um sentido único e apreensível de forma definitiva. Antes, estudei o caleidoscópio visual e textual de Blake como uma série de elementos culturais que, ao invés de delimitar e de obrigar o crítico ao infundável exercício de busca por fontes, enriquece e potencializa leituras e compreensões diversas. Para tal estudo, três foram os autores fundamentais enquanto tentativas críticas de ofertar uma interpretação da arte de Blake e de responder à pergunta sobre como ler seus livros iluminados: W. T. Mitchell, Stephen Behrendt e Alcides Cardoso dos Santos. Além desses, destaco os autores que problematizaram as relações entre texto e imagem no contexto da arte de Blake, como Jean Hagstrum, David Bindman, Janet Warner e Christopher Heppner.

Baseado nesse duplo percurso interpretativo, esta tese se divide em duas partes. Na primeira, composta de três capítulos, estudo o desenvolvimento do método de impressão criado por Blake. Sendo o primeiro um mapeamento da formação de Blake como gravurista, poeta e pintor, centro a análise nas obras produzidas entre 1775 e 1785. No segundo capítulo, estudo o poema e as ilustrações para *Tiriel* (1785-1787). Baseado na análise do manuscrito e

das imagens dessa obra inconclusa, trabalhei com a hipótese de tratar-se de um livro iluminado em gestação. O terceiro, por sua vez, detalha o método iluminado de impressão.

Nesses primeiros capítulos, apresento uma discussão cronológico-biográfica a fim de dar conta do desenvolvimento de Blake como gravurista, poeta e pintor, numa formação que culminaria na criação do método iluminado em 1789. Todavia, os dados biográficos apenas aparecerão quando pertinentes à discussão sobre a obra. Ao alocar a arte compósita de Blake no seu contexto cultural, histórico e social, o que se tem é o produto resultante de um espaço de produção múltiplo, no qual texto e imagem dialogam com um campo político, artístico e social profícuo. Essa contextualização da obra iluminada fornece a base de discussão técnica e estética para a interpretação presente nos outros capítulos deste trabalho.

Ao passar da primeira para a segunda parte, apresento um interlúdio no qual proponho uma estrutura de análise para os livros iluminados, proposta metodológica baseada, sobretudo, nos estudos de Mitchell, Behrendt e Santos. Essa reflexão responde às próprias características do livro iluminado, livro que demanda observação e leitura e uma completa interação entre informações visuais e textuais no processo de análise. Assim como a arte de Blake apresenta características únicas, percebi como fundamental uma discussão crítica que também priorizasse a formulação de uma terminologia específica para seu estudo.

Se nos primeiros capítulos desta tese pesquiso o desenvolvimento técnico e artístico de Blake, nos capítulos que compõe a segunda parte concentro-me na análise detalhada do texto e das imagens de alguns poemas e lâminas dos livros iluminados. O quarto capítulo centra-se na *As Canções de Inocência* (1789), livro que registra a primeira crítica de Blake ao pensamento dualista. A continuidade dessa reflexão via arte compósita seria concluída cinco anos depois, com *As Canções de Experiência* (1794), tema do quinto capítulo. Nesse, proponho uma reflexão sobre os efeitos do contraste promovido por Blake para os “estados contrários” de *Inocência* e *Experiência* na edição conjunta dos dois livros.

Por fim, no último capítulo desta tese, analiso *O Matrimônio de Céu e Inferno* (1790-1792), obra em que conceitos religiosos e culturais são revistos e corrigidos. Partindo da análise de W. J. T. Mitchell, interpreto *Matrimônio* como uma obra que evidencia a oposição metafórica de céu e inferno e artística de poesia e pintura, ampliando as “portas de percepção” corporal/mental de seus leitores por meio da metáfora do método iluminado de impressão.

Seria inapropriado propor uma análise de todas as lâminas desses livros – algo impossível para o escopo dessa tese. Em vista disso, optei por uma reflexão inicial sobre a estrutura de cada um dos livros, reflexão que abre cada um dos respectivos capítulos. A fim de dar conta de uma análise que tanto ilustrasse a interpretação dos livros iluminados quanto

evidenciasse o processo de “corrosão” de falsas “verdades” morais e de abertura das “portas da percepção”, escolhi um número limitado de poemas ou lâminas.

No quarto capítulo, analiso “The Ecchoing Green” e “The Little Black Boy” de *Inocência* e no quinto me detenho a “London” e “The Tyger” de *Experiência*, lâminas que fragilizam o moralismo religioso dedicado aos temas do sexo e da escravidão e que evidenciam as contradições da crença monoteísta ou politeísta enquanto explicação para o sofrimento humano. Em *Matrimônio*, privilegio uma discussão sobre os temas visuais e textuais que perpassam as páginas iluminadas do livro em relação às lâminas 14 e 15, nas quais a técnica de Blake é usada como metáfora de um aprimoramento físico e mental.

Baseado nessa progressão, este trabalho defenderá a tese de que em Blake há um instigante emparelhamento entre criação, execução e interpretação. Como veremos, nos livros iluminados, elementos técnicos se apresentam como elementos estéticos e simbólicos, e a inteira atividade de seu autor demarca os limites entre o criador e a obra. Além disso, o mapeamento e análise da formação de Blake e das obras que antecedem a criação de seu método iluminado serão ilustrativos de seu desenvolvimento artístico e de seu projeto técnico e estético de combinar poesia e pintura num mesmo espaço. Nesse sentido, esse trabalho iniciará com a reflexão sobre Blake como gravurista em formação e finalizará com a análise da descrição da Tipografia Infernal em *Matrimônio* configura o exemplo de seu progressivo desenvolvimento mecânico e técnico, poético e artístico, físico e intelectual.

Em seus livros, Blake realizou um matrimônio físico ao criar um método de impressão que permitia escrever e desenhar sobre a placa de cobre. Artisticamente, essa realização propiciou a união das artes da poesia e da pintura, numa contraposição de signos visuais e textuais que visava minar as distinções intelectuais e religiosas do período. Se as *Canções de Inocência e de Experiência* objetivam fragilizar tais separações, é em *Matrimônio de Céu e Inferno* que Blake realizará uma união não apenas de texto e imagem, mas dos elementos díspares que potencializam a experiência humana. Assim, a tese de doutorado “As Portas da Percepção: Texto e Imagem nos Livros Iluminados de William Blake” demonstra como desenvolvimento técnico e execução estética se coadunam nessa arte compósita.

Ao analisar os livros de Blake, argumentarei sobre como é concretizado neles um diálogo entre as realizações do gravurista, poeta e pintor e o contexto social no qual esteve imerso. Sua técnica de impressão é, em alguns elementos, a técnica dos seus contemporâneos, assim como sua linguagem é a linguagem da revolução, do visionarismo e do imaginário mítico e bíblico de seu tempo. Sua poesia iluminada, sem exceção, é uma busca por “liberdade, igualdade e fraternidade”, embora Blake viesse a perceber que os ideais da

Revolução se perverteriam numa organização social igualmente opressora, temas que serão privilegiados em sua obra futura. Nesse sentido, estudar a técnica e a arte de Blake é estudar a técnica e a arte de seu tempo. Porém, curiosamente, também não o é.

O poeta/pintor alterou drasticamente todas as técnicas de gravação e impressão contemporâneas com o objetivo de expressar nos seus livros iluminados o que seria inviável com qualquer outro método convencional. Embora os especialistas da arte compósita de Blake tenham dado diferentes explicações à sua criação, todos concordam que o método iluminado significou liberdade econômica e inovação artística, permitindo ao autor desenhar e escrever sobre a placa como se o fizesse com pincel e tinta sobre o papel ou a tela.

Portanto, objetivo com este trabalho analisar a técnica e a arte de Blake, evidenciando seus pontos de encontro, relação e fusão, com a cultura e com a arte dos seus dias. A meu ver, o livro iluminado blakiano, esse livro-pintura, essa galeria de arte-poema, fora resultado de um conjunto de necessidades editoriais e financeiras, mas acima disso, nascera de uma visão artística que via na divisão e na separação dualista os principais indícios da queda e da decadência do homem. Ao dramatizar esse processo mental e cultural, Blake almejou com seus livros um matrimônio que pudesse evidenciar unidade de imagem e texto, de percepção e reflexão, do ofício iluminado que englobava a obra do pintor e do poeta.

Fundamental ao trabalho que apresento nesta tese foi o período de cinco meses no Reino Unido no qual tive a oportunidade de trabalhar com Michael Phillips, professor da Universidade de York, e de reproduzir o método de Blake num estúdio contemporâneo de gravação. Tal prática, complementada por um curso de gravação no Morley College of London, contribuiu para a compreensão da constante experimentação envolvida na arte da gravura, essencial à criação de Blake. Além dessa prática, as bibliotecas e os arquivos históricos consultados aprofundaram a dimensão histórica e sociológica desse estudo.

PARTE I

**A FORMAÇÃO DE BLAKE E A
CRIAÇÃO DOS LIVROS ILUMINADOS**

CAPÍTULO 1

BLAKE E A FORMAÇÃO COMO GRAVURISTA, POETA E PINTOR

Este capítulo discute o aprendizado de William Blake como gravurista, poeta e pintor. Dessa formação, o artista obtém a base textual e visual que empreende em seus livros iluminados. Embora as relações de texto e imagem sejam tópico comum nos círculos literários e estéticos entre 1770 e 1780, em especial o debate sobre a “Ut Pictura Poesis” e suas consequências para o diálogo entre as “artes irmãs”, o jovem artista está menos preocupado com a discussão teórica e mais interessado na experimentação com diferentes estilos e materiais. Como Robert Gleckner afirma, o que se observa nos anos de formação de Blake é muito mais as atividades de um “fazedor” do que as de um “conceituador.” (1982B, p. 5)

Entretanto, é no processo gradativo dessa formação que está a gênese de uma realização artística que, anos depois, investirá contra esses princípios conceituais e divisórios, a ponto de criar uma técnica que demonstre não possíveis similaridades entre as artes da poesia e da pintura e sim suas particularidades diversas. Antes de discutirmos essa técnica, porém, é preciso compreender a base cultural e artística com a qual Blake dialoga e que forma sua percepção cultural. No contexto londrino de 1780 e 1790, sua arte visual e textual recria obras, autores e temas a fim de, gradativa e inovadoramente, compor uma técnica que estabelece um diálogo entre gravura, poesia e pintura. As seções seguintes mapearão a múltipla educação desse artista e suas realizações nos campos dessas três artes.

I. A Formação como Gravurista

O Sr. Blake tem desde a Juventude cultivado as duas Artes
Da Pintura & da Gravura & durante um Período de Quarenta Anos
Nunca suspendeu seus Labores sobre o Cobre nenhum único Dia.
Prospecto de Divulgação para *Os Peregrinos de Chaucer*, de Blake, 1812

Em 1757, numa Londres de quase um milhão de habitantes que observa os efeitos da revolução industrial inglesa, nasce William Blake¹. Seus pais são comerciantes e dissidentes – famílias nem católicas nem anglicanas que exercem uma religiosidade privada baseada na interpretação pessoal da bíblia.² O fato da família Blake viver em Golden Square, na esquina

¹ Entre 1720 e 1760, a revolução industrial inglesa resulta no hiper-desenvolvimento urbano, tendo como contraponto o maciço êxodo do ambiente rural. (Williams, 1973; Watt, 1996) Sobre o impacto de tal processo, John Stevenson escreve que de um lado há o “antigo mundo rural de prosperidade e segurança, um mundo agora perdido”, e de outro, a “miséria e a degradação da nova sociedade de massa.” (1999, p. 134)

² No decorrer dos séculos 17 e 18, diversas religiões afluíram como alternativa ao catolicismo e ao anglicanismo, sendo referenciadas como “Entusiastas Religiosos” ou “Dissidentes.” Para esses, a interpretação da bíblia e a fé substituíam a intermediação da Igreja. (Lebrun, 2004, p. 104) Entre elas, presbiterianos, unitaristas,

da Broad e da Marshall Street, um bairro de artistas e comerciantes na parte central de Londres, no qual convivem poetas, ilustradores, gravadores, pintores, atores e músicos, marca a percepção intelectual e artística de seus filhos. (Bentley, 2003, p. 14)

Tanto a mãe de Blake, Catherine, quanto seu pai, James, fazem parte da congregação Moraviana, grupo que recebeu a visita de Emanuel Swedenborg entre 1750 e 1760. Fundada em 1738 por seguidores do Conde alemão Zinzendorf³, os Moravianos são conhecidos por seu “júbilo imaginativo e por seu senso de completude corporal e êxtase religioso.” Suas origens remetem à cabala cristã, à alquimia hermética e ao misticismo oriental, tendo entre suas crenças a associação das chagas de Cristo à união sexual de seus membros, numa agenda que inclui “educação sexual e aconselhamento marital.” Conforme Marsha K. Schuchard, as práticas religiosas moravianas são permeadas de leituras em grupo, músicas, pinturas e iluminuras, numa miscelânea áudio-visual que agrada não apenas ao “espírito” dos fieis como também aos seus “sentidos.”⁴ (2006, pp. 14-31)

Como muitas famílias dissidentes, o casal Blake educa seus filhos em casa, investindo seus recursos financeiros em livros, panfletos e sermões, além de manuais de desenho e gravuras.⁵ Ao perceber o interesse do segundo filho, William, pelas artes visuais, James Blake o matricula na popular escola de desenho de Henry Pars. Entre 1768 e 1770, Blake aprende noções de anatomia, perspectiva e sombra, conhecimento baseado na cópia de pinturas, esculturas e gravuras de mestres italianos.⁶ Com Pars, também tem contato com arte paisagística e preparação de tintas a óleo, elementos que desprezaria. (Essick, 1980, pp. 4-5)

Ao término dos anos com Pars, Blake propõe aos pais ser treinado na “arte da

congregacionistas, quakers, batistas, moravianos, latitudinaristas e metodistas. Há também seitas que seguem Boheme e Swedenborg, como o caso do Behmenismo e da Igreja da Nova Jerusalém, grupos milenaristas que vêem as interpéries políticas como “sinais” de um apocalipse iminente. (Webb, 1999, pp. 96-97)

³ O fundador moraviano é Nicolas Ludwig Von Zinzendorf (1700-60). Para uns, “teólogo criativo e pioneiro da tolerância religiosa e racial”; para outros, “gnóstico herético e um pervertido sexual.” Luterano por educação, reconcilia diferentes práticas religiosas, unindo vida piedosa e percepção artística. Tal formação resulta na interpretação do sacrifício de Cristo como alusiva de uma união espiritual e sexual, numa livre exegese da Sofia Mística dos gnósticos e do encontro dos sefirots masculinos e femininos da Cabala. (Schuchard, 2006, pp. 15-22)

⁴ Para o fundador Zinzendorf, “seria através da arte, da poesia e da música que o ‘casamento místico’” entre a humanidade e Cristo seria realizado. (Schuchard, 2006, p. 134) Segundo um contemporâneo, o objetivo dessa educação religiosa baseada em texto, som e imagem, era tornar o “sobrenatural acessível por materializá-lo. Aos invés de mortificar os sentidos (...) cada um deveria ser estimulado ao limite de suas capacidades.” (p. 138)

⁵ Segundo Ian Britain, há diversas organizações educacionais no século 18, além da centenária escola de latim que preparava jovens para a universidade. Algumas são de direção anglicana, outras são regidas por seitas ou grupos religiosos nascentes, além das escolas de caridade para crianças pobres ou órfãs, sendo que todas dividiam a mesma estratégia de ensino. Britain afirma que, devido ao temor por parte das classes conservadoras que o aumento de leitores resultasse em revoltas, apenas a bíblia era adotada para leitura e estudo. (1999, p. 162)

⁶ Um dos relatos de sua infância narra o interesse pela arte da ilustração e pelos livros de gravuras. Robert Essick menciona que o “precoce *connoisseur*” começou a frequentar “as lojas dos negociantes de gravuras logo depois de entrar na escola do Sr. Pars.” Se o hábito de colecionar ilustrações era comum no período, o gosto de Blake na escolha dos artistas estava longe do usual. Essick afirma que mesmo nesses primeiros anos “Blake preferia os grandes mestres da Alta Renascença (...) e as linhas rígidas de Dürer.” (1980, pp. 3-4)

Gravura, por ser menos dispiciosa e suficientemente adequada às suas intenções.” (Bentley, 1969, p. 510) Tal decisão adequa-se ao número crescente de lojas de impressão e gravura londrinas.⁷ Ackroyd escreve que, “ao fim de seu tempo com Pars, ele decidiu não entrar na recém estabelecida Royal Academy School (diferente de outro jovem filho de comerciantes, Thomas Rowlandson), sendo, ao invés, alocado como aprendiz” de gravurista. (1995, p. 40)

Entre 1771 e 1779, Blake estuda com James Basire, gravurista de renome da Sociedade dos Antiquários de Londres. Com ele, recebe uma formação tradicional baseada na observação e cópia de pinturas, gravuras e esculturas, numa rotina diária de doze horas durante seis dias na semana. Nos anos com Basire, Blake estuda livros e obras que o fazem valorizar nos renascentistas as cores claras e o traço definido e repudiar os contrastes barrocos de luz e sombras comuns às pinturas a óleo⁸. (Phillips, 2000, p. 3-5)

O trabalho de um gravurista profissional exige o domínio de uma série de técnicas que englobam a gravação na chapa de cobre e a preparação do material necessário para executá-la. É tarefa do gravurista ou de seu aprendiz preparar a superfície da chapa de metal ou madeira para a gravação; afiar os buris; dissolver o ácido; preparar a prensa para receber a matriz de impressão; cortar e umedecer o papel a ser impresso; preparar vários tipos e cores de tinta para aplicação na chapa; efetuar o trabalho de impressão; além de atividades secundárias que incluem a limpeza do estúdio e a entrega de encomendas. Na gravação, os artistas também devem prever que a imagem da chapa seja o espelho da imagem impressa, o que exige inscrevê-la no cobre ao contrário. (Bentley, 2003, p. 34-35) Gravuristas como Blake precisam de um espaço amplo e iluminado: uma bancada para a preparação das chapas de cobre; uma mesa grande para o trabalho de gravação; uma prensa para a impressão; além de “varais” para a secagem dos impressos. Além de materiais específicos, como buris de diâmetros variados, chapas de madeira e cobre, solventes, ácidos e tintas.⁹ (Bindman, 1977, p. 11-14)

Segundo Bentley, trata-se de um peculiar espaço de caótica organização, repleto de “curiosas ferramentas e estranhas fragrâncias” (2003, p. 34), como pode ser observado nas Fig. 1.1 e 1.3. Na imagem 1.2, são ilustrados os diversos processos envolvidos no trabalho de

⁷ A ilustração *Spectators at a Print Shop in St. Paul's Churchyard* (1774), de J. R. Smith exemplifica o sucesso de lojas especializadas em gravuras, possivelmente uma loja similar àquelas visitas por Blake em sua infância.

⁸ Num estúdio como o de Basire, há compêndios e livros ilustrados que constituem um catálogo editorial e gráfico para os que ali trabalham. Segundo Phillips, os livros do período que apresentam texto e imagem incluem os gêneros bíblico, histórico e satíricos, gêneros que marcariam a arte de Blake. (2000, p. 5)

⁹ Sobre esse, Ackroyd escreve que “ele logo se acostumou com o cheiro de óleo, verniz e cera negra alemã e com o cheiro de tinta em seus dedos. Pelos próximos anos – na verdade, pelo resto de sua vida – estaria rodeado por potes de ferro para a mistura de óleo, chapas para aquecer as placas de cobre, cera de velas, conjuntos de agulhas e buris, panos para a limpeza do verniz, vasos para a mistura dos ácidos (...), trapos para limpar as placas, pedras para polir o metal, penas para estourar as bolhas na superfície das placas. Ao seu redor, folhas de papel linho, bem como as próprias placas, da espeçura de moedas, sobre tiras de couro com areia, enquanto as gravava, e a prensa de madeira com suas tábuas, cilindros e panos de lã.” (1995, p. 43)

impressão: aplicação de tinta na placa gravada sobre um brazeiro, limpeza da superfície de cobre com a palma da mão e impressão. (Viscomi, 2003, p. 51) Com Basire, Blake aprende a importância da experimentação com materiais e técnicas, como provam suas pinturas com aquarela e têmpera e com gravações em cobre, madeira, pedra e estanho. Sobre o uso de ácidos que viabiliza sua técnica iluminada, Hagstrum afirma que mesmo nessa “descoberta”, que usava corrosivos para gravação em relevo, o artista ignorou as tendências dos seus dias. Seus contemporâneos usavam ácido para aprofundar linhas e destacar tons. Blake usou ácido para submergir tom e para trazer à superfície a linha.” (1964, p. 59) Ou seja, decorre da sua formação como gravurista a criação que faz coabitar suas aptidões como poeta e pintor.¹⁰

Somado a esse aprendizado técnico, Blake acessa conhecimentos que formariam sua identidade como artista, entre eles o estudo do estatuário de igrejas londrinas¹¹. Trabalhando na abadia de Westminster, por exemplo, Blake compôs duas ilustrações para os monumentos medievais dedicados a Rainha Eleanor, esposa de Eduardo I, e ao rei Eduardo III. (Fig. 1.4 e 1.5) Essas obras documentam o momento em que Blake, pela primeira vez, aproximaria as artes textuais e pictóricas ao trabalhar com um mesmo tema. Em 1774, enquanto executa as gravuras desse estatuário, compõe o poema “Fair Elenor” e a peça dramática “King Edward the Third”, textos que seriam publicados em *Esboços Poéticos*, uma década mais tarde. Nesse momento, é a formação como gravurista de Blake que motiva sua primeira produção poética.

Como aprendiz de Basire, Blake também estuda os mestres italianos por meio de gravuras. As obras de Rafael, por exemplo, foram gravadas por Marcantonio Raimond, enquanto os afrescos de Michelangelo por Francesco Salviati, Giorgio Ghisi e Leonard Gaultier. Ackroyd enfatiza que nessas ilustrações Blake encontra um espelho para suas predileções artísticas, pois elas “compartilhavam uma intensa espiritualidade ou, ainda mais, uma clareza visionária, concebida nas e pelas linhas fortes da gravura; não havendo ‘cor’, para usar a palavra do período que denota associações entre artistas e tons, apenas a visão do artista é poderosamente expressa.” (1995, p. 39) Como apreciador desses mestres, Blake

¹⁰ A arte da gravura significa para Blake incessante experimentação, algo que não teria com outro método. Sobre isso, Lister escreve que apesar da “técnica na qual Blake foi treinado ser mais ou menos um método mecânico de reprodução”, com ela o artista “foi capaz de adaptar com grande sucesso sua própria expressão visionária” (1975, p. 8). Para Ackroyd, fora com Basire que Blake “aprendera as virtudes da disciplina e da precisão. Ele continuaria como um artesão por toda a vida, misturando tintas e vernizes, comprando papeis e placas de cobre, engajado num difícil e contínuo labor físico. Palavras seriam para ele peças metálicas em relevo, e pode-se dizer que as exigências técnicas do seu ofício – a necessidade de uma linha definida, por exemplo, e a importância das particularidades mínimas – o ajudariam a formar seu completo sistema metafísico.” (1995, p. 44)

¹¹ Segundo Stanley Gardner, os meses que Blake trabalha nessas igrejas medievais são fundamentais ao seu aprendizado. Para ele, os longos dias na Abadia de Westminster “foram uma experiência única, profunda e desafiadora. (...) Entre os estandartes do orgulho decrépito, ele estava copiando as faces dos tiranos medievais e seus cúmplices episcopais – e a atividade mais presente nesses primeiros desenhos eram as bélicas. (...) Contra essa tendência, os meses que Blake esteve livre do estúdio de Basire foram exclusivos para um aprendizado que dificilmente teria em outro lugar, enriquecendo sua primeira poesia de vários modos.” (1998, p. 14)

conceberá sua arte como defesa da linha definida em detrimento de cores e tons.

Além de conhecer os mestres renascentistas em gravuras e ilustrações, Blake acessa no estúdio de Basire livros e manuscritos que o introduzem no universo dos signos místicos e míticos. Blake enriquece essa simbologia visual com leituras de Paracelso, Boehme e Swedenborg. Nesses anos, Basire ilustra compêndios de misticismo antigo e de iconografia mítica.¹² Ademais, o fato do estúdio de Basire ficar em frente ao *Freemason's Hall* sugere que esse contato introduz Blake ao universo peculiar dos símbolos e práticas maçônicas.¹³

Blake também estuda manuais que propõem “ensinar” a “gramática gestual” dos sentimentos humanos. Por meio de figuras ilustrativas, a proposta de tais livros é revelar conceitos através de imagens. Segundo Janet Warner, gravuristas e pintores do período fazem uso dessas gramáticas gestuais ao ilustrarem ideias, sentimentos e conflitos. A autora cita o *Iconologia* (1593), de Cesare Ripa, catálogo de signos alegóricos, considerado a “Bíblia dos Símbolos para europeus” do período. (1984, p. 5) Publicado na Itália, o volume recebe duas edições inglesas (1709 e 1778), sendo obrigatório à formação de qualquer gravurista.¹⁴

Também são comuns gramáticas de oratória e teatro, como o *Chirologia: ou da linguagem natural das mãos* (1644), de John Bulwer, e o *Método de aprender a ilustrar as Paixões* (1668), de Charles Le Brun. Para Jacqueline Lichtenstein o objetivo desses tomos é formular uma “semiótica dos sentimentos humanos” via variações faciais e gestuais. Trata-se de sintetizar uma “língua das paixões, cuja ambição seria traduzir visualmente a maior parte das emoções humanas através de ícones imediata e universalmente identificáveis.”¹⁵ (1994, p.

¹² Segundo Ackroyd, Blake “estava muito próximo de outro projeto de Basire, as ilustrações para o *New System, or, An Analysis of Ancient Mythology*; de Jacob Bryant. Ele mencionaria esse livro anos depois, e é comumente aceita a ideia de que Blake tenha efetuado a gravura de uma ‘arca lunar’, com uma pomba e um arco-íris, além de outros motivos estilísticos antigos. Tais imagens se tornariam parte do seu mundo imaginário.” (1995, p. 45)

¹³ Segundo Schuchard, quando Blake foi trabalhar com Basire, mudando-se para o estúdio do gravador por sete anos, ele estaria “situado no coração do mundo maçônico londrino.” Isso porque o estúdio de Basire, em 31 Great Queen Street, ficava de frente para a *Freemason's Hall and Tavern*, centro de encontro de artistas, políticos e comerciantes maçônicos. Embora a autora não cogite a hipótese do próprio Basire ser maçônico, certamente Blake e seu tutor recebiam encomendas não apenas do público londrino que freqüentava o templo e a taverna, como também “de vários ramos da Maçonaria de toda a Inglaterra e do estrangeiro.” (2008, p. 149)

¹⁴ Seu título, *Iconologia ou descrição das imagens universais da antiguidade por Cesare Ripa. Obra não menos útil e necessária a Poetas, Pintores & Escultores, para representar virtudes, vícios, afetos e paixões humanas*. (Hansen, 2006, p. 181) George Richardson, autor de um livro similar, descreveu a amplitude do volume como: “Coleção de Figuras Emblemáticas, morais e instrutivas; exhibe imagens dos corpos celestes e dos elementos, das estações e meses do ano, dos principais rios, das Quatro Idades, das Musas, dos Sentidos, Artes, Ciências, Disposições e Faculdades da mente, das virtudes e dos vícios. Contendo, em 4 livros, a coletânea de 420 assuntos, impressos nos formatos originais, com explicações individuais das figuras, seus atributos e símbolos e ilustrado por diversas autoridades nos autores clássicos, selecionadas das mais emblemáticas representações das composições antigas por Cavaliere Cesare Ripa, Perugiano.” (Warner, 1984, p. 5)

¹⁵ Em *A Cor Eloqüente*, Lichtenstein (1994) aprofunda a relação entre pintores e ilustradores nos séculos 16 e 17. Partindo dos tratados romanos de retórica, a autora discute o debate entre Le Brun e Philippe de Campaigne – o primeiro defendia a noção tradicional de imitação enquanto o segundo a condenava – ao analisarem Rubens e Poussin. Para Lichtenstein, as noções de *Ut Pictura Poesis* (Da poesia como pintura) e de *Ut rhetorica pictura* (Da pintura como retórica) perpassavam a discussão sobre poesia e pintura no período.

210) Nesse sentido, o que autores como Ripa e Le Brun conseguiram nos séculos 16 e 17 foi criar para a pintura “um dicionário cujas letras eram as expressões tipificadas” de olhos, lábios, poses, gestos, e quaisquer outros elementos que deveriam ser decodificados e compreendidos, como indicam as Fig. 1.6, 1.7 e 1.8.¹⁶ (Selligmann-Silva, 1998, p. 16)

Além desses manuais iconográficos, há livros compostos por emblemistas famosos do período como Franchis Quarlis, John Wynne e George Wither. (Warner, 1984, p. 9) Esses compêndios de ilustrações medievais, renascentistas, barrocas ou neoclássicas, não visam apenas à reprodução de traços e temas, como formar nos aprendizes uma linguagem comum, que lhes permitisse somar à sua percepção da realidade.¹⁷ Segundo Warner, essa “tradição de imagens” apresenta “fórmulas gestuais” como “poetas usavam palavras”, com objetivos comunicativos e expressivos. (1984, p. 45) O estudo desses volumes marca a formação de Blake, como demonstra o fato de sua produção inicial apresentar muito dessa iconografia.¹⁸

Dos mestres renascentistas que primeiro marcam sua arte, destacam-se Michelangelo (1475-1564) e Giulio Romano (1492-1546). Blake conhece o trabalho de Michelangelo da tradução inglesa do *Lives of Eminent Painters*, de Vasari, no qual há uma apurada descrição das figuras humanas da Sistina. Blake e outros artistas que nunca haviam ido à Itália tem acesso à arte de Michelangelo por meio de cópias ilustradas e gravuras que percorrem a Europa.¹⁹ O primeiro uso que Blake faz da arte de Michelangelo corresponde à sua primeira ilustração profissional, executada em 1773. Nessa, o jovem gravurista trabalha a partir de uma cópia de Salviati para um afresco da Capela Paolina. Se no original a figura retratada é anônima, um homem idoso que testemunha o martírio de São Pedro, na versão de Blake ele torna-se o abatido *José de Arimatéia entre as Rochas de Albion*. (Fig. 1.9 e 1.11)

A gravura exemplifica sua habilidade em modificar fontes, como é perceptível na alteração de dois elementos da cópia de Salviati. (Fig. 1.10) Blake aloca o profeta num penhasco, próximo a um mar tempestuoso, e se a figura de Michelangelo se recusa a observar a execução do apóstolo, a versão de Blake apresenta olhos abertos e pesarosos. Tal alteração transmuta a figura amedrontada num herói reflexivo, configurando uma criação centrada na

¹⁶ Exemplifica isso a análise que Le Brun propõe das personagens de Poussin na tela “A queda do Maná.” Para Le Brun, o quadro não apresentaria apenas uma figuração do episódio bíblico como também uma progressão narrativa que deveria ser lida, interpretada e decodificada pelo espectador. (Selligmann-Silva, 2011, p.18 e 62)

¹⁷ Como escreve George Cumberland, gravurista e amigo de Blake, “Não é para roubar as ideias dos velhos mestres que nós os estudamos, mas para amalgamá-los a outros e a nós mesmos.” (Apud Warner, 1984, p. 186)

¹⁸ Embora Christopher Heppner legue a Blake a mesma posição de Fuseli, de antipatia pelo gestual retórico (1995, p. 5), as aquarelas produzidas na década de 1780 evidenciam o artificialismo gestual dos manuais.

¹⁹ Blake possuía ainda outra fonte, como atesta a anedota registrada por Cunningham. Enquanto era retratado por um pintor, Blake mencionou que Michelangelo pintava um anjo melhor do que Rafael. Inquieto, o retratista perguntou como o poeta poderia fazer tal afirmação se nunca vira uma pintura do italiano. O poeta respondeu seriamente: “Um honrado amigo me revelou isso, o próprio arcanjo Gabriel, senhor.” (Heppner, 1995, p. 26)

solidão e no pesar da voz profética que “clama no deserto” uma mensagem impopular.²⁰

Além disso, a gravura de Blake ilustra sua prematura habilidade na arte em que seria um respeitável artífice. Sobre a primeira versão de *José de Arimatéia*, Lister menciona que a gravura foi “o início do desenvolvimento de Blake como ilustrador, uma profissão que proveria a ele seu principal meio de subsistência.” (1975, p. 8) No caso de *José de Arimatéia*, a gravura também revela seu interesse pela tradição religiosa e histórica da Inglaterra.

Blake recria os temas de Michelangelo em toda a sua obra, tanto em livros iluminados como em aquarelas como *A Criação de Adão* (1795), *A Queda do Homem* (1807) e *A Visão do Julgamento Final* (1809). Todavia, essas releituras visuais de seus heróis masculinos subvertem valores tanto estéticos quanto religiosos. Tamanha é essa assimilação que em alguns círculos, o gravurista é conhecido como “Michelangelo Blake”, num exemplo de como sua arte fora vista como recriação antiquada dos pintores renascentistas que admirava.²¹

Além das figuras gigantesas que Blake toma de Michelangelo, há um inteiro conjunto de símbolos gestuais e míticos que ele apreende de Giulio Romano. De acordo com Hagstrum, Blake encontra nesse discípulo de Rafael uma contraparte cômica, poderosa e enérgica para a harmonia visual do antigo mestre, sobretudo por seus “afrescos grandiosos, ameaçadores e catastróficos no *Palazzo del T* em Mântua.” (1964, p. 43). Neles, Blake viu

as bocas de machos e fêmeas gigantes abertas num horror de máscaras trágicas gregas; ele viu gigantes entre rochas, templos desmoronados, a mescla de homens, mulas, bodes e sátiros numa ação mítica. Ele viu peixes monstruosos, batalhas medonhas entre animais ferozes, figuras alegóricas em forma romana escrevendo em tabletas, e homens e mulheres míticos e heróis bíblicos situados na mesma paisagem alegórica e rochosa, onde raízes cresciam acima do campo de visão das personagens humanas. (1964, p. 43)

Desses elementos paradoxais de Romano, Blake retira e recria muitas de suas imagens futuras.²² Ademais, ele também percebe em Romano a arte de fazer coabitar num mesmo espaço visual diferentes fontes, estilos e temas. Segundo Hagstrum, Blake encontra nele um artista que “fora capaz de alocar os heróis de Michelangelo e de Rafael no palco alegórico de Dürer e de criar para eles ações de grande originalidade e força.” (1964, p. 43) Em seus livros

²⁰ O fato de Blake ter retornado a essa imagem duas vezes – em 1793 e 1825 – revela sua estima pelo tema. Como sumarizado por Ackroyd, Blake mesclou nessa gravura “suas aspirações juvenis e ideais – o profeta, o artista gótico, a proporção heróica de Michelangelo, a remota antiguidade, e, talvez entre elas, a figura de si mesmo” como poeta e pintor, que começava a sentir o peso do isolamento social e artístico. (1995, p. 49)

²¹ Numa carta ao pintor John Linnell, o arquiteto inglês Charles Tatham pergunta: “Será que você conseguiria convencer o nosso Michelangelo Blake a nos encontrar em seu estúdio?” (Heppner, 1995, p. 22)

²² Por exemplo, as figuras de *Entrada do Imperador Sigismond em Mântua* podem ter inspirado a lâmina 2 de *Matrimônio*, em especial a figura feminina próxima à árvore e a do jovem querubim que repousa ao solo, dois elementos iconográficos comuns no período. As trombetas bélicas de Romano em forma serpentina podem ter originado as trombetas angelicas de *América*, lâmina 3, e de *Europa*, lâmina 12. No gigantesco afresco de Romano, *A Queda dos Gigantes*, Blake tomaria das figuras soterradas e sofredoras do seu *Livro de Urizen*.

iluminados, Blake iria mesclar o mesmo tipo de signos e símbolos, tornando compósita não apenas sua arte como também a miscelânea de temas e autores que nela encerraria.

O importante da formação como gravurista é que ela fornece a Blake dois elementos cruciais à sua arte: o gosto pela experimentação em arte e a série de técnicas que seriam alteradas e recriadas ao combinar seus outros interesses. Em seu estúdio, Basire ensina ao aprendiz a valorizar a definição da linha e a estudar a cor como artifício para enfatizar figuras e palavras. É um ambiente no qual está livre para experimentar com substâncias químicas, placas de cobre, ferramentas metálicas e pigmentos exóticos. Em essência, um cenário que difere do espaço acadêmico que encontra nos anos seguintes. Entre 1779 e 1785, Blake publica seu primeiro livro de poemas e expõe aquarelas na maior galeria do período. Porém, nenhuma dessas realizações o afastaria do “alquímico” e “caótico” estúdio de gravação.

II. A Educação como Poeta

... meu lote nos Céus é o seguinte; Milton amou-me na infância & mostrou-me sua face
Ezra veio com Isaías o Profeta, mas Shakespeare desde cedo guiou-me pela mão
Paracelso & Boehme apareceram para mim. Terrores nos Céus acima
E no Inferno abaixo & uma terrível & assombrosa mudança ameaçou a Terra
A Guerra Americana iniciou Todos os seus Horrores Sombrios diante da minha face
Pelo Atlântico até a França. Então a Revolução Francesa começou em nuvens sombrias.
E Meus Anjos me disseram que ao ver tais visões eu não permaneceria na Terra
William Blake, 12 de Setembro de 1800.

Como poeta, as primeiras obras de Blake são *Esboços Poéticos* (1783) e a peça não concluída *Uma Ilha na Lua* (1784). O primeiro reúne poemas da adolescência que revelam estilisticamente sua “insatisfação com a tradição poética” inglesa. (Bindman, 1977, p. 16) Por outro lado, ilustram sua leitura de Spencer, Milton, Shakespeare e dos poetas do seu século.²³ *Esboços Poéticos* é impresso sem a supervisão de Blake, sob a tutela do Reverendo A. S. Matthew e do amigo John Flaxman, tendo diversos erros tipográficos. (Keynes, 1971, p. 27) A irregular edição pode ter resultado na ideia de Blake de conceber uma obra que unisse tanto o “poeta” e o “pintor”, como também o “editor” e o “livreiro.”

Alguns poemas de *Esboços Poéticos* incorporam narrativas históricas da Inglaterra medieval. Outros, de temática pastoril, hinos dedicados à natureza. Embora não pertença ao grande cânone blakiano, o volume registra o desenvolvimento de sua linguagem e de sua mitologia. Em poemas como “To the evening star” não há estrelas, mas seres que são estrelas. A diferença é que Blake ainda os chama de anjos, não de deuses, como mais tarde faria. Nesse

²³ Damon afirma que *Esboços Poéticos* revela um “período revolucionário, uma busca por uma inspiração não-neoclássica, uma preparação para o período romântico. Ele relê os poemas de Macpherson/Ossian (1760) e os de Chaterton (1764), passa pelo romance gótico de Walpole, *Castle of Otranto* (1764), e pelas *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), de Percy, autor que redescobriu a balada lírica.” (1988, p. 331)

caso não se trata de personificação de elementos naturais, porém de uma nova forma de tratar essas personagens: a manhã como virgem, o inverno como um monstro. Segundo Northrop Frye, é em *Esboços poéticos* que figuram em estado embrionário os temas mais caros ao poeta: o ciclo da história, o papel do poeta na sociedade e a queda do homem. (1947, p. 182)

Além disso, o volume revela um considerável poder de assimilação e imitação da tradição poética do século 16 e 17. Nele, Blake recria os poemas sazonais de Thomson; trabalha com os poemas de Spencer, como “To The Evening Star”; reescreve a poesia gótica de Percy com “Fair Elenor”; interpreta as canções elisabetanas como “How sweet I roam’d from field to field” ou “My silks and fine array”; experimenta com o estilo de Chatterton no pequeno épico nórdico “Gwin, King of Norway”; demonstra suas leituras das peças históricas de Shakespeare em “King Edward the Third”, de Ossian com os poemas em prosa “The Couch of Death” e “Contemplation” e de Milton com “Samson.” (Gleckner, 1982B, p. 2)

No ano seguinte, *Uma Ilha na Lua* apresenta o primeiro esforço em dialogar com as ideias de seu tempo. O texto é inspirado nos panfletos satíricos de Isaak Foot e na peça de Anthony Pasquin, *The Royal Academy: Icarus, a Farce* (1786), na qual artistas de renome são ironizados com nomes cômicos. Na peça de Blake, “Quid the Cynic” é comumente associado ao próprio autor e as outras personagens com artistas ou pensadores que ele conheceu no círculo de Matthews.²⁴ O texto apresenta uma série de diálogos burlescos que aludem à filosofia e às artes dos dias de Blake.²⁵ A peça prenuncia dois aspectos dos livros iluminados: ela inicia e termina com poemas que reaparecerão em *Canções de Inocência*: “Holy Thursday”, “Nurse’s Song” e “The Little Boy Lost”, e alude a um método de impressão que diminui custos e mão de obra, numa alusão à sua futura técnica.²⁶

A composição de *Esboços Poéticos* e *Uma Ilha na Lua* revela que Blake fora desde a infância um leitor eclético, com interesses tanto religiosos quanto seculares. Esses primeiros textos também demonstram a precoce maturidade diante do clima de insegurança política que as guerras estrangeiras e a instabilidade econômica geram nos cidadãos ingleses durante os

²⁴ Há possíveis correlatos para as personagens de *Uma Ilha na Lua*. Se Quid the Cynic é Blake, Inflamable Gass seria Joseph Priestley, Jack Tearguts o cirurgião John Hunter, Sipsop the Pythagorean o platonista Thomas Taylor, Steelwyard the Lawgiver o artista John Flaxman, Mr. Jacko o miniaturista Richard Cosway, Suction the Epicurean o irmão de Blake, Robert, Obtuse Angle o gravador James Parker, Aradobo o livreiro Joseph Johnson, Mrs. Nannicantipot a autora de livros infantis Sra. Barbaud, George Harper o Reverendo A. S. Mathew e Etruscan Collumn o Reverendo J. Brand. (Erdman, 1954, p. 93; Keynes, 1957, p. 884; Damon, 1988, p. 199)

²⁵ Sobre a construção satírica da peça, Phillips menciona que essa deriva de outro gênero popular no período: as peças burlescas. “A sátira dramática de Blake, com suas rápidas mudanças de cena, sua paródia, mimetismo ridículo, absurdos e bufonaria mesclados a canções, (...) repete o espírito de Beaumont, Buckingham, Gay e seu amigo Scriplerians, and Fielding, Carey, Foote e Sheridan”, todos autores desse tipo de texto. (1986, p. 17)

²⁶ Phillips escreve que “o manuscrito de *Uma Ilha na Lua* é a matriz das *Canções*. Composto de paródia e sátira, clamor público e canções de berçário, personas dramáticas e irônicos pontos de vista, apresenta os elementos centrais que formam a base das futuras composições de Blake. Aqui, encontramos três das *Canções de Inocência* e a primeira sugestão da ideia de ‘iluminar’ o texto e desse estar ‘gravado ao invés de em relevo’. (2000, p. 1)

anos 1770 e 1780. Se sua família dissidente observa nesses eventos “sinais” de um iminente julgamento divino, Blake começa a usá-los como material poético. Um texto que documenta essa relação entre educação poética e observação histórica é a carta que Blake escreve ao amigo John Flaxman em 1800, epígrafe desta seção. Nela, são perceptíveis os elementos culturais e literários que formam sua sensibilidade poética.

Nas primeiras linhas, Blake alude aos “Anjos que circundavam” seu “espírito.” Esses relatos de visões e diálogos com espíritos e anjos são comuns em seus escritos. (Gilchrist, 1863, p. 7) Todavia, Blake refere-se a essas visões em termos de criação poética e capacidade imaginativa, não as relacionando com experiências sobrenaturais.²⁷ Por isso, Gilchrist afirma que o sentido de “visão” para Blake é o mesmo do “usado por Wordsworth para designar o arrebatamento especial do poeta.” (p. 364) Como Foster Damon aponta, “as visões de Blake não eram sobrenaturais, mas uma espécie de intensificação de uma experiência normal”, nem criações nem relatos místicos, e sim “fatos de valor artístico.”²⁸ (1988, p. 436-7)

Tais relatos visionários aproximam Blake dos profetas londrinos do período, que expressam suas visões em panfletos, poemas e em praça pública, como o gravador William Sharp, os profetas Richard Brothers e Joana Southcott ou o autor do popular *A Revealed Knowledge of Some Things that Will Speedily be Fulfilled in the World* (1794), John Wright. Porém, enquanto esses aliciam seguidores e guiam o “povo escolhido” ao Paraíso, “Blake deseja construir sua Nova Jerusalém com palavras e imagens.” (Bindman, 1982, p. 13) Como Michael Phillips afirma, o artista “trilhou uma via independente, sendo importante distingui-lo dos profetas e milenaristas radicais do fim do século 18.” (2011, p. 17)

Depois de referir em sua carta ao pintor Henry Fuseli e ao patrono William Hayley, Blake escreve: “Milton amou-me na infância & mostrou-me sua face.” Essa admiração é visível em *Esboços Poéticos*. Os poemas sasonais que abrem o livro experimentam com “o verso de Milton.” (Damon, 1988, p. 274) Quanto ao poema que encerra o volume, “Sansão”, este ecoa o *Sansão Agonista* de Milton. Para Phillips, Blake cria um prólogo poético para o drama bíblico anterior, renunciando seu “desenvolvimento” como “poeta e a influência que

²⁷ Visões dessa natureza perpassam a vida e a obra de Blake, tornando-se comum a tentativa de explicá-las à luz de opiniões contemporâneas. Ackroyd, por exemplo, escreve que “a expressão comumente usada por médicos para tal fenômeno é ‘imaginação eidética’, e manuais fornecem numerosos exemplos de imagens alucinatórias que ‘sempre são vistas literalmente’; elas não são memórias, ou pós-visões ou sonhos despertos, mas percepções sensoriais reais. Na segunda metade do século 19, Francis Galton (...) chega a sugerir que ‘como todos os outros dons naturais, esse tende a ser herdado’, o que poderia explicar porque o irmão de Blake insistia ter visto Moisés e Abraão. Assim, de forma alguma as visões de Blake parecem ter sido incomuns. O que é marcante, todavia, é a extensão com que uma capacidade infantil comum foi mantida por ele até o fim de sua vida.” (1995, p. 35)

²⁸ Para Erdman, tais visões eram frequentes à comunidade artística do século 18. “Hogarth, dificilmente um místico, tinha visões; e muitos outros artistas, incluindo Cosway, que ensinou na Escola de Pars e que fora íntimo de Blake, alardeou sobre visitantes espirituais que posavam para seus retratos. Blake, porém, insistia que suas pinturas advinham de visões intelectuais, não de alucinações corpóreas.” (1991, p. 3)

a figura de Milton exerceria tão profundamente sobre seu pensamento.” (1973, p. 20) É de Milton que Blake apreende a transformar temas bíblicos em poesia e arte.²⁹

Na carta a Flaxman, Blake alude à importância da Bíblia em sua formação: “Ezra veio a mim na companhia de Isaías o Profeta”, numa referência aos escritores hebraicos. Diversas traduções inglesas da Bíblia – começando com a *Bible of Genebra* (1575-76) e culminando na *Authorized King James Version* (1611) – criam um hábito de exegese bíblica nos séculos 16 e 17.³⁰ Como outros poetas, porém, Blake a lê como literatura, “sem qualquer superstição fundamentalista pelo texto como inalterável.” Para ele, a “Bíblia deve ser respeitada como qualquer outra poesia (...), pelas imagens específicas da vida e não como container de uma doutrina.” (Heppner, 1995, p. 171) Como fará com sua arte, Blake não “ilustra” a Bíblia, e sim a “ilumina”, com imagens que ampliam suas camadas simbólicas.

Sobre a recorrência da imagística bíblica nas obras de Blake, Rowland afirma que ela forma “parte do uso caleidoscópico do imaginário bíblico no qual diversos elementos são usados para produzir sempre novos arranjos de beleza visual e sentido intelectual.” (2010, p. 9) Para o crítico, tais elementos são “recortados” de seu contexto original e realocados na página iluminada como signo simbólico, muito mais como um “estímulo” a novas interpretações do que como “modelo” para compreensões de dogmas tradicionais. (2010, p. 9) Em outros termos, Blake despreza as leis, as idiosincrasias e os estatutos morais do velho testamento enquanto abraça sua natureza poética e imaginativa. (Heppner, 1995, p. 173)

Nos poemas de *Esboços Poéticos*, Blake recria a linguagem bíblica em seus temas e estilo. Poemas como “To Spring”, “To Winter”, “Fair Elenor” e “To The Muses” referem diretamente a passagens da *King James*. (Bloom, 1965, p. 886) Ao lado desses, os poemas históricos e simbólicos, como “King Edward the Third” e “Prologue to King John” remetem à tópica profética condenatória contra as autoridades constituídas. Todavia, a admiração pelo texto bíblico contrasta com o desprezo que Blake nutre pela religião institucionalizada. Esse paradoxo é um dos importantes aspectos de sua arte, que apresenta a imaginação humana como valiosa e o dogma religioso como sua antagonista. Blake vive num tempo em que a

²⁹ Damon menciona que os livros de Blake encontram correlato na obra de Milton. Por exemplo, *As Canções de Inocência e de Experiência* expressam estados contrários que estavam presentes nos poemas de Milton, “L’ Allegro” e “Il Penseroso.” Tanto *Thel* de Blake quanto *Camus* de Milton apresentam protagonistas femininas, enquanto *Os Quatro Zoas* pode ser lido como a versão de Blake para *Paraíso Perdido*. (1988, p. 275-5)

³⁰ Segundo Webb, importante às famílias dissidentes ou entusiastas fora “a popular prática da devoção privada (...) que uniu famílias e grupos de amigos para a adoração.” O autor destaca a publicação de William Law, *Serious Call to a Devout and Holy Life* (1743-4), como fundamental a esse processo. Na opinião de Webb o aumento de muitos desses grupos respondia “à incapacidade da Igreja da Inglaterra de se adaptar às titânicas novas forças do poder urbano e da industrialização.” (1999, pp. 99-100) Ilustrativa desse tipo de prática é a pintura de A. Carse, *Sunday Morning (Bible Reading at the Cottage Door)* (1812-20), cujo título indica a substituição de uma religiosidade pública para uma privada. Na tela, uma família composta de um casal e três filhos passa a ensolarada manhã de domingo lendo a bíblia em voz alta. (McCalman, 1999, p. 121)

hermenêutica e a historiografia bíblica estão sendo revistas. Diante de um discurso que opõe a bíblia como falsidade histórica ou relato divino, Blake critica ambas as posições.³¹

Na carta a Flaxman, Blake acrescenta que “Shakespeare desde seus primeiros anos, o guiara pela mão.” A menção surpreende, pois a relação de Blake com este é menos evidente do que sua proximidade estilística e temática com Milton e com a Bíblia. Embora os versos livres e o insólito elenco de personagens dos livros iluminados pareçam ter pouco em comum com a densidade psicológica dos textos shakespearianos, é por suas realizações poéticas que Blake está interessado.³² Em *Esboços*, a variedade estilística ecoa o estilo de Shakespeare. Um exemplo disso é o poema “Blind Man’s Buff”, que recria a estrutura e o estilo da “Winter Song” de *Love’s Labour’s Lost*. (Lister, 1968, p. 6) Além desse fator estilístico, a estrutura dramática nos textos de Blake aproxima o poeta do dramaturgo elisabetano. Esse elemento é perceptível nos poemas em que Blake emula os temas e os dramas políticos das peças históricas de Shakespeare, como “Gwin, King of Norway” e “King Eduard the Third”, esse último escrito em verso branco e inspirado em *Henrique V*. Por sua vez, *Uma Ilha na Lua* revela uma predileção para a comédia que Blake pode ter tomado de Shakespeare.

Em 1800, Blake menciona que “Paracelso & Boehme apareceram” a ele. Paracelso (1493-1541) é respeitado como pensador, sendo seus textos místicos e alquímicos traduzidos para o inglês ainda no século 17. Damon afirma que no *Three Books of Philosophy* de Paracelso “Blake encontrou uma forma preliminar de esboçar seu universo”, vislumbrando uma interessante intersecção de sistemas místicos.³³ Se nos livros do escritor suíço, prática médica, “alquimia, astronomia e teologia eram essenciais”, nas criações iluminadas de Blake, história, mitologia e misticismo, também o seriam. (Davis, 1977, p. 37)

Além de Paracelso, as traduções inglesas dos textos do visionário alemão Jacob

³¹ Um exemplo disso está na oposição entre o racionalismo de Thomas Paine e o pietismo de Richard Watson. Em *Idade da Razão* (1794-1795), Paine questionou a veracidade bíblica por apontar incongruências como nos relatos de criação do *Gênesis* e nos Evangelhos. Para ele, o cristianismo não passava de uma “doutrina selvagem e visionária” embasada na “fábula de Cristo” e no seu caráter “blasfemamente obscuro.” (Apud Heppner, 1998, p. 195). Em resposta, Watson compôs o seu *Apologia a Bíblia* (1796) como um esforço de harmonizar os paradoxos bíblicos. Como Heppner afirma, Paine e Watson se baseavam no mesmo princípio de verosimilhança textual, estando sua desavença no que seria considerado “incongruência” ou não. Blake, anos depois, anota na sua edição de Watson sua opinião sobre os dois lados da disputa: “Não posso conceber o Divino nos Livros da Bíblia como algo baseado no Quem escreveu o quê ou Quando ou baseada na evidência histórica que pode ser falsa aos olhos de um homem & verdadeira aos olhos de outro Mas nos Sentimentos & Exemplos que sendo Verdades ou Parábolas são Iguamente Úteis.” (E 618) Blake está mais interessado nas cenas dramáticas e humanas reveladas na Bíblia do que em qualquer noção de veracidade ou autoridade textual.

³² Benjamin Heath Malkin, em “A Father’s Memoirs of his Child”, um dos primeiros relatos sobre a vida de Blake como poeta e gravurista, cita os poemas longos de Shakespeare, “*Venus e Adonis, Tarquino e Lucrecia*, além dos Sonetos” como os “estudos favoritos nos primeiros anos do Sr. Blake.” (Bentley, 1995, p. 322)

³³ Para Damon, há uma relação direta entre a futura mitologia blakiana e as ideias de Paracelso. “Criação fora uma série de divisões que partiam de uma unidade original, o ‘Mysterium Magnum’. Essas divisões foram causadas por um deus inferior, o Urizen de Blake. Da primeira divisão surgiram quatro forças, ‘elementos’ não materiais, os Zoas de Blake. A última divisão acontecerá no Juízo Final, quando toda falsidade e ilusão devem ser destruídas, deixando cada coisa em sua forma eterna, fundamental, indestrutível.” (1988, p. 322).

Boehme (1574-1625) aparecem ainda no século 17, seguida de uma biografia publicada por Richard Whittaker. Em Londres, os seguidores do escritor alemão, boehministas, garantem o fácil acesso aos seus textos.³⁴ Neles, o poeta encontra um modo alternativo de descrever a criação do universo e as particularidades da imaginação. Na opinião de Bindman, “Boehme pode ter plantado a semente de uma crença na natureza como detentora da criação artística.” (1977, p. 11) O fato de seus textos apresentarem episódios de criação, queda, redenção e apocalipse, revestidos de estranhos conceitos como ‘Lust’ ou ‘Sude’, pode ter ajudado na criação dos curiosos nomes das personagens de Blake, como Oothoon, Luva, Los ou Ahania. (Frye, 1947, p. 153) Ademais, a presença de uma divindade tirânica em Boehme pode ter inspirado Blake na criação do seu próprio demiurgo, Urizen. (Howard, 1984, p. 200)

Além de Paracelso e Boehme, Blake lê nesses anos Cornelius Agrippa e Emanuel Swedenborg, e ainda compêndios sobre gnosticismo e cabala, como atestam *Tiriél* e *Matrimônio de Céu e Inferno*.³⁵ Tendo em mãos essa riqueza conceitual, Blake empreende uma leitura místico-poética da tradição religiosa.³⁶ Ao escrever para Flaxman, Blake também alude a eventos históricos. Após citar autores que viram a história sob olhar apocalíptico, Blake escreve que “terrores apareceram nos Céus acima e no Inferno abaixo & uma terrível & poderosa mudança ameaçou a Terra.” Não surpreende Blake associar revolução política às suas leituras de Paracelsus e Boheme, pois em 4 de Julho de 1775, quando morava com Basire, Blake testemunha a comunidade maçônica dividir-se entre os que defendiam os revolucionários e os que defendiam o governo. Como esses, “Blake vê a rebelião nos termos dos seguidores de Paracelso e Boehme”, numa leitura que une profecias visionárias a acontecimentos políticos contemporâneos. (Schuchard, 2004, p. 167)

Sob essa ótica, tais textos prefiguram um futuro de guerras e revoluções. Quando “a Guerra Americana começou”, escreve Blake, “seus horrores sombrios passaram diante da

³⁴ Em *Aurora* (1612) e em *The Three Principles of the Divine Essence* (1618) Boehme propõe uma leitura não-ortodoxa da Bíblia, na qual peculiares seres correspondem a figuras bíblicas e a estados psicológicos humanos. E. P. Thompson menciona outros tratados que Blake possivelmente conhecia, como “*The Divine Pomander of Hermes Trismegistus* (1650), o *Occult Philosophy* (1651), de Agrippa, além de todas as versões inglesas de Paracelso e das obras de Thomas Vaughan e Fludd (1659).” (1993, p. 41)

³⁵ Sobre Blake e a tradição gnóstica, Urizen está muito próximo do demiurgo da seita do primeiro século, sendo um deus que criou o universo físico e então se exilou de sua criação. Da Cabala, Blake adaptou muito do seu vocabulário. Bronowski escreve que em Blake “há uma profusão de símbolos (...) que remete, em passos sucessivos, a Cabala: seus quatro Estados, suas Árvores, seu Especto e sua Emissão, sua Imagem Divina, seus Sete Olhos, sua ‘Jerusalém em cada Homem’”. A Cabala originou a moderna dialética blakiana dos Contrários e de sua Progressão.” (1972, p. 32) Sobre a relação entre a obra de Blake e a Cabala, ver Sheila Spector (2001).

³⁶ Corrigir a interpretação de Blake unicamente como místico foi o que levou Northrop Frye a escrever *The Fearful Symmetry* – que lê Blake como poeta – e David Erdman a publicar *Prophet Against Empire* – que apresenta o artista em seu contexto histórico. E. P. Thompson enfatiza que não se deve associar diretamente Blake com autores, textos ou seitas místicos. Comentando o estudo comparativo de M. Serge Hutin entre Boehme e seus discípulos, Thompson menciona que “Blake (...) não era discípulo de Boehme, não estava ligado a nenhuma escola, mas usou as obras de teosofistas anteriores com um espírito livre.” (1993, p. 45)

minha face Através do Oceano, vindos da França. Então A Revolução Francesa iniciou em nuvens espessas.” De acordo com Michael Davies, esse fundo social e histórico marca a composição de poemas históricos como “King of Norway” e “King Edward IV.” Em *Esboços Poéticos* e em poemas futuros, “Blake revela estar ciente do que acontecia ao seu redor, respondendo de forma intensa aos eventos do seu tempo.” (1977, p. 19)

Sua educação numa família dissidente reforça a simpatia pelas forças revolucionárias. Depois da Revolução Americana e em meio às revoltas na França, a Inglaterra fim de século vive um clamor por liberdade e independência. A relação entre a obra de Blake e as revoluções de seu tempo – a anterior Americana, a iminente Francesa e a possibilidade de uma futura na Inglaterra – marca seus livros iluminados.³⁷ Mesmo nos primeiros poemas de *Esboços Poéticos* há indícios de uma crescente insatisfação com a monarquia.

Um poema de *Esboços Poéticos* que exemplifica essas referências textuais é “The Coach of Death” ou “O Leito da Morte.” Nele, o Anoitecer – num tipo de personificação comum a essa primeira poesia – passeia por uma planície desolada. O cenário prefigura as desérticas paisagens de *Tiriel* e *dAs Canções de Experiência*. A narrativa apresenta uma cena de decadência e morte, na qual uma mulher e sua filha choram a morte de um jovem devido à peste negra. Esta, segundo David Erdman, funciona “tanto como destruidora quanto preservadora de relações, aproximando laços humanos que foram corroídos, unindo-os novamente em valores duráveis.” (1991, p. 78) Na fala do jovem, pode-se notar a tópica do viajante que caminha solitariamente pelo “Vale da Sombra Tenebrosa” do Salmo 23.

"Parting is hard, and death is terrible; I seem to walk through a deep valley, far from the light of day, alone and comfortless! The damps of death fall thick upon me! Horrors stare me in the face! I look behind, there is no returning; Death follows after me; I walk in regions of Death, where no tree is; without a lantern to direct my steps, without a staff to support me"³⁸

A partir dessa fala, a mãe consola o filho com uma visão cristã que oferta compensação aos justos assegurada por uma divindade perdoadora. O jovem, sofrendo os efeitos da dor física e da culpa religiosa, acha-se indigno da ajuda divina e suplica às mulheres que intercedam por ele: “O my dear friends, pray ye for me! stretch forth your hands, that my Helper may come! Through the void space I walk between the sinful world

³⁷ Para Phillips, o tema dos livros de Blake era claro: “em termos políticos, essas obras poderiam ser vistas e lidas, como também hoje, como exposição franca e severa de injustiça social e hipocrisia religiosa, e como exigência de reforma ou invocação revolucionária. Quando vemos de perto o período, (...) e em particular as condições impostas à autoria e publicação, nota-se que Blake teria muitas razões para temer.” (1994, p. 265)

³⁸ “Partir é difícil, e a morte é coisa terrível; pareço andar por um vale profundo, distante da luz do dia, sem companhia ou conforto! Os vapores da morte caem sobre mim! Horrores diante do meu rosto! Eu olho para trás e não há caminho de volta; Morte está logo atrás; eu caminho por regiões de Morte, onde árvores não mais são; sem lanterna alguma a dirigir meus passos, sem cajado algum a sustentar meu peso.” (Tradução do autor)

and eternity! Beneath me burns eternal fire! O for a hand to pluck me forth!.”³⁹

A mãe, mortificada pelas palavras do filho, altera seu discurso e expressa que a imperfeição e a dor do jovem são similares aos dela. A partir da aproximação entre sofredor e observador e da anulação da lógica que opõem justos e injustos o jovem encontra conforto. Nas palavras de Erdman, em “The Coach of Death”, Blake “está indo em direção à sua convicção madura de que a inteira doutrina do pecado seria uma falsidade social e política.” (1991, p. 79) Depois da morte do jovem, o poema encerra com uma estranha nota otimista sobre a continuidade natural diante da morte iminente.

Such smiles were seen upon the face of the youth! a visionary hand wiped away his tears, and a ray of light beamed around his head! All was still. The moon hung not out her lamp, and the stars faintly glimmered in the summer sky; the breath of night slept among the leaves of the forest; the bosom of the lofty hill drank in the silent dew, while on his majestic brow the voice of angels is heard, and stringed sounds ride upon the wings of night. The sorrowful pair lift up their heads, hovering angels are around them, voices of comfort are heard over the Couch of Death, and the youth breathes out his soul with joy into eternity.⁴⁰

O que o poeta dramatiza em “The Coach of Death” é o tipo de pensamento que perpassa a lógica moralista religiosa. Nos termos de Erdman, “pecado e arrependimento são neste poema apenas a casca de uma velha fórmula; o que trás alegria e coragem ao jovem e sua mãe é o ímpeto de união e a substituição de uma visão do inferno por uma visão de um novo mundo de paz e de campos dourados.” (1991, p. 79) Esse final apresenta uma paisagem sombria, de tonalidade bíblica, que ao rememorar cenários desérticos e decadentes, opõem “mundo decaído” e “benção além vida.” O uso dessa oposição é metafórico, visto que Blake percebe em distinções desse tipo – bem/mal, justos/injustos, mortalidade/eternidade – sinais da noção religiosa da queda. Tal construção e seus efeitos são anulados apenas quando a mãe imaginativamente reconhece que o sofrimento do filho é semelhante ao dela.

Diante dessa constatação, que Blake revisitará em suas *Canções de Inocência e de Experiência*, é apresentada ao jovem agonizante uma possível redenção. Embora a última linha manifeste essa “salvação” nos termos da acepção cristã da alma que parte do corpo, o poema usa tal imagística ironicamente. Como veremos, tanto a poesia quanto a arte visual de Blake mantém essa ligação de aproximação/afastamento dos tópicos religiosos de seus dias.

³⁹ “Ó minhas queridas amigas, rogai por mim! estendam suas mãos, para que meu Ajudador possa vir! Através de um abismo vazio caminho entre o mundo decaído e a eternidade! Dentro de mim, queima fogo eterno! Ah se um braço pudesse elevar-me para fora!” (Tradução do autor)

⁴⁰ Tais sorrisos são vistos na face do jovem! uma visionária mão enxuga as lágrimas deles, e um raio de luz envolve sua cabeça! Tudo estava quieto. A lua não pendurou sua lamparina, e as estrelas brilhavam fracas no céu de verão, o sopro da noite dormia entre as folhas da floresta; o seio da colina elevada bebia no orvalho em silêncio, enquanto em sua testa majestosa a voz de anjos é ouvida, e sons de cordas cavalgam sobre as asas da noite. O par pesaroso ascende o olhar, anjos pairam ao redor deles, vozes de conforto ao redor do Leito da Morte, e o jovem expira sua alma, indo com júbilo para a eternidade. (Tradução do autor)

Além disso, Blake opta por uma narrativa composta de vozes individuais e ocasionais informações descritivas, o que aloca seu enredo num passado ambíguo e indefinido.

O enredo do poema parte da tradição bíblica em sua paisagem desolada, decaída – via reescrita miltoniana – e chega a uma discussão teológica entre justiça e injustiça. Todavia, Blake usa essa hipótese para fragilizá-la, apresentando uma resolução otimista muito mais próxima dos textos místicos de Paracelso e Boehme do que da lógica justiça/recompensa ou pecado/punição. Em seu enredo, que une teologia e resolução visionária, e em sua oposição entre dualismos religiosos e percepção mística, “The Couch of Death” evidencia o primeiro estágio de uma caracterização textual e visual que perpassará sua obra iluminada.

Nos anos anteriores à publicação de *Esboços Poéticos*, Blake compõe duas ilustrações que evidenciam a convencionalidade de suas primeiras experimentações com texto e imagem. Em 1780, baseando-se em “The Coach of Death”, Blake executa o esboço de duas gravuras que possivelmente “ilustrariam” o enredo do poema. Em *Cena Fúnebre* (Fig. 1.12), Blake evidencia a oposição entre o sofrimento diante da morte e a convenção religiosa que opõe orações em prol dos mortos e condenação de pecados. Quinze anos depois, Blake volta a essa imagem, usando-a em “The Garden of Love”, de *Canções de Inocência*. Porém, se este esboço apenas alude ao tema da morte e às práticas fúnebres, o esboço de *Cena Mortuária* (Fig. 1.13) é uma transposição visual das personagens do poema de *Esboços Poéticos*, com o jovem doente à cama, e a mãe junto da filha, velando e orando por ele.

Como esta imagem reproduz a fábula do poema, podemos supor que Blake pensa numa união tradicional entre texto e imagem, semelhante àquelas encontradas na tradição de livros ilustrados ou na artificial noção de “similaridade” proposta pelo debate das “artes irmãs”. Nessa acepção, todavia, o que Blake realiza é unicamente uma diminuição da arte visual em relação à poética, na medida em que as duas cenas não repetem a ironia do texto. Diante dessa limitação, não surpreende Blake abandonar esses esboços.

Ao lado de “Fair Eleonor” e “King Edward the Third”, “The Coach of Death” – poema e ilustrações – exemplifica o crescente interesse de Blake pela união ou aproximação das artes da poesia e da pintura. Composto na década de 1770 e publicado em 1783, o poema pode ter dado ao artista a ideia para duas aquarelas que expõe na Royal Academy no ano seguinte. Em *A breach in a city, the morning after a battle* (Uma Violação na Cidade, Manhã após a Guerra) e *War unchained by an angel, Fire, Pestilence, and Famine following* (Guerra Libertada por um Anjo, Fogo, Doença e Fome a Seguem), o pranto familiar diante de corpos jovens ou infantes reaparece. Gradativamente, Blake aproxima suas aptidões como poeta, gravurista e pintor, a ponto dessa união se tornar sua principal meta. Tal diálogo entre arte

literária e pictórica é perceptível na sua produção artística na década de 1780, numa obra que recria visualmente personagens bíblicas, shakespearianas e políticas.

III. O Aprendizado como Pintor

O olho que prefere a Cor de Ticiano e Rubens a de Michelangelo e Rafael deve ser modesto e duvidar de seus próprios poderes. Connoisseurs falam como se Rafael e Michelangelo nunca tivessem visto a cor de Ticiano ou Correggio. Eles deveriam saber Que Correggio nasceu dois anos antes de Michelangelo, e Ticiano apenas um ano depois. Tanto Rafael quanto Michelangelo conheciam o veneziano, e condenaram e rejeitaram tudo o que ele fez com o mais completo desdém, como se fosse fabricado para destruir a arte.

Sr. B. aparece ao Público, a partir do julgamento desses olhos estreitos, que há muito governam a arte de sua esquina sombria. Os olhos dos estúpidos nunca serão deleitados com a obra como são pela imagem do gênio devotado. A querela entre Florentinos e Venezianos não se dá por que esses não compreendem Desenho, e sim porque eles não entendem a Cor. Como poderiam? Eles que não sabem como desenhar uma mão ou um pé saberiam como o pintar?

Pintar não depende de onde as Cores são colocadas, mas onde as luzes e sombras são postas, e tudo isso depende da Forma e da Linha; Onde essas estão erradas, a cor nunca poderá estar certa; e ela sempre está errada em Ticiano e Correggio, em Rubens e Rembrandt. Até nos libertarmos desses, nunca igualaremos Rafael e Albert Durer, Michelangelo e Julio Romano.

William Blake, Prefácio ao *Catálogo Descritivo*, 1809.

Como pintor, é em 1780 que Blake apresenta suas primeiras aquarelas à sociedade londrina. Para essa exibição, finaliza *Morte de Earl Goodwin*, que combina episódio histórico e percepção visionária. Em 1784, Blake exhibe aquarelas cuja temática revela seu interesse pelas forças que desencadeiam revoluções e suas consequências sobre a sociedade humana. Em 1785, Blake apresenta à academia uma série de três aquarelas dedicada à personagem de José, série que transpõe o tema bíblico para a sua nascente mitologia pessoal. No início da década de 1780, Blake ainda produz outras obras, como *Saul e a Feiticeira de Endor* (1783), gravuras de personagens bíblicas, Jó e Ezequiel (1785), e uma aquarela de temática shakespeariana, *Oberon, Titania e Puck dançam com Fadas* (1785). São temas bíblicos, literários e históricos, a partir de uma interpretação pessoal desses escritos. É também nesses anos que se percebe o diálogo que Blake inicia com pintores e gravuristas da Renascença. Esses são lembrados duas décadas mais tarde, no prefácio do seu *Catálogo Descritivo*.

Em 1809, motivado pelo sucesso da tela a óleo *Canterbury Pilgrimage*, de Thomas Stothard, Blake decide organizar uma exibição de suas pinturas em têmpera, aquarelas, desenhos e ilustrações. Contando com poucos recursos e com o inexistente reconhecimento de sua obra entre o público, o artista prepara a exibição no segundo andar da loja do irmão.⁴¹

⁴¹ Blake exibiu dezesseis obras, em têmpera, aquarela e desenhos. Essas apresentavam diversos temas: literários (*The Bard, from Gray, The Canterbury Pilgrims from Chaucer, A Subject from Shakespeare e Satan calling up his Legions, from Milton*); políticos ou históricos (*The Spiritual form of Nelson guiding Leviathan, The Spiritual form of Pitt guiding Behemoth, The Ancient Britons e The Penance of Jane Shore - A Drawing*); místicos (*The*

A fim de elucidar sua produção para eventuais visitantes, Blake compõe um catálogo de 68 páginas. No prefácio do volume, sumariza suas opiniões estéticas e influências artísticas.

O prefácio inicia com a defesa de Blake da importância da linha e da forma em detrimento da cor e da luz, ao afirmar que “O olho que prefere a Pintura de Ticiano e Rubens àquela de Michelangelo e Rafael, deveria ser modesto e duvidar dos próprios poderes.” Ao discutir as diferenças entre uma arte baseada na linha e outra baseada na cor, Blake acrescenta: “Pintar não depende de onde se aplica as Cores, mas de onde as luzes e sombras são colocadas, e tudo isso depende de onde a Forma ou a Linha é posta; Onde elas estão erradas, a pintura nunca estará correta.” George Cumberland, amigo de Blake, publicou dois textos sobre a importância da linha. Em *Thoughts on Outline* (1796) e em *Outlines from the Ancients* (1829), defende a importância da definição e da clareza na pintura. Além desses, Blake possivelmente lê nesses anos *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*, de Winckelmann, tradução inglesa do também amigo Henry Fuseli. (Davis, 1977, p. 18)

Outro livro, *Dictionary of Painters* (1770-1805), de Matthew Pilkington, apresenta uma definição de “linha” muito próxima em sentido e estilo às palavras futuras de Blake no seu *Catálogo Descritivo*: “Uma linha correta pode dar prazer, mesmo sem qualquer cor, mas nenhuma cor pode ofertar igual satisfação ao olho judicioso, se a linha estiver incorreta; pois, nem composição nem cor podem trazer mérito se a linha é defeituosa.”⁴² (Eaves, 1982, p. 15) Por outro lado, a defesa da linha por Blake pode ser vista dentro de um contexto mais amplo, que não apenas corresponde às opiniões estéticas correntes sobre a linha e a cor como a um embate cultural que opunha a primeira como “moralmente” superior à segunda.⁴³

Nesse contexto, parece estranha a defesa tão severa que Blake faz da linha. Todavia, devemos analisar tal argumento nos moldes daquela estratégia satírica muito cara ao século 19 de “reter os termos convencionais de um argumento e rejeitar a moralidade convencional que os acompanham.” (Eaves, 1982, p. 17) No caso da discussão estética, essa era apenas uma alavanca para uma defesa do intelecto – relacionado à linha – em detrimento do corpo e suas

Goats, The Bramins - A Drawing e The Spiritual Protector); e bíblicos (*The Body of Abel found by Adam and Eve; Cain fleeing away - A Drawing, Soldiers casting Lots for Christ's Garment - A Drawing, Jacob's Ladder - A Drawing, Angels hovering over the Body of Jesus - A Drawing e Ruth - A Drawing*).

⁴² Tal opinião não era comum apenas na Inglaterra como em outras partes da Europa. Diderot, nos seus *Ensaio sobre a pintura* (1766), também se expressa de forma semelhante: “É o desenho que dá forma aos seres; cabe à cor dar-lhes vida. Eis o sopro divino que os anima. Apenas os mestres na arte sabem julgar o desenho; qualquer um pode fazê-lo quanto à cor. Não faltam excelentes desenhistas; há poucos grandes coloristas.” (1993, p. 45)

⁴³ Segundo Eaves, há neste tempo a associação da linha e da forma definida com a “ciência” e o “pensamento” e das “cores” com as “paixões” e os “sentidos.” Nessa oposição, chega-se à associação da linha com a verdade e das cores com a aparência, ou, da primeira com uma “elite educada” que preferia textos em contraste com o “apelo popular” da pintura. É a diferença entre a clareza de Poussin em relação às sombras de Rubens. Trata-se também de uma oposição entre os antigos e os modernos – ou da “precisão do contorno” e da linha grega em relação aos “apetites carnais dos venezianos, perceptível na sua predileção por cores.” Tais associações levam a oposições dualistas que associam a linha ao homem, ao cérebro, ao intelecto, à filosofia, à virtude e à verdade e as cores à mulher, ao coração, aos sentidos, à música, ao vício e à falsidade. (1982, pp. 11-19)

sensações – relacionadas às cores.⁴⁴ Blake ignora esse tópico, trazendo à discussão o que lhe interessa: a diferença significativa entre arte comercial e arte imaginativa.

Além disso, a defesa de um padrão de clareza aproxima Blake da revitalização de caracteres clássicos no século 18. Sobre essa característica da arte de Blake, Morris Eaves menciona que Blake mescla “certos valores do iluminismo a um terreno romântico. Tal afirmação o torna um enigma para críticos que tentam vê-lo como parte do neoclassicismo nas artes visuais ou do romantismo de Wordsworth em literatura.” (1982, p. 10) Os termos de Eaves revelam o jogo de paroxismos próprios às escolhas estéticas e poéticas de Blake. Porém, as contradições entre estilo visual baseado na linha e na definição em contraste com uma poesia de obscuros simbolismos compõem o efeito desestabilizador de sua arte.

Por fim, sua opinião sobre os que não “entendem” pintura devido à dificuldade com o “desenho” é sintomática de sua formação como gravurista, uma profissão que se baseia, sobretudo, na definição da linha.⁴⁵ Ademais, essa valorização exemplifica sua arte iluminada futura, que depende da impressão de linhas para formar palavras e imagens sobre a página e que apenas depois recebe a aplicação de cores. Por outro lado, tal defesa não significa que a composição de cores seja secundária. Sobre a importância delas em seus livros, Hagstrum afirma que “a cor em Blake serve para enfatizar o sentido, não reduzi-lo, para enfatizar a forma, não obscurecê-la, sendo um elemento indispensável de sua arte.” (1964, p. 16)

Entretanto, apesar da divisão entre linha e cor ser clara para Blake, deve-se ponderar sobre o principal objetivo dessa crítica. Nesse aspecto, as afirmações em seu prefácio podem ser vistas como crítica às opiniões que opõem a arte renascentista como antiquada à arte paisagística e retratista, executada a óleo. Exemplificam essas “opiniões” a menção de Blake em seu texto a “especialistas” ou “mestres da opinião.” Esses formam um sistema de críticos e de negociantes de arte que diferenciam uma arte “superior” de outra “inferior.” Para Blake, sua obra era julgada por “olhos estreitos”, que há tanto tempo regem a “esquina sombria”, numa alusão aos artistas e críticos associados a Royal Academy.⁴⁶

⁴⁴ Segundo Daniel Arasse, “a prática clássica é perpassada de grandes opções artísticas, entre as quais a mais determinante, no que diz respeito à imagem do corpo, é evidentemente aquela que articula e às vezes opõe o desenho e o colorido como fundamento tanto da verdade como do efeito da representação: iniciada no século XVI, na Itália, através do contraste entre as concepções florentina e veneziana (e condensada na oposição Michelangelo/Ticiano), a alternativa se cristaliza no fim do século XVII, na França, com a ‘querela do colorido’ entre ‘poussinistas’ e ‘rubenistas’, e vamos encontrá-la no fim do século XVIII, quando o neoclassicismo, em particular davidico, reafirma o primado do desenho contra as seduções da cor.” (2009, p. 537)

⁴⁵ Segundo Jean Hagstrum, a história da arte tem distinguido pinturas que apresentam tons cromáticos daquelas cuja composição seria mais linear, baseada na linha e na forma. Blake, segundo ele, “por convicção teórica e longa prática, era uma artista linear. Como os estetas neoclássicos – a quem, apesar de si próprio, ele agora e depois teria grandes afinidades – ele dispôs a cor abaixo da linha, pintores venezianos abaixo de romanos e florentinos, harmonia abaixo de melodia, *chiaroscuro* abaixo da linha e da forma.” (1964, p. 15)

⁴⁶ Uma gravura de 1787 ilustra o cenário e o público objetivado pela Royal Academy. Em *The Exhibition of the Royal Academy*, de Pietro Martini e Johann Heirinch Ramberg, há um aglomerado de pessoas de classe social

Em 1779, ao findar seu aprendizado com Basire, Blake é admitido nessa famosa academia, encontrando ali uma atmosfera que contrasta com a que conhecera no estúdio do mestre gravurista. Se nos anos com Basire, ele acostuma-se a um espaço que estimula experimentação técnica e artística, a academia oferece um cenário formal e rígido no qual a repetição da norma aceita é a principal exigência a novos estudantes, como revela o par de aquarelas de Edward Francis Burney dedicado ao dia-a-dia dos estudantes reais. (Fig. 1.14 e 1.15) A formalidade das roupas e a observação e cópia do estatuário clássico ilustram o clima sóbrio da Royal Academy no ano em que Blake inicia seus estudos. Embora tenha visto a importância da cópia quando trabalhara com Basire, com ele tivera espaço para inovação e experimentação, elementos caros à sua arte e dificilmente permitidos nos salões reais.

Nos poucos meses em que estuda na prestigiada academia, Blake nota que o tipo de arte lá executada o afastaria de seus planos como gravurista, poeta e pintor. As razões para sua partida são inexatas, embora o tipo de educação artística e técnica que a academia oferta possa explicar as razões para Blake a ter abandonado. Para alguém como ele, que defende a liberdade técnica e artística, o espaço de seu próprio estúdio é mais favorável.⁴⁷

Além dessas diferenças estéticas, a noção de moralidade dos artistas da Academia pode ter surpreendido suas posições pessoais libertárias.⁴⁸ Ademais, sua predileção pela aquarela em detrimento da pintura a óleo denuncia sua defesa da linha e da clareza em arte. Por seu turno, aquarelas e gravuras – as técnicas que Blake domina – não são vistas com bons olhos pelos acadêmicos.⁴⁹ As primeiras são relegadas aos salões laterais, onde são facilmente

abastada, perceptível pelas roupas e pelos gestos, que observa a profusão de pinturas espalhadas pelas altas e bem iluminadas paredes da *Somerset House*. No centro da multidão, o diretor e pintor Joshua Reynolds conversa com o príncipe regente. Tal encontro, segundo Mark Hallett, “sugere a parceria ideal entre a realeza britânica e os artistas acadêmicos no período.” Também ilustrativo é o fato de serem exibidas poucos exemplos da arte “Histórica” defendida por Reynolds no seu *Discursos* (1769-1790), entre dezenas de retratos, paisagens, natureza morta e figuras de animais, temas que mais agradavam à “clientela” da academia. (1999, p. 251-253)

⁴⁷ Anos depois, Blake recorda da discussão que tivera com um professor da Royal Academy chamado George Moser. Blake defendia Rafael e Michelangelo e Moser Le Brun e Rubens. “Eu estava certa vez olhando as gravuras da obra de Michelangelo & Rafael na biblioteca da Royal Academy quando Moser veio & disse Você não deveria estudar essas antigas Obras Difíceis, Mortas & Secas, essas Não Finalizadas obras de Arte. Espere & eu mostrarei o que você deveria Estudar Ele então voltou & deitou sobre a mesa as Galerias de Le Brun & Ruben Como eu fiquei secretamente irado. E em minha mente pensei... Eu disse a Moser, Essas coisas que você chama de Finalizadas não foram nem mesmo Iniciadas Como poderia estar Finalizadas? O Homem que não sabe O Início nunca poderá saber o Fim da Arte” (E 628). Segundo Bindman, os modelos mostrados por Moser eram “enormemente exibicionistas e autocráticos no tom; para Blake, Le Brun e Rubens eram os servos vis da Tirania, e Reynolds”, o diretor da Academia, “seu real herdeiro.” (1977, p. 21)

⁴⁸ Será central à arte de Blake uma sexualidade dissociada dos preconceitos morais e religiosos do período. Futuramente, ele iria expressar do seguinte modo sua noção de unidade humana: “A cabeça sublime, o coração pathos, os genitais beleza...” (E 37). Para os visitantes da Royal Academy, todavia, os genitais não eram belos. Em 1781, o curador George Moser – o mesmo que havia criticado Blake por sua predileção pelo renascentistas – atendeu às críticas do público à nudez do estatuário clássico. Como resultado, os órgãos sexuais masculinos foram amputados e no seu lugar foram colocadas folhas de figueira. (Schuchard, 2004, p. 177)

⁴⁹ Segundo C. Matheson, a criação da Royal Academy em 1768 culminou com a criação de outras instituições ou grupos de artistas não favorecidos pelo controle social e normativo da galeria real. Entrar esses, estavam a *Sociedade dos Gravuristas*, fundada em 1802, e a *Sociedade dos Pintores de Aquarelas*, em 1804. (1999, p. 189)

ignominadas, ao passo que gravuras não são nem aceitas para exposições. (Myrone, 2009, p. 16) Textos como *Inquiry into the Rise and Establishment of the Royal Academy of Arts* (1775) de Robert Strange e *Lectures on the art of Engraving* (1807) de John Landseer exemplificam o protesto de uma geração de gravadores contra o preconceito à sua arte.⁵⁰ Segundo Suzanne Matheson, a razão dessa exclusão está na opinião de que tais técnicas são mais mecânicas e imitativas do que imaginativas ou intelectuais.⁵¹ (1999, p. 189)

Sobre sua escolha por técnicas pouco populares no contexto londrino, Bindman escreve que com sua opção pela “aquarela” e por sua recusa em produzir “telas a óleo, ele estava cortado do lucrativo negócio e da prestigiada prática de grandes pinturas.” (2003, p. 87) No futuro, Blake criticará o presidente da Royal Academy, Sir Joshua Reynolds, para quem o ideal da arte “superior”, segundo sua descrição em *Discourses*, era a de promover o estilo clássico.⁵² Porém, o que Reynolds e seus seguidores praticam e ensinam na visão de artistas como Blake eram telas a óleo de paisagens, retratos e cenas sentimentais comuns, temas populares e tradicionais que garantiriam vendas regulares. (Bindman, 2003, p. 86)

Além desses fatores, deve-se sublinhar que a crítica de Blake a pintores como Ticiano e Rubens revela menos a condenação aos “venezianos” e mais a defesa de artistas que lhe são caros.⁵³ Tal crítica deriva do que está sendo produzido na Royal Academy e comercializado pelos negociantes londrinos. Por outro lado, é uma crítica que evidencia o apreço de Blake por pintores renascentistas como Michelangelo, Dürer, Rafael e Romano. Na primeira seção deste capítulo, vimos como os primeiros marcam a formação de Blake como gravurista. Agora, estudemos como Dürer e Rafael são importantes à sua arte na década de 1780.

Como faz com Michelangelo, Blake trabalha com a iconografia de Dürer para seus próprios objetivos.⁵⁴ Tematicamente, a presença do gravurista alemão em Blake também é

Não surpreende o fato de não haver indício algum de que Blake tenha integrado qualquer desses grupos.

⁵⁰ Mei-Ying Sung menciona que o “declínio da estima pela gravura começou ainda na vida de Blake. O dilema dos gravuristas era o de se considerarem como artistas ou artesãos comerciais.” (2009, p. 9)

⁵¹ Outro grupo excluído da Royal Academy fora o formado por artistas mulheres. Embora pintoras como Maria Cosway, Mary Moser e Angelica Kauffman, tiveram algumas de suas obras expostas, isso apenas aconteceu porque souberam corresponder à opinião comum do que uma mulher “deveria” pintar: temas ou personagens femininas, natureza morta e cenas domésticas ou decorativas. Segundo Mark Hallett, diversas outras tiveram suas obras negadas, como acontecia com gravuristas e pintores de aquarelas. (1999, p. 256)

⁵² Blake não fora o único a criticar a Royal Academy. Anthony Pasquin fez isso por meio de uma peça teatral chamada *The Royal Academicians: a Farce*, de 1786. Outro satirista dos jogos sociais e comerciais da academia foi Peter Pindar que, entre 1782 e 1785 publicou as suas *Lyric Odes to the Royal Academicians*.

⁵³ Sobre a “querela entre Florentinos e Venezianos”, o primeiro grupo era composto por Leonardo, Raphael e Michelangelo, artistas que tinham na linha os principais parâmetros de sua arte. A escola veneziana, por sua vez, tinha por mestres Ticiano, Veronese e Tintoretto, artistas conhecidos por sua valorização da cor e dos efeitos de luz e sombra. (Arasse, 2009) A “querela” entre os dois estilos também reflete o principal contraste que Blake destacou sobre a arte popular do seu tempo, baseada na cor, em contraste com sua arte, baseada na linha.

⁵⁴ Um dos exemplos desse uso é a leitura que executou da conhecida *Melancholia I*. (Fig. 1.16) O artista inglês usaria-a na composição da lâmina 78 de *Jerusalém*, mesclando a posição corporal do anjo com a cabeça de uma águia, animal comumente associado ao evangelho de João e ao *Apocalipse*. Outra gravura de Dürer que seria recriada na obra de Blake foi *São Cristóvão*. (Fig. 1.17) A figura do velho homem com um cajado foi usada por

perceptível na predileção de ambos por cenários áridos e apocalípticos.⁵⁵ Além desses, Blake reinterpreta dogmas cristãos que considera errôneos e que estão presentes em Dürer. Um exemplo disso está na *Anunciação* de Dürer em relação a *Dança de Albion*.⁵⁶ (Fig. 1.19 e 1.20) Primeiramente, o padrão de linhas que partem do firmamento e da pomba é similar ao usado por Blake na criação do entorno de sua personagem. A alusão visual não é acidental, visto que o homem de *Albion* simboliza – como a pomba simboliza o espírito santo na gravura de Dürer – o nascimento de um novo tipo de ser humano nas terras inglesas. Blake reforça essa alusão por repetir a atípica pomba de Dürer abaixo do seu herói, exagerando a estranheza da criatura e desenhando-a com cabeça de inseto e asas de morcego. O fato de na versão blakiana os raios de luz partirem do homem e não do animal sugere a necessidade de uma alteração da divina santidade dos céus para a terra, de Deus para o homem.⁵⁷

Como Hagstrum escreve, as ilustrações de Dürer e Blake são visualizações da “perda do paraíso, de uma natureza amaldiçoada, (...) uma lembrança da glória passada e uma antecipação do esplendor apocalíptico por vir.” (1964, p. 38) Porém, no caso dessas imagens, tal “esplendor” se configura de diferentes maneiras. Em Dürer, a redenção jaz na encarnação de Cristo, ao passo que na visão de Blake, a redenção está na capacidade criativa do homem, capaz de criar um paraíso da terra desolada de Albion. Novamente, a releitura de Blake distorce a fonte original para, a partir dela, obrigar seu observador a alterar sua própria visão da realidade e do homem. Além disso, a gravura de Blake mantém relação com sua visionária interpretação da história da Inglaterra e dos eventos políticos de seus dias.

Em 1780, Blake é um dos londrinos que testemunha os “Gordon Riots” – revoltas fomentadas pelo pacifista George Gordon – e a invasão e destruição da prisão de Newgate.⁵⁸

Blake em suas diversas versões para a personagem, como no poema “London” de *Canções de Experiência* e na lâmina 84 de *Jerusalém*. Já a relação entre o velho homem e o bebê que está sobre sua cabeça também pode ter inspirado os dois frontispícios que Blake preparou para as *Canções*. (Mitchell, 1978, p. 5-7) Outra gravura de Dürer, *Da Proporção dos Corpos Humanos* (Fig. 1.18) pode ter inspirado *A Dança de Albion*. Tal postura corporal também seria usada por Blake em *Jerusalem*, lâmina 76, e em *O Livro de Jó*, gravura 6.

⁵⁵ De acordo com Hagstrum, os objetos usados por Blake nos seus poucos cenários ecoariam as imagens naturais de infertilidade e desolação de Dürer, que usou “rochas, árvores tortas, cavernas, cenários desertos troncos arruinados, galhos alquebrados, nuvens de fumaça e fumaça na forma de nuvens, raízes visíveis, animais magros, árvores sobre cavernas”, todas imagens que antecipam a imagística de Blake. (1964, p. 38)

⁵⁶ Blunt (1974, pp. 33-34) identifica *A dança de Albion* com a tela *Anima Beata* (1640-1642) de Guido Reni. Embora a posição corporal da figura seja similar, os braços da figura de Reni expressam mais súplica aos céus do que alusão ao sacrifício na cruz, como a versão de Blake. Ademais, este aludir a Dürer dialoga com a ideia de proporção matemática associada ao corpo humano entre os séculos 15 e 17, ilustrado pelo “homem vitruviano” de Leonardo. Sobre o desenvolvimento da imagística do corpo humano nesses séculos, ver Arasse (2009).

⁵⁷ Outra gravura de Dürer que pode ter sido usada por Blake foi *Ressurreição*, na qual atrás da figura de Cristo há o mesmo padrão de linhas que partem como raios de luz. Segundo Panofsky, o próprio Dürer na sua composição alterou o contexto original da figura clássica *Apolo de Belvedere*. (1979, p. 365)

⁵⁸ Se Blake participou ou apenas assistiu a essas revoltas, não sabemos com certeza. Entretanto, é inquestionável que esses eventos marcaram a memória do jovem artista. Sobre isso, Stanley Gardner menciona que os *Levantes Gordon* não foram “apenas uma agitação popular, mas a massa do século 18 em movimento. Fora um fenômeno com o qual Blake viveu e que ajudou a forjar seu pensamento. Não é que ele tenha condenado sua violência, mas

Diversos contemporâneos aludem a esse episódio em termos proféticos ou apocalípticos, numa peculiar união de interpretação bíblica e observação de eventos históricos.⁵⁹ Uma imagem ilustrativa dessa relação entre revolução e visionarismo é a gravura *As Revoltas de 1780* (1790, Fig. 1.21), de J. Heath a partir da tela de Francis Wheatley, na qual um céu tempestuoso serve de cenário para destruição de prédios, fogueiras, vandalismo, brigas e o ataque das forças monárquicas contra o povo revoltado. (McCalman, 1999, p. 18) Nesse clima de perigos políticos vistos sob luz apocalíptica, também destaca-se a exibição de pinturas como *Morte no Cavalo Descorado*, de Benjamin West, *Elísio, ou Estado do Juízo Final*, de Barry, e o *Dilúvio*, de Lowe; telas que associam profecia bíblica e crise nacional. (Heppner, 1995, p. 96) A partir desse imaginário, a menção de Blake a eventos apocalípticos registra a insegurança política que marca o início da década de 1780. Como Erdman afirma, deve-se “re-examinar o suposto isolamento dos anos de aprendizado de Blake para ver quantas janelas o barulho patriótico londrino fez adentrar em seu mundo.” (1991, p. 29)

Marca desse efeito é o fato de Blake também excursionar nesses anos pela pintura de temas bélicos e revolucionários, como atestam as aquarelas *Uma Violação na Cidade e Guerra Libertada por um Anjo*, exibidas anos depois na Royal Academy. Todavia, nenhuma obra de Blake é mais sintomática da interpretação visionária desse conflito do que a *Dança de Albion* (Fig. 1.20), composta no mesmo ano das Revoltas Gordon. A gravura alude a Gordon e seus seguidores, que uniram a antiga Albion e se rebelaram contra o governo despótico. O título da Gravura, “A Rosa de Albion de Onde ele Labuta no Moinho com os Escravos Entregando a Si Próprio para as Nações Ele Dança a Dança da Eterna Morte”, recria a “Declaração da Independência das Colônias Americanas” em termos simbólicos. Para Erdman, o que Blake expressa é que em “1780, o povo ascendeu a uma demonstração de independência, dançando a dança da insurreição para salvar as Nações (o termo de Blake em *América para as Colônias*).” (1991, p. 10) Como visto, no início de sua carreira, sua arte apresenta duas formas de revolução: uma individual e artística e outra política e social.

ele sabia o que a motivava. As frustrações e as aspirações dos desordeiros muito influenciaram sua opinião.” (1998, p. 19) Sobre a destruição da prisão de Newgate pelo povo e as consequentes execuções, Gardner escreve que “os enforcamentos o enfureceram. Os revoltosos abriram prisões; eram contra a guerra, o rei e o governo. Tudo isso deve ter marcado a mente de Blake.” (p. 25) Ilustrativa dessas revoltas é gravura *The Newgate Drop*, de A. Knapp e W. Baldwin, feita para o *New Newgate Calendar* (1810). Nela, enforcamentos são assistidos por uma multidão de curiosos e por grupos de protestos, coibidos pelas milícias. (McCalman, 1999, p. 80)

⁵⁹ Segundo Erdman, Blake vive “numa cultura que discutia política em termos bíblicos e moralistas.” Para ele, a Revolução Americana figurava como “um apocalipse secular que poderia derrubar a pobreza e a crueldade e estabelecer um novo Éden no qual as artes floresceriam e as habitações seriam iluminadas, para usar a linguagem de Blake, não por fogos destrutivos mas por júbilos de um sol de meio-dia.” (1991, p. 50) Segundo Heppner, “os sinais de uma mudança radical próxima nos anos 1780 levou a um grande aumento da aplicação das profecias bíblicas, em especial do livro de Revelação, em eventos históricos contemporâneos. O desencadeador imediato fora a Guerra Americana de Independência; ainda em 1772, Joseph Priestley escreveu que” essa” parecia o início do fim do mundo: ‘Tudo indica a aproximação de uma catástrofe... nesse momento, eu posso estar olhando para a queda da Igreja e do Estado. Eu espero algum evento calamitoso, mas por fim, glorioso’.” (1995, p. 96)

Além de Dürer, Rafael tem um papel central na formação artística de Blake, marcando sua arte pela centralidade de gestos retóricos. Um dos primeiros desenhos de Blake é uma cópia do Adão de Rafael em *Expulsão de Adão e Eva*.⁶⁰ Quando Blake começa sua formação com Basire, ele possivelmente tem conhecimento de um debate sobre duas tradições da arte ocidental. Christopher Heppner escreve que uma é baseada no corpo do estatuário grego e que a outra está centrada nos gestos dos oradores romanos. A primeira é considerada “intuitiva, natural e centrada no torso”, como a arte de Michelangelo, e a segunda, “explícita, artificial e centrada nos membros”, como a de Rafael.⁶¹ (1995, p. 3)

Por mais que Blake discordasse de tal oposição, as primeiras aquarelas dos anos 1780 são marcadas pela mais artificial dessas tradições, sobretudo pela limitante influência dos tratados retóricos. Como apontado anteriormente, tais autores ensinam gestos corporais como análogos de ideias e conceitos. No caso de Blake, esse aprendizado se dá com a observação de gravuras dos afrescos de Rafael, reproduzidas na *Bíblia Protestante da Família* (1781) ou na *Royal Universal Family Bible* (1782). Essas gravuras seriam recriadas por Blake em muitas de suas primeiras aquarelas. *Saul e a Feiticeira de Endon* (1783), baseada em *I Samuel* 28:7-19, exemplifica a inicial subserviência de Blake à arte de Rafael. (Fig. 1.23) Bindman lê a posição gestual dos braços e a inclinação de Saul como reconfiguração de *Abraão e os Três Anjos* (Fig. 1.22), um dos afrescos do Vatican Loggia. (1977, p. 29)

Blake realoca visualmente as posições corporais de todas as personagens de Rafael. Abraão se torna Saul e os anjos, atendentes do Rei. Enquanto as personagens humanas evidenciam medo por suas faces e gestos, o espírito de Samuel permanece calmo, indicando com a mão esquerda a iminente morte do rei. Bindman menciona que todas as ações ocorrem no momento da cena, simultaneamente: a bruxa conjura o feitiço invocatório, Saul suplica por seu destino, os atendentes reagem com pavor e medo enquanto Samuel fornece o vaticínio fatal. Sobre a narrativa visual da aquarela de Blake, o crítico afirma que as

expressões faciais são governadas pelos padrões visuais dos manuais como o tratado de

⁶⁰ Segundo Phillips, “Blake copiou de dois diferentes ângulos a perna e o pé esquerdo de Adão, no momento em que deixa o paraíso para sempre; em outras palavras, no momento em que nossos primeiros pais passam da inocência para a experiência. Vinte anos depois, ao combinar suas Canções em 1794, Blake executou e imprimiu uma página título para o volume numa imagem do mesmo momento.” (2000, p. 5)

⁶¹ Heppner exemplifica essas duas tradições opostas: “O sistema natural intuitivo se baseava na real observação de corpos e da expressão corporal (...). O sistema artificial baseado nos retóricos era originalmente pensado para auxiliar o orador ao comunicar pensamentos e emoções e, às vezes, se tornava visualmente um vocabulário paralelo, um gestual que acompanhava cada palavra falada. Na linguagem corrente do século 18, o primeiro sistema era composto de sinais naturais; o corpo se tornava o sistema expressivo da alma através de um tipo de isomorfismo *gestáltico* – relaxados, os membros ‘significavam’, ou melhor, ‘estavam’ deprimidos, calmos, ou aquilo que o contexto sugeriria. O segundo sistema era uma linguagem oitocentista composta grandemente de signos artificiais, codificados por autores como Bulwer ou Le Brun. Na prática, todo corpo gestual criado por um artista apresentará elementos de ambos os sistemas.” (1995, p. 3)

Charles Le Brun sobre fisionomia e publicado na Inglaterra como *Cabeças Representando as Várias Paixões da Alma*. O espectador que se encontra à esquerda, por exemplo, com a boca aberta, expressa o que corresponderia ao que Le Brun definiu como “Horror” ou “Atenção.” A miserabilidade de Saul, por outro lado, é expressa não por sua fisionomia, mas por sua inteira postura corporal, caída e prostrada ao solo, sua cabeça quase tocando a terra. (1982, p. 33)

Com sucesso, a aquarela de Blake articula de forma dramática o episódio no qual se baseia, alterando os gestos e a composição de sua fonte. Entretanto, a composição estática das personagens, como esculturas pintadas, impede o observador de adentrar no drama do rei condenado. Por outro lado, há nessa primeira aquarela um aspecto visual que seria recorrente no imaginário futuro do artista: a criação de uma “figura isolada (...) numa atitude de medo ou reverência.” (Ackroyd, 1995, p. 77) Tal elemento, que denota solidão e exclusão social ou familiar reaparece na próxima série de aquarelas exibida na Royal Academy em 1785.

Um refinamento do estilo retórico em Blake está nas aquarelas dedicadas à história de José no Egito.⁶² De acordo com Bindman, a série “representa o ponto alto do estilo rafaelesco e clássico de Blake, no qual emoções interiores são veladas por ritmos visuais de composição e gestos retóricos.” (1977, p. 35) Segundo Heppner, as três aquarelas de Blake interagem diretamente com versos do *Gênesis*, como se Blake estivesse “ilustrando” o texto bíblico. (1995, p. 90) Baseada em Gênesis 42:6, *José recebe seus Irmãos* (Fig. 1.26) retrata o protagonista em sua posição no Egito, recebendo a homenagem de sua família. Na segunda, *José Ordena a Prisão de Simeão* (Fig. 1.27), o herói hebreu revela sofrimento quando ordena que um dos seus irmãos seja preso, como descrito em Gênesis 42:24. Em *José Revela sua Identidade* (Fig. 1.28), Blake baseia-se em Gênesis 45:1 para ilustrar sua reconciliação.

Tematicamente, Bindman interpreta a série como uma “alegoria espiritual na qual o Egito é tanto o lugar histórico da Bíblia como também um paradigma para o materialismo.” Como o Saul da tela anterior, o José de Blake é um herói solitário, separado de sua família e do mundo egípcio. Sua capacidade profética é ambigualmente responsável tanto por sua condição escrava quanto pela sua ascensão ao poder estrangeiro, sendo tanto bênção quanto maldição. Bindman sugere que as três aquarelas de Blake simbolizam um “ponto crítico em sua carreira, quando pela primeira vez é perturbado pelo ‘espectro ameaçador’ do comércio, uma ameaça que poderia distanciá-lo dos caminhos de sua” arte. (1977, p. 35)

⁶² O tema de José fora muito popular na arte medieval e renascentista, sobretudo por figurar como modelo tipológico da encarnação de Cristo. Entre os pintores que trabalham com o tema, H. Aldegrever, Lucas van Leyden e Hans Sebald Beham. Da história do *Gênesis*, os mais populares são o de José explicando seus sonhos proféticos aos irmãos, José sendo jogado no poço e José fugindo da esposa de Potifar. Em Loggia, Rafael pinta vários afrescos dedicados à personagem, entre eles a venda de José como escravo, a relação com Potifar e a esposa e o cálice de José sendo encontrado entre os pertences de Benjamin. Por sua vez, Jacopo Pontorno ilustra José na prisão, José com sua esposa e filho e Jacó abençoando sua descendência. No século 17, o tema mais comum era a reação de Jacó diante da veste ensanguentada de José, o conflito com a esposa de Potifar, José na prisão e o plano envolvendo o cálice e a prisão de Benjamin. (Heppner, 1995, p. 90)

Estilisticamente, Heppner menciona que a variedade usada pelo artista para compor as faces e os gestos exemplifica o trabalho de Blake “em aprimorar a variedade e a expressividade de suas personagens, embora ainda sob o estatuto dos tradicionais códigos de apreensão de sentimentos.” (1995, p. 16) Seu esforço em trabalhar com a limitação dos símbolos e gestos pré-definidos é evidente no modo como adapta a personagem clássica Niobe. (Fig. 1.29) A presença dessa figura exemplifica novamente como Blake desaloja uma imagem de seu contexto original para alterá-la em sua própria obra. O que em *Niobe* é um gesto de proteção, em *José* significa ocultamento de identidade. Ao fundo, dois escravos simbolizam a antiga situação de José e a situação atual de seus irmãos.

Nas outras aquarelas, a influência de Rafael e de artistas que valorizam o gestual retórico é mais evidente. Nos afrescos de Rafael (Fig. 1.24 e 1.25), gestos de desespero, tristeza e horror tornam as cenas artificiais. Em suas aquarelas, Blake reproduz alguns desses gestos. Todavia, o resultado não o agrada, fazendo com que ele evite tal sistematização em obras futuras. Como Heppner afirma, a série de *José* revela “o fato de que nesse momento, a habilidade de Blake em inventar versões interessantes de uma história estava à frente de sua habilidade de criar corpos satisfatórios para expressá-la.” (1995, p. 20)

Trata-se de uma série sobre irmãos e suas relações. Não há Jacó, Faraó ou qualquer outro elemento que afaste o drama dessa relação. O fato do grupo de irmãos figurar posições semelhantes nas três aquarelas obriga o observador a prestar atenção aos gestos e signos presentes na caracterização de José. Nas primeiras, José esconde sua face/identidade e suas reais intenções ao condenar Simeão à prisão. Na última, há a conciliação e a evidenciação da real identidade de José. Seu abraço, não compreende apenas o irmão favorito, como também os outros, que reagem num misto de medo e esperança. Como Heppner afirma, “Blake construiu uma narrativa muito específica proveniente de uma história vasta e complexa que contém um grande número de possíveis caminhos para a interpretação.” (1995, p. 91).

Um desses caminhos está na referência que Blake faz ao estatuário clássico, talvez como uma crítica aos textos teóricos que teve acesso naquela década. Em 1764, Winckelmann publica *História da Arte da Antiguidade*, volume que seria respondido dois anos depois por Lessing em *Laocoonte*. Em seu estudo, que recebe tradução inglesa de Fuseli, Winckelmann diferencia dois estilos de arte grega que vê como sintomáticos de tempos históricos diversos: o primeiro produzido no período clássico do século IV a. C. e outro durante a dominação macedônica no século seguinte. Winckelmann nomeia o primeiro de “Superior” e o segundo de “Belo.” Segundo McCarthy, o Estilo Superior “alcança seu refinamento através do uso predominante de abstrações visuais. Ele é caracterizado por severidade e dureza nas formas,

com a predominância de linhas angulares e a ausência de qualquer traço individual.” (2007, p. 28) Tais elementos seriam alcançados por um equilíbrio na composição e por uma ausência de sentimentos, mesmo que as personagens representadas estejam na iminência da morte.

O estatuário do século III ou II dedicado ao tema de Niobe ilustra, ao mostrar uma mãe que protege seu filho da destruição divina, uma “ausência de expressão característica do Estilo Superior.” (McCarthy, 2007, p. 31) Trata-se de uma figura que não apresenta em seus traços qualquer sinal de sofrimento ou angústia. Por sua vez, o Estilo Belo diria respeito a um modo naturalista de expressão, de grande sensualidade, formas curvilíneas e um alto senso de sofrimento e *pathos*. Enquanto o Estilo Superior é estático, reto, preciso e idealizado, o Belo é grandioso, intenso e contorcido. Nesse caso, Winckelmann cita o *Laocoonte* (Fig. 1.30), estatuário que demonstra o realismo do estilo posterior. Nos termos de McCarthy, o primeiro exemplifica “contenção” de sentimento, ao passo que o segundo, “efusão.”⁶³ (2007, p. 31)

Blake acessa essas obras ao estudar com Basire ou ao frequentar a Royal Academy, seja na forma de gravuras seja na forma de cópias em gesso. Ao perceber como os dois grupos exemplificam dois opostos artísticos, ele os usa como modelos para a angústia de José nas duas primeiras aquarelas. Na primeira, Blake usa o gesto de *Niobe* para expressar a vergonha do herói. Na segunda, os membros inferiores e a elevação do assento em que José está fazem referência à postura do *Laocoonte*, enfatizando o sofrimento do herói ao condenar Simeão à prisão e ao testar os irmãos que outrora o venderam como escravo.

Primeiramente, marca a resposta crítica de Blake aos conceitos de Winckelmann o fato dele ter invertido a posição dos modelos clássicos. Tal opção resulta de uma simbologia visual que já é perceptível mesmo em sua obra inicial. A observação de membros inferiores ou superiores como simbologia de aspectos “materiais” ou “espirituais” é discutida por Joseph Wicksteed.⁶⁴ Segundo o autor, na arte de Blake membros esquerdos relacionam-se à materialidade e direitos à espiritualidade. O fato de Blake tê-los usado num grande número de

⁶³ Os conceitos de Winckelmann são imprecisos, sobretudo pela inexata datação das obras e pela problemática metodologia que ora foge do objeto pesquisado ora recorre à sua noção idealizada da história. Para o autor, ambos os grupos correspondem a um ideal artístico e a regras definidas, deixando pouco espaço para qualquer individualidade artística. Outro problema está na forma idealizada com que o autor observa esses “estilos” como resultantes diretos de períodos específicos, nesse caso os séculos IV e III. (McCarthy, 2007)

⁶⁴ O autor contrasta esse detalhe nas lâminas 29 e 33 de *Milton*, que apresenta a figuração dos irmãos William e Robert Blake. O primeiro tem a perna esquerda à frente enquanto o segundo, falecido em 1787 e associado à criação do método iluminado, tem a perna direita em destaque. Este detalhe visual é enfatizado na lâmina 14: “And on my left foot falling on the tarsus, enterd there: / But from my left foot a black cloud redounding spread over Europe.” (E 110) Incomum na arte de Blake são figuras meramente “ilustrativas”, mas nessa ele apresenta uma imagem que reproduz o texto da lâmina. (1924, p. 133) O significado desse signo visual foi contrastado por Wicksteed com as gravuras de *O Livro de Jó*. Nessas, o autor percebeu que Blake opôs membros inferiores direitos com personagens divinas como Yahveh e Satã e os membros esquerdos com personagens humanas como Jó. (p. 51). O mesmo simbolismo aparece na série de *José* (1785), em *Tiriel* (1786-1788), nas *Canções* (1789-1794), em *Milton* (1804), e nas ilustrações para *Paraíso Perdido* (1809) e para o *Livro de Jó* (1825).

obras indica a importância desses elementos em sua arte.⁶⁵ A inversão horizontal das fontes clássicas faz com que o herói bíblico seja mostrado nas duas primeiras aquarelas com a perna esquerda em destaque. Diferentemente, na última pintura José avança com a perna direita, o que implica a observância de uma progressão narrativa na série blakiana.

Nas duas primeiras, José está preso à sua noção de justiça terrena, centrada numa severa retribuição ao crime sofrido anteriormente. Esse centramento ao aspecto material, terreno, exemplificado pelo destaque da perna esquerda, contrasta com o membro superior direito em destaque. Se os membros inferiores de José revelam seu aprisionamento a terra e a uma rígida noção de justiça baseada na retribuição, os membros superiores revelam uma preocupação espiritual, que diz respeito a um comportamento ético, centrado na noção de justiça. Na segunda aquarela, esse gesto ganha o signo clássico de uma prece. O que Blake parece expressar nessa série é a divisão de José a um dualismo que ora corresponde à materialidade terrena ora à espiritualidade religiosa. Detalhes do cenário nas duas pinturas reforçam e intensificam as repercussões dessa divisão para a sua narrativa.

De acordo com o enredo bíblico, as três cenas acontecem no Egito, numa corte na qual José ocupa posição privilegiada. Porém, o que deve ser um cenário único constitui-se como variação de símbolos religiosos, bíblicos e materiais. Na primeira aquarela, há uma imagem angélica na parede do recinto. Na segunda, uma serpente ao redor de uma árvore. Na última, uma parede lisa, sem adereços, como Blake repetiria nas ilustrações para *Tiriel*.

O contraste entre figuras angélicas na primeira aquarela, de serpentes na segunda e a ausência de qualquer símbolo na última sugere uma progressão de um estado pré-queda, figurado pela proteção divina do Éden para uma situação decaída, simbolizada pela presença da serpente e pela paisagem austera da última imagem. Num sentido inverso, as ações de José apresentam assim uma progressão não negativa e sim positiva, passando de um estado de ocultamento e isolamento para outro de revelação e verdade. Nessa série Blake trabalha com os conceitos que anos depois formariam os “estados contrários” de suas *Canções*.

Como veremos, Blake interpretaria o estado de *inocência* como uma condição infantil e limitadora, numa tópica que aparece tanto em *Tiriel* quanto na recusa da protagonista do *Livro de Thel* em deixar os idealizados vales de Har. Por sua vez, a passagem do homem de um estado de *inocência* para um de *experiência*, simbolizado pelo contraste entre o anjo e a serpente, figura uma “queda para o alto”, na qual não apenas José teria consciência de sua identidade, como também o observador de sua condição física e espiritual.

Nas aquarelas blakianas dedicadas à história de José, pode-se identificar assim um

⁶⁵ Outros críticos que discutem essa simbologia são Kathlenn Raine (1968) e Stephen Behrendt (1983).

tema recorrente na arte de Blake: o modo como seus protagonistas tendem a reviver uma narrativa de queda e redenção. Nos termos de McCarhy, Blake apresenta primeiro “uma queda na divisão e numa oposição destrutiva, para então progredir gradativamente para uma reconciliação e uma reunificação.” (2007, p. 58) Em José, é essa oposição entre separação e unificação que é encenada. As primeiras aquarelas mostram José preso à divisão dualista entre céu e terra, entre materialidade e espiritualidade, entre os antitéticos estilos superior e belo de Winckelmann, numa diferenciação que resulta em separação e exclusão. A oposição entre membros inferiores direitos e superiores esquerdos exemplifica uma estagnação existencial articulada na oposição entre percepção corporal e idealismo espiritual.

Diferentemente, a terceira pintura mostra uma unificação desses estados. O fato de José impulsionar seu corpo com a perna esquerda e repousar diante dos irmãos com a direita, tendo ambos os braços abertos num sinal de perdão, aceitação e união, expõe uma mudança de postura; agora não mais presa aos cenários celestiais ou terrestres das primeiras telas. Para Blake, apenas o apagamento dos símbolos do anjo e da serpente, ou da simples consciência deles, pode propiciar o verdadeiro reencontro entre os irmãos outrora separados.

Para a arte futura de Blake, essa série de aquarelas resulta em diversos elementos importantes. Primeiramente, é perceptível o tipo de releitura transformadora que Blake empreende seja do contexto bíblico seja da arte clássica, ao realocar seus tópicos e estilos aos seus próprios objetivos artísticos. Sobre isso, Heppner escreve que a série de José

revela aquilo que poderia ser considerado os peculiares valores blakianos. Esses valores, todavia, são encontrados numa profunda e perceptiva leitura desse e de outros episódios bíblicos. Um tipo de circularidade benevolente está em ação aqui; a narrativa bíblica gera pensamentos e valores que então encontram expressão na visão transformada de um desses episódios originais. Devemos chamar tais valores de bíblicos ou de blakianos? Com um tal exemplo, a obra de Blake é tanto interpretativa quanto inventiva, e recepção e crítica tornam-se facetas de um único e simples processo. (1995, p. 92)

Ademais, as três aquarelas evidenciam a importância da observação de todos os detalhes de sua obra visual, nunca esquecendo dos “pés” e das “mãos” das personagens, que “são figuras descritivas de Caráter & não apenas linhas desenhadas sem propósito.” (E 550) Essa série também evidencia a progressão “divisão/re-união”, algo que exemplificará a ideia do artista de desenvolvimento espiritual e físico. No futuro, os dramas de Tiriel, Thel e Urizen centrar-se-ão justamente na incapacidade dessas personagens em estabelecer qualquer tipo de vínculo emocional ou físico. Por fim, a série exemplifica o tipo de união que Blake almeja realizar entre as artes da gravura, da poesia e da pintura em seus livros iluminados. Assim como a separação/reunificação encenada nessa série, Blake empreenderá uma arte compósita

que reunificará artes e experiências estéticas que a crítica tende a separar e a conceituar.

Sem dúvida, os afrescos de Rafael e os manuais gestuais, além de textos teóricos como os de Winckelmann, ajudam Blake a perceber o que ele deseja ou não usar em sua arte. Como Bindman afirma, essas referências fornecem um “vocabulário coerente de gestos corporais para expressar emoções de desespero e êxtase religiosos. Tal vocabulário supõe total maleabilidade do corpo humano”, sendo esse o principal elemento de sua arte. (1982, p. 35)

Tal determinação, de fazer dialogar arte visual e literária, não é exclusividade sua. É na década de 1780 que tal interesse culmina na criação de galerias de arte cuja temática é literária, como a *Shakespeare Gallery* e a *Milton Gallery*.⁶⁶ Além disso, Blake convive com contemporâneos como James Barry, John Hamilton Mortimer e Henry Fuseli, artistas que, como ele, misturam interesses literários, históricos e revolucionários em suas pinturas.⁶⁷

Como visto, a aproximação que Blake executa entre poesia e artes visuais faz parte de um entorno social e cultural que vê nessa relação a concretização do ideal das “artes irmãs” e da elevação da arte inglesa em relação à outras nações. Entretanto, diferente das estratégias comerciais criadas por dezenas de artistas, críticos e comerciantes, Blake permanece distante dos espaços e da técnica que daria visibilidade à sua criação, imerso como estava numa arte secundária, num estilo antiquado e no diálogo com mestres renascentistas pouco populares.

Entre 1772 e 1779, a formação de Blake como gravurista o ensina a importância da incessante experimentação com técnicas e materiais. Nenhum outro conhecimento obtido com Basire é tão fundamental à criação de seu método iluminado de impressão. Para Lister, a educação como gravurista fornece a ele “os meios para desenvolver sua arte.” (1975, p. 8) Em outros termos, foi somente devido a essa formação que ele pôde criar um método que combinasse “o poeta e o pintor” e que dramatizasse os “estados contrários da alma humana.”

Em 1783, *Esboços Poéticos* revela um artista que mescla diferentes temas textuais e literários. Como discutido na análise da carta que Blake escreveu a John Flaxman em 1800, suas leituras formam sua habilidade em compor versos musicados, profecias apocalípticas e sátiras intelectuais. Da Bíblia, Blake aprende a valorizar sua capacidade visionária. De Milton, a recriar episódios bíblicos. De Shakespeare, a estrutura dramática que usaria em seus

⁶⁶ Sobre o contexto social e cultural dessas galerias da década de 1790, ver Eaves (1992) e Galé (2006).

⁶⁷ Como Barry, Blake admira o corpo humano e o poder revolucionário de uma arte que libertaria o homem do poder opressivo. Como Mortimer, Blake é um leitor da Bíblia e compõe uma arte visual baseada em tópicos literários. Ambos têm um gosto por figuras grotescas e monstruosas, um aspecto visual que em Blake é mais sutil, especialmente pela recorrência em sua obra de imagens que expressariam o oposto: esplendor natural e humano. Com Fusely, Blake divide a apreciação por Shakespeare, poesia pré-romântica e pelo Satã miltoniano. Se Fusely passa a década de 1790 pintando telas satânicas para a sua *Milton Gallery*, Blake passa o mesmo período gravando, imprimindo e iluminando a sua demoníaca *Bible of Hell*. (Hagstrum, 1964, pp. 64-70)

futuros livros. De místicos como Paracelso e Boehme, a articular em seus enredos e em suas personagens os símbolos e as estruturas arcanas do passado.

Entre 1780 e 1785, suas exposições na Royal Academy revelam que Blake leva para a sua pintura os tópicos que perpassaram sua produção como poeta: Shakesperare, as histórias da Bíblia e os dramas políticos de seus dias. Em seu *Catálogo Descritivo* de 1809, Blake defende a linha como superior à cor, um impopular princípio estético que o afastaria dos círculos artísticos. Como um artesão em meio a um sistema de produção e comércio, ele enfatiza em suas primeiras gravuras e aquarelas a persona solitária do herói profético, a “voz que clama no deserto.” De suas fontes visuais, Blake apreende de Michelangelo, Dürer, Rafael e Giulio Romano a importância da linha definida e das fábulas e mitos antigos.

Naqueles anos, Blake gradativamente aproxima sua formação tripla. Faz isso ao optar pela ilustração de temas poéticos, religiosos e históricos; ao contrapor sua prática como gravurista aos temas de sua primeira poesia, como indicam os poemas baseados no estatuário de Westminster. A presença de um termo das artes visuais no título de uma obra poética prenuncia seu esforço futuro em fazer coabitar texto e imagem num mesmo espaço, como faz no caso de poemas como “Fair Eleonor”, “Edward the Third” e “Coach of Death.” No caso desses, é incerto se foram as ilustrações que motivaram os poemas ou o contrário. Todavia, é evidente que sua composição consecutiva revela o esforço de Blake em contrapor artes duais que a crítica e os artistas do seu tempo insistiam em igualar ou em conceituar como “irmãs.”

É essa formação múltipla – compreendida pelas artes da gravura, da poesia e da pintura – que prepara Blake para a primeira tentativa de unir texto e imagem. No meio desse processo, o artista compõe um poema dramático e uma série de ilustrações que configuram seu primeiro projeto composto. O título dessa obra é *Tiriel* e sua análise ajuda a compreender os esforços técnicos e estéticos que resultaram nos seus livros iluminados.

CAPÍTULO 2

TIRIEL: LIVRO ILUSTRADO NÃO PUBLICADO OU LIVRO ILUMINADO NÃO CONCLUÍDO?

Considerado um projeto abandonado, a primeira edição comentada de *Tiriel* é de 1967. Na introdução do volume, G. E. Bentley descreve o manuscrito como um poema que, “como *Lear*, tratava de abuso de poder e da autodestruição” de um pai por sua incapacidade em perdoar os filhos. (1967, p. 12) Sobre a série de gravuras que acompanham o texto, o crítico aponta que Blake “nunca tentou ‘ilustrar’ seu poema de um modo convencional” e sim “retratar (...) as implicações metafóricas e espirituais do seu texto.” (1967, p. 21)

Seis anos depois da edição de Bentley, Robert Essick interpretou as ilustrações como sátira ao gosto estético do século 18. Seguindo a opinião de Foster Damon de que o poema simboliza o estado decadente da arte neoclássica (1924, p. 307), Essick escreve que *Tiriel* revela “as limitações de uma estética baseada na memória ao invés de na imaginação.” (1973, p. 54) Para ele, a convencionalidade das ilustrações, “um amalgama da monumentalidade de Barry com os tons leves de Stothard”, referencia a restritiva percepção dos “livros ilustrados.” (1973, p. 65) Por sua vez, Nelson Hilton vê *Tiriel* como revisão da experiência de Blake na Royal Academy, sendo uma sátira aos padrões estéticos contemporâneos. (1987, p. 105)

Pensando no processo de composição da arte de Blake, David Bindman lê *Tiriel* como uma ponte entre suas primeiras aquarelas e ilustrações e os livros iluminados futuros. Para o crítico, o poema e as ilustrações são a primeira tentativa de Blake em unir num mesmo espaço texto e imagem. (1977, p. 44) Nesse sentido, *Tiriel* pode ser visto como uma obra de transição entre o jovem poeta de *Esboços Poéticos* (1783), o pintor em formação das aquarelas da série de *José* (1785), e o artista maduro dos primeiros livros iluminados (1789).

É inegável a importância de *Tiriel* para o desenvolvimento de Blake como “poeta, pintor e gravurista”, sobretudo porque tais ilustrações configuram “mesmo que de uma forma rudimentar, alguns dos seus maiores temas e motivos.” (Essick, 1973, p. 51) Neste capítulo, defenderei a hipótese de que no manuscrito e nas ilustrações de *Tiriel* estão em gestação os planos de Blake de unir texto e imagem numa única obra compósita. Além disso, é em sua composição textual e visual que poderemos perceber a gênese da linguagem poético-profética de Blake e da complexa relação que está estabelece com suas criações pictóricas.

I. O Poema e o Desenvolvimento de Blake como poeta

Escrito entre 1785 e 1788, *Tiriel* documenta a primeira tentativa de Blake em criar um texto que una drama e profecia. Trata-se de um poema de mais de trezentos versos, escrito em heptâmetros livres. Nele, Blake relê *Édipo em Colono*, *Lear*, a *Bíblia* e o *Filosofia Oculta* de Cornelius Agripa. Como se trata de um texto não finalizado, os críticos o lêem como exemplo do desenvolvimento da linguagem mítico-profética do poeta. Apesar das críticas negativas,⁶⁸ *Tiriel* antecede a linguagem futura de Blake, sobretudo por seu estilo primitivo e direto, marca da ansiedade de seu protagonista.⁶⁹ (Summerfield, 1998, p. 47)

Dividido em oito partes, *Tiriel* narra a história de um rei que, após a morte da rainha Myratana, amaldiçoa os filhos que estão no poder (Parte I). Sendo um dos mais sombrios poemas de Blake, seu protagonista vaga por cenários desolados em busca de uma redenção impossível. Para David Bindman, essas jornadas simbolizam suas angústias existenciais e espirituais. (1977, p. 44) Estruturando-se a partir delas, o enredo apresenta Tiriel vagando pelos utópicos Vales de Har, onde vivem os pais Har e Heva e a guardiã, Mnetha (II e III), pelos bosques sombrios em que vive o irmão Ijim (parte IV) e pelo reino do irmão banido Zazel (VII). Depois de empreendê-las, Tiriel retorna ao seu reino e condena os filhos à morte (V), exceto a filha mais jovem, Hela, que guia o pai até Har, onde o monarca morrerá (VI), não sem antes afirmar que sua maldição foi pensar que os homens fossem iguais (VIII).

Sobre o léxico de *Tiriel*, os termos que mais se repetem são ‘curse’, ‘aged’, ‘blind’, ‘madness’ e aqueles que demarcam relações familiares. Numericamente, ‘curse’ é a palavra mais recorrente em *Tiriel*, aparecendo 45 vezes, em oposição à sua antítese ‘bless’, 12 vezes. Os termos ‘aged’ e ‘blind’ aparecem em número igual, 18 vezes, e os relacionados ‘old’ e ‘eye’, respectivamente 17 e 15 vezes. Além desses, o poema apresenta 83 palavras que sistematizam as relações familiares entre as personagens, divididas em ‘father’, 28 vezes, ‘son’, 27, e ‘mother’ e ‘daughter’, 13 vezes. Tal repetição demarca tanto a decadência física e mental de Tiriel quanto as relações familiares problemáticas que perpassam o texto.

O primeiro problema estilístico do poema está na diminuição dos sinais de pontuação. Esses ajudariam o leitor a perceber relações tanto estruturais – diferença entre a narrativa e a voz das personagens – quanto discursivas – perguntas, exclamações e pausas. A ausência de sinais de exclamação ou interrogação e de travessões ou aspas para demarcar falas seria um

⁶⁸ Para Erdman, “*Tiriel* exemplifica um tipo de drama (...) grotesco histriônico”, sendo suas personagens pouco convincentes, como se Blake estivesse cansado do modelo heroico tradicional. (1991, p. 134). Já Gillham afirma que “*Tiriel* marca uma nova paisagem para Blake”, que ao intentar o drama leva para “suas profecias alguns dos seus vícios: hipérboles forçadas, emoções infladas, situações pouco naturais e repetição excessiva.” Nele Blake teria exercitado sua “inspiração, porém com pedestres modos de observação” (1973, p. 152-3).

⁶⁹ Frye ressalta a importância do texto por associá-lo ao *Livro de Thel* e a *Visões das Filhas de Albion*. Sob essa perspectiva, *Tiriel* seria a tragédia da razão, *Thel* a tragédia do desejo e *Visões* a do sentimento. (1947, p. 242)

dos indícios da não conclusão do poema. Por outro lado, críticos como Hans Ostrom e Robert Essick lêem *Tiriél* como exemplo de uma intencional escolha discursiva que simboliza a decadência existencial de seu protagonista.⁷⁰

Tal imprecisão discursiva resulta numa área ambígua e imprecisa na qual o leitor deve “preencher” as informações que o texto não apresenta. Essas dizem respeito às descrições de cenários e personagens e aos motivos da rixa familiar entre Tiriél e seus filhos. No caso de seu protagonista, Blake constrói suas falas usando uma estrutura tonal repetitiva que pouco esclarece ou revela sobre os motivos desses ataques.

Accursed race of Tiriél. behold your father
Come forth & look on her that bore you. come you accursed sons.
In my weak arms. I here have borne your dying mother
Come forth sons of the Curse come forth. see the death of Myratana⁷¹

Nesses primeiros versos do poema, a tripla repetição de ‘curse’ reforça a visão distorcida e maledicente de Tiriél. Essa insistência em condenar e amaldiçoar está relacionada com o egocentrismo monárquico que Blake enfatiza. Embora a fala inicie chamando a atenção para o corpo desfalecido da antiga rainha, o poeta insere nos versos seguintes a preocupação de Tiriél em chamar atenção a si próprio. Isso acontece quando ele antepõe um pronome possessivo e outro pessoal no verso seguinte, “In *my* weak arms, *I here* have borne your dying mother”. O que serviria para enfatizar a presença materna transfigura-se numa autocentrada descrição dos braços frágeis e da sua própria imagem. (Ostrom, 1983, p. 170)

Na quarta estrofe da primeira parte, o primogênito Euxos replica o opróbrio paterno ao interpor a ‘curse’ palavras que relacionam idade avançada com inaptidão moral. Diferente dele, que em nenhum momento apresenta razões válidas para o ódio proferido, Heuxos articula a principal falha do patriarca.⁷² Quando o filho menciona, em I.13-15, que o pai os escravizara e que suas “maldições” partem “de um homem amaldiçoado”, é colocado em xeque a culpabilidade dos filhos, sobretudo em face à fantasia acusatória do patriarca.

⁷⁰ Ostrom argumenta que *Tiriél* encerra uma experimentação discursiva entre decadência física e psicológica. A seu ver, o colapso da linguagem de Tiriél, retoricamente imprecisa e irracional – algo contrastado pela linguagem dos filhos – demonstraria “os efeitos da tirania urizênica da consciência” e constituiria o “principal tema do poema.” (1983, p. 169) Para Ostrom, *Tiriél* dramatiza a decadência do herói como falha de comunicação entre ele e os filhos e entre ele próprio e sua personalidade tirânica. Essick amplia tal leitura ao afirmar que a linguagem de *Tiriél* – primitiva, básica e repetitiva – revela a decadência de seu próprio mundo, sendo uma terra desolada, decadente, putrefata. É um declínio político, familiar e espiritual que vem a tona na linguagem de Tiriél e dos filhos e nos clichês religiosos de Har e Heva. (1989, p. 115)

⁷¹ Amaldiçoada é a raça de Tiriél contemplai vosso velho pai / Saiam & vejam aquela que vos gerou filhos amaldiçoados / Em meus braços fracos, bem aqui, deitei vossa mãe moribunda / Venham pra fora filhos da praga Vejam a morte de Myratana. (Tradução do autor)

⁷² Ostrom afirma que o discurso do filho fragiliza a maldição paterna não a igualando; revela o papel tirânico que o pai exercia sobre os filhos; sua retórica é consistente e seu ritmo controlado responde às acusações do monarca, quando afirma “His blessing was a cruel curse. His curse may be a blessing” (1983, p. 170).

Nessa primeira parte do poema, Tiriél enumera uma série de imagens animalescas que lembram o discurso fantasmático de personagens shakespearianas como Hamlet, Otelo e Lear. Ele chama os filhos de ‘Serpents not sons’ (I.21), de ‘worms of death’ (I.22) e de ‘serpents’, num total de seis vezes (I.25, 26, 28, 30 e 31). Tais acusações são emparelhadas com imagens de apodrecimento corporal como ‘wreathing around the bones’ (I. 21) ou ‘feasting upon your aged parents flesh’ (I.22). A insistência em imagens de dissolução física revela a perturbada visão de Tiriél, cujos poucos artifícios retóricos objetivam a comparação dos filhos a animais inferiores. A linguagem de *Tiriél* apresenta uma multiplicidade de termos condenatórios.⁷³ A diferença é que nos lábios de Tiriél o termo é difamador, enquanto que nos dos filhos revela justificativa ou aflição. É a diferença entre “Curse on your ruthless heads” (I.31), de Tiriél, para “Why dost thou curse. is not the curse now come upon your head” (I.38), de seu filho.

Outro termo importante é ‘blind’, que carrega o sentido de cegueira física e mental, elementos que conectam a fábula do poema a obras cujo tema da cegueira é recorrente.⁷⁴ Em seu texto, Blake opõe ignorância à limitação e fraqueza, fazendo da cegueira de Tiriél um indicativo de sua decadência mental e física.⁷⁵ Essa correção nos faz supor que a principal razão dessa cegueira é a incapacidade de Tiriél de descer de uma determinada altura moral, cego como é às vozes, aos desejos e aos anseios dos filhos.

A reiteração de ‘curse’ e ‘blind’ em *Tiriél* sugere uma conexão entre as maldições paterno-filiais e a cegueira, quer física quer mental, de seus proclamadores. Nesse aspecto, as maldições de pais opressores, como Yahveh, Laios e Lear, são paralelas as de Tiriél. Em seu poema, todavia, Blake expressa os dois lados da contenda e evidencia o quanto ambos estão permeados por sentimentos-limite que incluem tanto vingança e ódio quanto arrependimento e desalento. Nesse sentido, maldições iradas tendem a refletir a amargura e o egocentrismo daquele que as proclama. Exemplifica isso a construção “terrible fathers curse” de Hela (VI.20), construção ambígua – “terrible fathers” ou “terrible curse” – que ecoa a estrutura similar de Cordélia em *Lear*, “norse death goddess.” (Hilton, 1987, p. 103)

Além de ‘curse’ e ‘blind’, outra palavra recorrente é ‘aged’, que denota ‘ignorância’, ‘paralisia’, ‘perfeição’ – no seu sentido negativo, de ser estático – e ‘insanidade’. Como

⁷³ No contexto clássico, a maldição de Orestes e Édipo está relacionada com a maldição que havia caído sobre os pais Agamêmnon e Laio. No antigo testamento, há diversos casos de maldições que se estendem por gerações sucessivas. Embora em Shakespeare essa temática seja mais sutil, não há outra forma de lermos os destinos de personagens como Lavínia, Cordélia e Julieta, senão como relacionados com a decadência dos pais.

⁷⁴ Com a imagem de uma personagem cega, Blake estabelece relações diretas com figuras literárias como Édipo, Tirésias, Sansão, Clocester e Lear. Nessas relações, o leitor tem a sensação de tratar-se de um tema conhecido, porém com personagens de nomenclatura estranha e de difícil assimilação.

⁷⁵ O fato de suas órbitas oculares serem vazias (“Look at my eyes blind as the orbless scull among the stones”, I.26) remete à ação de Édipo de furar os próprios olhos ou de Gloucester ao ter os olhos vazados. Todavia, como Ostram enfatiza, diferente das cegueiras de Édipo e de Gloucester, que significam alteração mental, Tiriél fica cego sem ter compensação alguma, vivendo num estado de torpor completo. (1983, p. 171).

Hilton argumenta, Blake usa a expressão “blind stupid ignorant and incapable” numa carta de 1802, deixando clara a ligação semântica entre os termos. (1987, p. 101) O fato de ‘aged’ ser recorrente em referência a Tiriél sugere a decadência mental e física da personagem.

Nessa miscelânea de ressentimento e maldição paterna, a primeira parte do poema termina com Heuxos ordenando o sepultamento da antiga rainha. Depois de entregar o corpo da esposa, Tiriél vaga por uma terra árida, sem diferenciar o dia da noite. Quando chega aos Vales de Har, encontra os antigos pais Har e Heva e a guardiã Mnetha. O casal passa os dias em brincadeiras infantis e ingênuas. Quando reconhecido, Tiriél esconde sua identidade de rei do ocidente, dizendo que não passa de um pedinte cego que caiu em desgraça. (II.27-28)

A visão material que Tiriél tem de sua existência é contrastada com a simplicidade natural desses vales paradisíacos. Esse aspecto é sugerido por Bindman, que pensa nos Vales de Har como antítese da decadência de Tiriél. (1977, p. 44) As planícies de ‘experiência’ e de sofrimento percorridas por ele diferem dos vales de Har, cenário de ‘inocência’ e idealização. No poema, ‘mountains’, ‘valleys’, ‘aged’, ‘blind’ e ‘wander’ contrastam com a descrição pastoral associada a Har, Heva e Mnetha. Esta provê vestimenta e alimentação ao casal que, mesmo em atividades básicas, precisa de auxílio. Sua existência idealizada – metáfora dos inalcançáveis padrões existenciais de Tiriél – será apresentada em 6 das 14 ilustrações para o poema, incluindo um esboço no qual Tiriél figura ao lado de versões infantis de Har e Heva.

Os Vales de Har indicam um estado no qual seus moradores, Har e Heva – e doravante Thel – recusam-se a abandonar sua visão idealizada da existência, achando que “uma lei basta para diferentes seres, evitando assim a confrontação com a realidade da experiência.”⁷⁶ (Howard, 1984, p. 43) Har e Heva, nesse sentido, são seres “psicologicamente congelados”, tendo uma “visão idealizada de si mesmos, de outros e da velhice.” (Frye, 1947, p. 242) Algo evidente quando Tiriél é recebido em sua tenda. Embora o monarca mencione que os deixará em breve, Heva enumera os deleites que terá se permanecer nesses vales paradisíacos.

A linguagem de Heva exemplifica idealismo infantil, numa existência cujas atividades se resumem a ‘many sports to shew’, ‘many songs to sing’, ‘catch birds’ e ‘ripe cherries’. Como natural aos Vales de Har, cenário no qual o ambiente ameno leva ao entorpecimento dos sentidos e da memória, Har e Heva choram a partida de Tiriél. Porém, logo depois, “esquecem seu pranto” (III.35) e voltam às atividades inocentes e pueris.

⁷⁶ Há vários sentidos para Har nos livros de Blake: terra ideal, paraíso ou cenário de ‘inocência’, como figura no *Livro de Thel*. Pode tratar-se da palavra hebraica para montanha; aludir à imagem inversa do gravador para o Rah egípcio, deus do sol e da vida; ou encerrar a primeira sílaba da ideia neoclássica de ‘Harmony.’ (Hilton, 1987, p. 100) Como Bindman afirma, tal cenário prefigura aquilo “que Blake chamará mais tarde de estado de Beulah, no qual se pode encontrar alívio de seu rigoroso confronto espiritual, embora seja também um convite à complacência” (1977, p. 45). Nessa leitura, seria difícil evitar o sentido alegórico segundo a qual “Har, Heva e Mnetha representam alegoricamente a pintura, a poesia e a música.” (Bindman, 1977, p. 44)

Se os Vales de Har compreendem um estado de ingenuidade, a partida de Tiriél revela a recusa da visão distorcida de sua condição. Todavia, o final do poema apresenta seu esforço em retornar para Har, numa jornada entre “rochas e montanhas, não por vales de prazer e deleite”, que o leva à compreensão de que tais vales são na verdade uma prisão espiritual para seus habitantes, incapazes de ver a realidade do mundo e dos homens.

O tema da paisagem paradisíaca remete à tópica bíblica de um paraíso perdido e de uma existência espiritual redentora. Embora em Blake a relação temática com a Bíblia seja fundamental – em muitos casos o poeta parte dela –, deve-se evitar uma identificação direta com personagens e situações da cultura judaica e cristã. Isso para não incorrer numa leitura que apenas “decodifique” Blake a partir de relações bíblicas e cristãs. É a diferença entre a identificação direta – como feita por críticos como Harold Bloom – e a leitura mais ampla.⁷⁷

Depois de vagar por terras desoladas e sombrias, Tiriél é surpreendido pelo irmão Ijim, uma espécie de Sansão ou Hércules poderoso e supersticioso. Embora sua primeira fala releia um verso de *Jó* – seu “quem obstrui o caminho do leão” ecoa do “quem obstrui o conselho da sabedoria” de *Jó* 38:2 – o relato de suas aventuras estabelece relações com heróis egocêntricos e autocentrados.⁷⁸ Ao desconhecer o destino do monarca, Ijim pensa tratar-se de um inimigo que tomou a forma do irmão, porém envelhecido e cego. Quando Tiriél e Ijim chegam ao palácio, este chama pela família real, para que venha ver o inimigo capturado.

Os filhos Heuxos e Lotho observam a cena com terror, pois temem o poder de Ijim, que ressalta a forma “cega e velha” (IV.60) que o inimigo tomou do antigo monarca. Quando a verdade é revelada, Ijim enfatiza a velhice de Tiriél: “Then is it true Heuxos that thou hast turnd thy aged parent / To be the sport of wintry winds.” (IV.71-72) Depois dessa fala, que alude aos obscuros Matha e Orcus, Ijim deixa o reino decadente de Tiriél.⁷⁹ Em suas falas, os filhos e Ijim acusam a motivação de Tiriél como advinda de uma mente perturbada e injusta. No poema, “aged” é associado a “madness”. Embora o termo apareça apenas três vezes, a acusação sobre Tiriél sugere que a loucura seria um de seus identificadores.

A quinta parte do poema abre com Tiriél convocando os poderes naturais para que julguem e assolem os filhos. Numa das falas mais dramáticas do poema, Blake recria o Yahveh bíblico e o Lear shakespeariano, ao investir poderes naturais contra humanos.

⁷⁷ Bloom associa Tiriél com Yahveh e com o príncipe de Tiro de Ezequiel 28, 13-16. (1963, p. 30)

⁷⁸ A presença de Ijim enfatiza a mentalidade unidimensional de Tiriél. Sempre se apoiando em forças outras, Tiriél primeiro faz uso da inspiração simbolizada pela esposa e depois do poder do irmão. Sobre essas relações, Hilton menciona que o poema abrir com a morte de Myratana revela a natureza imperfeita e incompleta de seu protagonista. Ela é a inspiração, ‘a alma, o espírito, o fogo’, e quando morre, Tiriél transmuta-se numa forma sem vida. (1987, p. 107) Sobre Ijim, ele figura os medos e a superstição do próprio Tiriél. (Frye, 1991, p. 242)

⁷⁹ Orcus é um ser do submundo clássico e Matha talvez uma alteração de Matter, matéria, além de também aparecer no Ossian de McPherson. (Damon, 1924, p. 308; Damon, 1967, p. 266)

And aged Tiriell stood & said where does the thunder sleep
 Where doth he hide his terrible head & his swift & fiery daughters
 Where do they shroud their fiery wings & the terrors of their hair
 To raise his dark & burning visage thro the cleaving ground
 To thrust these towers with his shoulders. let his fiery dogs
 Rise from the center belching flames & roarings. dark smoke
 Where art thou Pestilence that bathest in fogs & standing lakes
 Rise up thy sluggish limbs. & let the loathsome of poisons
 Drop from thy garments as thou walkest. wrapt in yellow clouds ⁸⁰

Nesta passagem, Blake personifica elementos naturais. A descrição via perguntas retóricas sobre onde repousariam as filhas furiosas para fustigar a terra ecoa o Yahveh bíblico contra Jó. Novamente, as forças retóricas de Tiriell testemunham contra si, pois os filhos surgem desprotegidos diante de sua ira. Assim, se em *Jó* e *Lear* a simpatia recai sobre a personagem que profere tais menções, em *Tiriell* o monarca surge como força discursiva irracional e destrutiva. A quinta parte do poema finda com a morte dos filhos, narrada com imagens aterradoras de casas desabando, fendas tragando famílias, bebês mortos em berços e corpos insepultos, numa imagem apocalíptica que será amenizada por Blake nas ilustrações.

Ao deixar o reino destruído, Tiriell é guiado pela única filha sobrevivente, a caçula Hela. Como punição por confrontar os delírios justificatórios de Tiriell, Hela é amaldiçoada com cabelos transformados em serpentes.⁸¹ Nesse ponto, Tiriell retoma o discurso animalesco que havia devotado aos filhos. Diante do “só pensas em ti próprio, homem cruel” (VI.15) de Hela, Tiriell ameaça a filha com uma “tamanha e terrível maldição familiar / Que sentirás os vermes devorando os gusanos dos teus ossos” (VI. 20-21).

Na penúltima parte do poema, Hela e Tiriell passam pelo reino do irmão banido, Zazel. Ao observarem pai e filha, Zazel e os filhos mofam deles, enfatizando elementos da personalidade de Tiriell: “Bald tyrant. wrinkled cunning listen to Zazels chains / Twas thou that chaind thy brother Zazel where are now thine eyes.”⁸² Nessa fala, ‘aged’, ‘tyrant’, ‘wrinkled’ e ‘cunning’ revelam o misto de características depreciativas no qual velhice, loucura, cegueira, insensatez e tirania se misturam numa personagem que havia dedicado sua existência à delimitação da existência alheia. Zazel pede para que Tiriell escute o som das

⁸⁰ “E o velho Tiriell pôs-se de pé & disse Onde repousa em sono o raio, / Onde esconde sua terrível tez & onde guarda as ágeis e odientas filhas / Onde guardam seus terríveis ventos & os horrores dos seus cabelos / Para ascender de sua escuridão & trazer tormento para a terra acossada, / Para destruir essas torres com seus ombros. Deixem seus cães furiosos / Ascenderem do meio das chamas quentes e vomitarem fogo e fumaça negra / Onde está a tua pestilência que em nuvens e lagos calmos te banhavas / Desperta teus membros apáticos e deixa que o mais atroz dos teus venenos / Caia das roupas em ondas, envoltas em nuvens escuras.” (Tradução do autor)

⁸¹ Na mitologia grega, a sibila é transformada em górgona por Hera. Tiriell legar à filha a mesma maldição que Hera investe contra a amante de Zeus sugere o mesmo esforço regulador e vingativo no caso do monarca.

⁸² Tirano cego, decrépito, velho e miserável, escuta as correntes de Zazel / Foste tu que aprisionaste o teu próprio irmão Zazel onde estão teus olhos. (Tradução do autor)

correntes com as quais o antigo monarca o prendera. A passividade de Tiriél diante dessas acusações prenuncia a mudança que veremos nele na conclusão do poema.

A sétima parte termina com Tiriél retornando aos vales de Har. Neste ponto, o narrador retoma o tipo de discurso singelo usado anteriormente, informando que “Har e Heva dormiam sem medo, como bebês protegidos em seio amado”, o que novamente quebra o discurso acusatório e praguejador das partes anteriores. Diferente de sua primeira visita, Tiriél finalmente identifica-se como o antigo monarca, não mais escondendo sua identidade. Atitude que sugere uma percepção mais apurada de si e dos outros, talvez advinda do reconhecimento de sua culpabilidade. Infelizmente, Blake não detalha essa mudança, o que fragiliza a estrutura fabular do poema no seu encerramento, que se constitui de um discurso de caráter sapiencial. Esse tipo de estrutura – poema narrativo concluído por uma fala reflexiva – é repetido no seu primeiro livro iluminado, *O Livro de Thel*.

A existência de Tiriél, presa a preceitos morais reguladores, torna-se incompleta na medida em que ele se recusa a acessar qualquer outra interioridade que não a sua. A alusão à “serpente sutil” na sua última fala é interessante, pois contrasta com as acusações de Tiriél contra os filhos em termos similares. Aqui, todavia, a referência é bíblica e miltoniana e refere à condição decaída do “espírito imortal” numa “seca terra arenosa.” Após desprezar o pai Har, “pai equivocado de uma raça sem lei”, Tiriél morre. A conclusão artificial de *Tiriél* resulta na impressão de que sua linha dramática serve apenas para a “aplicação” de um ensino moral. O destino de Har, Heva, Mnetha e Hela é ignorado, algo em partes resolvido pelas ilustrações.

Blake usa essa abrangência cultural multifacetada para caracterizar em *Tiriél* o complexo jogo de relações familiares problemáticas entre Tiriél e os filhos, entre Tiriél e os irmãos Ijim e Zazel e, por fim, entre Tiriél e os pais Har e Heva.⁸³ Além disso, *Tiriél* também encerra em sua fábula e em sua linguagem a diferença entre amaldiçoar e ser amaldiçoado e seus respectivos resultados. Blake sugere que ambas resultam de uma cegueira ou desconexão emocional para com a interioridade do outro.⁸⁴ Se aquele que profere maldições é cego ao sofrimento dos condenados, esses tornam-se também incapazes, por seu sofrimento, de

⁸³ Como Essick (1989, p. 116) afirma, o diapasão de Tiriél está centrado em condenações e maldições, pouco importando para ele quem os seres ao seu redor seriam, enredado como está nos extremos da Benção e da Maldição. Tais extremos são perceptíveis tanto nas falas de Tiriél contra seus filhos como nas falas de Har dedicadas ao ancião em II.32-35. Hilton menciona que na descrição do seu “mundo e da sua estória, Tiriél comunga sua origem, bem como seu fim, com a grande maldição da excomunhão.” (1987, p. 103) Embora use termos específicos, o sentido que Hilton dá à antítese “comunhão-excomunhão” estabelece um adequado paralelismo com aquilo que Frye chama de visão cíclica dos pólos da queda e da redenção. (1990, p. 109-110)

⁸⁴ A personalidade maledicente e egocêntrica de Tiriél ecoa de Swedenborg. “As maldades que pertencem àqueles que amam a si mesmos são, em geral, desprezo pelos outros, inveja, inimizade por quem não o favorece (...); vários tipos de ódio, vingança, astúcia, inclemência e crueldade. Onde existem tais males, também há desprezo pelo Divino e pelas coisas divinas, especificamente os bens e as verdades da Igreja; mesmo que honrem tais coisas, fazem-nos penas com os lábios e não com o coração.” (2007, p. 58)

perceber o extremismo moral que leva o outro a lançar pragas contra ele.⁸⁵

Nesse sentido, o que é articulado em *Tiriél* é a incapacidade dos filhos em devolver ao pai maldição semelhante. A argumentação desses, embora mais articulada, racional e lógica, é menos efetiva do que a de Tiriél. Euxos e seus irmãos não têm poder algum sobre o monarca, ao passo que a maldição de Tiriél pode tanto matá-los quanto transformá-los em monstros, como acontece com a caçula Hela. Esta sugere que os pais de Tiriél “would they curse as thou hast cursed but they are not like thee / O they are holy. & forgiving filld with loving mercy.” (VI.25-26) Se Har e Heva não o amaldiçoam, é porque há neles o que inexistente em Tiriél: empatia pelo sofrimento alheio. A relação entre “egoísmo condenatório” e “cegueira” física é sugerida por Hela: “Twas for thy self thou cruel man because thou wantest eyes.” (VI.15)

Ademais, a caracterização de Tiriél exemplifica o mapa de referências literárias usadas por Blake em seu poema. Primeiramente, Blake trabalha no poema com um tipo de amor egocêntrico, em essência narcíseo e auto-indulgente, o mesmo do Yahveh bíblico e do Lear shakespeariano, que está relacionado com ódio dedicado ao outro.⁸⁶ Estudando a oposição eu/outro e amor/ódio, Frye menciona que Blake pode ter aprendido com Swedenborg a diferenciar dois tipos de caracterização, uma divina e outra demoníaca. Em *Divine Love*, Swedenborg opôs essas caracterizações. Ao diferenciar o amor divino do amor diabólico, o autor menciona que Swedenborg associou ao tratar dos profetas judaicos “o amor pela dominação” com o “amor pelo eu.”⁸⁷ (1947, p. 242) Frye aproxima *Tiriél* de Swedenborg ao afirmar que aquilo que Blake sugere é “que, se a verdadeira natureza do amor por si é o ódio ao outro, logicamente, tal amor egocêntrico findará em ódio a si próprio.” (p. 243)

Tal gradação psicológica, entre autoadoração e autodestruição, é perceptível na dúvida retratação do protagonista diante de Har e Heva, anunciando-se como aquele que não fere a ninguém, ‘apenas a si próprio.’ (I.13) Blake parece ter dramatizado o processo gradativo do crescimento fantasmático de ansiedade, ressentimento e ódio que, por fim, transfigura-se de algo lançado para o outro em algo direcionado para o próprio ego. No caso do monarca cego,

⁸⁵ Algo exemplificado no sofrimento de Yahveh em Isaías 63, 10, nas lamentações de Édipo em *Édipo em Colono*, ou na angústia de Lear no ato II, cena IV, da tragédia shakespeariana para citar apenas três exemplos.

⁸⁶ Sobre a inversão amor/ódio, Swedenborg escreve: “O amor por si é chamado amor, mas visto em si mesmo, ele é ódio; pois quem age dessa forma não ama ninguém a não ser ele mesmo nem deseja se unir com os outros para lhes dar benefícios, mas apenas para beneficiar-se a si mesmo.” (2007, p. 60)

⁸⁷ O místico sueco escreve que “no inferno, o amor diabólico causa toda sua avidez de mostrar-se à distância como bestas selvagens; algumas como raposas e leopardos, outros como lobos e tigres, e outras como crocodilos e cobras venenosas; os desertos onde vivem são meramente amontoados de pedras ou solos áridos inférteis, onde se espalham buracos cheios de lama onde sapos coacham; enquanto pássaros de maus agouros voam granindo por sobre as choupanas miseráveis. Esse são ‘ochim’, ‘tziim’ e ‘ijim’, mencionados pelos profetas do velho testamento, onde falam do amor pela dominação como o amor pelo eu.” (Swedenborg apud Frye, 1990, p. 242) Em outro de seus tratados, *O Céu e o Inferno*, Swedenborg igualmente diferencia o amor egoísta do altruísta relacionando-os respectivamente com as paisagens infernais e celestiais. (1987, p. 280-283)

sua linguagem não passa de uma tecnologia egocêntrica e auto-centrada, uma ferramenta ou arma discursiva que quando não descreve ou enfatiza o eu, amaldiçoa todo o resto.

Essa proximidade entre maldições familiares e forças naturais sendo invocadas com objetivos destrutivos é o que aproxima Shakespeare do relato bíblico. Lear e Titus Andronicus são recriações temáticas tanto das angústias de Jó quanto da fragilidade psíquica do Yahveh bíblico. Blake reconhecia esse nível fabular nas peças do poeta “que o havia levado pela mão” e usa *Tiriel* para tocar em alguns dos temas presentes em Shakespeare.

Propositalmente, Blake recria estruturas vérsicas e situações shakespearianas. O “serpents not sons” (I.21) de Tiriel é uma alusão ao “tigers not daughters”, (IV.ii.40) de Lear. Como o rei de Shakespeare, Tiriel clama pelas forças naturais para que vinguem o ultraje que recebeu de sua prole. Todavia, existem diferenças claras entre os dois textos. Onde Shakespeare é dramaticamente sofisticado, Blake é repetitivo na composição de seu poema. Além disso, se Lear é “culpado” de algo, é de sua própria ignorância para com as filhas. No texto de Blake, as razões da discórdia entre pai e filhos são obscurecidas a tal ponto que muitas vezes suspeita-se da inocência dos filhos, o que demonstra o quanto os objetivos de Blake são mais simbólico-míticos do que dramático-verossímeis, como os de Shakespeare.⁸⁸

Em *Tiriel*, Blake também revela sua leitura do poeta escocês McPherson-Ossian. No caso de Blake, Damon cita as cartas do poeta em que registra sua admiração pelo “bardo medieval”. Segundo o crítico, Blake percebe em Ossian elementos de crenças e fábulas gaélicas ancestrais. (1988, p. 312) Sobre a influência dos mitos de Ossian em Blake, John Howard afirma que antes de *Tiriel*, “Blake procurava um método de caracterização que pudesse expressar os instintos humanos mais profundos... e com [Ossian] pôde dar um pequeno, mas significativo, passo a frente criando as personificações” futuras, entre elas Urizen e Orc. Para tanto, removeu-as de lugares identificáveis e as alocou num “cosmos imaginário, de nomes vagos e estranhos, fazendo-as sofrer de angústias titânicas, mas deixando claro que seus sofrimentos eram ainda condições humanas. É como se ele estivesse à procura de um meio para descrever as dinâmicas psicológicas que observava no mundo e

⁸⁸ Sobre a comparação entre o poema de Blake e o *Lear* shakespeariano, é comum criticar o poema por opô-lo à tragédia anterior. D. G. Gillham, por exemplo, afirma que Shakespeare constrói seres que funcionam como “símbolos da velhice frustrada e furiosa” e como seres humanos reais. Já Tiriel seria a frágil personificação de uma emoção, o que impediria o leitor de nutrir por ele “simpatia ou antipatia”, não tendo história nem passado, seria alguém “que se comporta de um modo insano em sua incapacidade de ter um propósito”, uma figura vazia, “que vaga por um cenário simbólico, cercado de seres grotescos tão improváveis como ele próprio.” (1973, p. 152) A meu ver, Gillham está mais interessado na imperfeita relação entre Shakespeare e Blake do que em aprofundar as qualidades de *Tiriel* como obra autônoma. Imperfeita porque a comparação é imprecisa, especialmente por ignorar que *Lear* resulta de um meio específico, o teatro, e data da fase madura de seu autor. Já *Tiriel* pertence a outro gênero, possuindo mais relações estruturais e estilísticas com o *Samson Agonistes* de Milton do que com o drama shakespeariano. Além disso, *Tiriel* pertence a uma fase de transição e de experimentação no percurso de Blake, quando ele tateava em busca de uma linguagem específica para sua arte.

tentasse enfatizar as interações sociais reconhecíveis de uma família moribunda por colocá-la num mundo sombrio” (1984, p. 41), elementos que Blake encontra nos *Cantos de Ossian*.⁸⁹

Além desse ter marcado o estilo da poesia de Blake – muito mais espontânea e livre do que a dos parâmetros neoclássicos –, o poeta inglês parece ter “apreciado a sonoridade dos nomes das personagens ossiânicas e adotado seu ‘aroma’ primitivo na escolha dos nomes para suas próprias.” (Damon, 1988, p.312) Ao cotejar os dois poetas, em seus estilos altissonantes, permeados de nomes que impactam o leitor, pode-se observar como Blake compõe, como Ossian, personagens repletas de substratos temáticos reconhecíveis.⁹⁰

Além de Swedenborg, *Tiriel* também registra as leituras de Blake dos tratados místicos de Boehme e Cornelius Agrippa. Do primeiro, Blake toma suas personificações e seus estados antagônicos. Textos como *Aurora* e *Os Três Princípios da Essência Divina*, apresentam uma estrutura fabular próxima daquela que Blake escolhe para alguns de seus livros. Do segundo, em especial do seu *Filosofia Oculta*, Blake toma o nome de seu protagonista. Em Agrippa, ‘tiriel’ é usado como sinônimo do planeta Mercúrio, o que tornaria o poema de Blake uma metáfora alquímica para a obra prima da composição artística.⁹¹

Por fim, também marca *Tiriel* o turbulento contexto político contemporâneo à sua composição. David Erdman compara o aflito rei blakiano com o monarca que reinava sobre a Inglaterra no período. O autor supõe que *Tiriel* tenha menos a ver com “escuridão pré-revolucionária” – outra leitura histórica comum de Blake ao relacioná-lo com a Revolução

⁸⁹ Ao lado de Rousseau e do “Sturm und drang” alemão, *Os cantos de Ossian*, “traduzidos” pelo escritor escocês James Macpherson em 1760, são considerados um dos pilares tonais e temáticos do romantismo do século 18 para o 19. Ossian foi admirado no período por expressar o requinte da poesia que supostamente datava dos séculos 12 e 13, embora fosse o próprio Macpherson o seu autor. O poema era na verdade a colagem de lendas gaélicas em estilo épico à leitura atenta de Macpherson dos épicos homérico, bíblico e miltoniano. A farsa seria apenas revelada um século depois, quando pesquisadores concluíram sobre a impossibilidade da sobrevivência de um texto tão antigo e sobre as estruturas usadas por Macpherson. No período, alguns críticos já suspeitavam da “fabricação” de boa parte do poema. Indiferente das acusações, McPherson grangeou fama e posição social estável, sendo homenageado até o fim de sua vida. (Damon, 1988, p. 312) Por décadas Ossian foi lido por poetas – entre eles Goethe, que o colocou como leitura central do seu *Werther* (1774) – como um autor de superlativo valor artístico. Na Inglaterra, o fenômeno foi imediato, resultando em diversas edições e em discussões sobre a origem da poesia inglesa ter nascido na Escócia e não na Inglaterra. A poesia de Ossian fora reunida num primeiro volume, *Fragments of Ancient Poetry* (1760) e depois nos épicos *Fingal* (1762) e *Temora* (1763).

⁹⁰ Ossian, em *Colma*: “Mas, tendo ele tombado, seu pai gemia, as lágrimas corriam dos olhos de Minona, irmã do valente Morar. Ouvindo o canto de Ullim, ela desapareceu, como a lua, no ocidente, oculta sua bela cabeça nas nuvens quando pressente a tempestade. Com Ullim, acompanhei na harpa esse canto de luto.” Blake, em *Tiriel*: “Tiriel bebeu & Ijim o levantou & levou-o em seus ombros. / Todo o dia ele o levou & quando a noite estendeu sua solene cortina, / Eles adentraram nos portões do palácio de Tiriel. Pararam & Ijim gritou: / Heuxos, venha para fora, pois aqui está o demônio que atormenta Ijim.” Quanto aos nomes, é inegável uma possível relação entre Tiriel, Har, Heva, Ijim e Mnetha de Blake e Minota, Ullin, Morar, Ryno e Selma de Ossian

⁹¹ Para Erdman, *Tiriel* mostra o que Blake fez “das dialéticas dos ocultistas e dos místicos: seu soberano caído é mercúrio numa fase desafortunada. Uma vez supremo como um príncipe e rei de todo o ocidente, agora Tiriel é o ‘rei da floresta apodrecida e dos ossos da morte’; seu paraíso tornou-se decaído e virou planta seca e morta.” (1991, p. 138) Detalhando a relação entre Tiriel e Mercúrio, Hilton afirma que o poema pode ser uma metáfora para o ‘material poético’. Ele funcionaria como matéria prima para a criação artística. Citando a relação com o texto de Agrippa, Hilton argumenta que o mercúrio é também a matéria prima da alquimia. (1987, p. 106)

Francesa – e mais com a continuidade não revolucionária na Inglaterra, que assiste impassível aos sucessivos fracassos políticos de George III – sendo o mais conhecido a perda das colônias americanas. Muitos londrinos encaravam os rumores sobre a crescente loucura do rei como resultante da ambição e tirania anterior. (1991, p. 131)

Erdman afirma que a perda das colônias americanas era o maior tema dos delírios de George III, sendo que ele, às vezes, imaginava que ainda as comandava. (1991, p. 135) Ademais, assim como *Tiriel* apresenta relação ambivalente com os filhos, Erdman menciona que “o desgosto de George III dedicado aos filhos era notório, embora considerasse suas filhas como Cordélias.”⁹² A conclusão de Erdman ao relacionar *Tiriel* com George III é a de que Blake não estaria em seu poema reescrevendo “a história da Inglaterra como em *América* e em *Europa*, mas ele sabe que o monarca que representa o basilar princípio da autoridade civil e jurídica está naquele momento insano.” (p. 137)

Sobre a complexidade dessas alusões e deslocamentos textuais, John Howard menciona que “os obscuros nomes e lugares do poema poderiam levar facilmente a uma leitura alegórica, embora tais leituras não sejam bem sucedidas.” Centrando sua análise num conflito familiar, “a degeneração de uma dinastia”, Howard escreve que

Tiriel tem recebido uma série de leituras alegóricas, embora a recriação do conflito familiar signifique para o leitor precisamente uma experiência familiar real. O texto, que se passa nesse estranho e vago mundo, dramatiza a experiência comum do sofrimento humano, pervertida pelos tipos de interações psicológicas potenciais de qualquer família. Na sua ênfase no padrão de dominação familiar, Blake remove suas personagens da vida comum, dando-as nomes pouco familiares, as alocando num mundo artificial. Com isso, descobre um modo de acentuar as profundezas das forças psicológicas que agem sobre uma personagem, o que levaria para suas personificações posteriores. (1984, p. 44)

Com apurada sensibilidade, Howard lê *Tiriel* evitando uma interpretação alegórica que relacionaria o poema à religião, à arte, à política e a qualquer outro elemento que não o próprio texto. Antes, o que ele incentiva é a leitura primeira, do objeto em si, e não do que estaria por trás desse objeto. Assim, as referências serviriam mais para exemplificar a riqueza temática de Blake e não para limitá-lo a uma interpretação pré-determinada e única.

Em vista das múltiplas leituras da poesia de Blake, ‘incompletude’ poderia definir a impressão do leitor sobre sua obra. Todavia, como formula D. G. Gillham, “*Tiriel* seria um texto de compreensão insatisfatória mesmo se toda a sabedoria de todas as eras pudesse ser conciliada em seu sombrio simbolismo. Ele jaz numa terra-sombra situada em algum lugar entre a literatura, a filosofia e a teologia onde a luz dessas três disciplinas é obscura.” (1973,

⁹² Marcha K. Schuchard detalha *Tiriel* como alegoria política. Para a autora, *Tiriel* seria George III, um rei que vaga do antigo império do Oeste para os Vales de Har no Leste, posição das colônias americanas em relação a Inglaterra; seus três filhos, Heuxos, Yuva e Lotho, seriam o Príncipe de Wales, o Duque de York e o Duque de Clarence; os irmãos Zazel e Ijim, os irmãos do rei, Duque de Cumberland e Duque de Cloucester. (1998, p. 117)

p. 151) Eis o grande desafio de *Tiriel* e dos textos de Blake: exigir do leitor a interpretação de sua estrutura em relação às diversas referências presentes nele. Tal desafio é amplamente intensificado ao se comparar o texto com as imagens que Blake compôs para “ilustrá-lo.”

II. As Ilustrações e o Desenvolvimento de Blake como Pintor

Blake compôs o poema *Tiriel* em quinze páginas manuscritas. Além dele, finalizou doze ilustrações e deixou duas em esboço num formato horizontal-paisagem que não adequasse à página vertical do manuscrito. Esse contraste exige do leitor que vire o livro durante a leitura caso deseje observar a imagem, numa configuração similar a dos livros ilustrados do período. (Fig. 2.1) Esse formato levou a crítica blakiana a interpretar *Tiriel* – poema e ilustrações – como um livro ilustrado tradicional não concluído. (Bindman, 1977, p. 43)

Todavia, há uma grande diferença entre *Tiriel* e os livros ilustrados. Se nesses há uma submissão das imagens ao texto, em Blake, essa relação é problematizada. Para alguns críticos, as ilustrações revelariam sua insatisfação com as noções artísticas de seu tempo.⁹³ Exemplifica isso a leitura da gaiola na qual Har, Heva e Mnetha cantam como alusão à métrica poética e às convenções da pintura neoclássica.⁹⁴ Nessa acepção, os versos e as ilustrações de *Tiriel* promoveriam a crítica aos modelos poéticos e pictóricos do século 18.

Não há consenso sobre a datação dessas ilustrações. Seu estilo lembra as pinturas da primeira metade da década de 1780, embora sejam geralmente datadas de 1789, o que as tornariam contemporâneas de *O Livro de Thel* e *As Canções de Inocência*. Bindman discorda dessa datação, preferindo interpretá-las à luz das aquarelas de temática bíblica de 1785-86, anteriores à impressão iluminada. (1977, p. 43) Tal datação, aloca *Tiriel* como uma obra intermediária ao desenvolvimento do futuro método iluminado de impressão.

Sobre as ilustrações, os críticos as dividem em dois grupos: aquelas que mantêm relação direta com o poema e as que possuem caráter simbólico. Para Bindman, seis delas manteriam relação com o texto, sendo “fortemente lineares (*rectilinear*) na estrutura e angulares (*angular*) na forma, sendo que três seriam tematicamente diferentes: monumentais e sensuais, apresentariam Har e Heva (os pais de Tiriel) e Mnetha (a avó ou guardiã) em episódios que se passam no vale de Har”, cenas que inexistem no poema. (1977, p. 44)

⁹³ A leitura de *Tiriel* enquanto crítica estética havia sido proposta inicialmente por Foster Damon, que identifica Har, Heva e Mnetha como a poesia, a pintura e a música neoclássicas. (1965, p. 405) Por sua vez, Robert Essick leu nas ilustrações de *Tiriel* um comentário pictórico sobre os valores estético-pictóricos do século 18. (1973, p. 53-65) Assim, o primeiro desafio da interpretação das ilustrações seria separar o que pertence aos ideais estéticos de Blake daquilo que seria resposta crítica ao período. Hilton, mais incisivo, interpreta *Tiriel* como crítica a Royal Academy: valores estéticos que o poeta veria como putrefatos e decadentes. (1987, p. 105)

⁹⁴ A gaiola pode ser a convenção métrica (Damon 1924, 71-72), e o som dos pássaros poemas neoclássicos (Ostriker 1977, p. 880). Já Bogen (1970, p. 165) sugere que a gaiola é a igreja e o alimento, o ensino religioso.

Na análise que segue, as ilustrações para *Tiriel* serão divididas de acordo com as polaridades temáticas referidas por Bindman, ignorando a ordem cronológica em relação ao enredo do poema. Nessa primeira análise, as ilustrações serão estudadas em três grupos. O primeiro deles apresenta o cenário palaciano de Tiriel. Nesse grupo, as imagens “lineares” e “angulares” reforçam o caráter autoritário do monarca. O segundo grupo, por sua vez, reúne ilustrações que retratam os acolhedores Vales de Har. Por fim, analisarei as ilustrações que enfatizam a filha de Tiriel, Hela, personagem menos importante no texto, mas que mantém papel central nas imagens que fecham a obra.

Triel carrega Myratana e amaldiçoa seus filhos e Tiriel nos ombros de Ijin pragueja contra os filhos (Fig. 2.2 e 2.3) apresentam a problemática relação de Tiriel com seus filhos. Na primeira, Tiriel acompanha a esposa agonizante enquanto na outra está nos ombros de Ijim. A posição dos filhos em ambas as ilustrações é similar: expressam mais consternação do que revolta diante das acusações que o pai lhes imputa. Na segunda, um dos filhos implora ajoelhado por seu perdão. Primeiramente, destaca-se a economia narrativa do poema em contraste com o cenário da primeira imagem. Se no texto o conciso termo “palace” descreve a paisagem na qual Tiriel confronta os filhos, a ilustração apresenta um mundo concreto, sólido, pouco comum na arte de Blake. Nesse, colunas gregas e pirâmides egípcias compõem um cenário cuja materialidade arquitetônica contrasta com a narrativa atemporal do poema.⁹⁵

Visualmente, as linhas angulares e paralelas verticais que compõe o cenário refletem a mentalidade unidimensional e o juízo petrificado de Tiriel. Todavia, Blake compõe *Tiriel* – texto e ilustrações – deixando vazia a zona na qual o leitor-observador esperaria encontrar as causas de tal julgamento exaltado. Como inexistentem, pode-se projetar nelas tópicos políticos, religiosos, familiares ou artísticos, justamente o que a crítica fez nas últimas décadas.

Ademais, o fato de Blake omitir as razões da discórdia pode sugerir serem elas de somenos importância em relação ao protagonista do poema. Nesse sentido, as linhas severas do reino de Tiriel contrastam com as linhas curvas dos corpos dessas personagens, como se o cenário fosse construído para ressaltar a diferença entre construções inanimadas e corpos humanos frágeis. Na figura 1.2, esse contraste é perceptível na assimetria entre o cenário greco-egípcio e na fragilidade física de Tiriel e de Myratana, esta última, personagem sem voz no poema e sem face na ilustração, estando seu rosto escondido pelo braço retórico do monarca. Nela, observa-se outro antagonismo visual, agora entre a postura corporal e os membros frágeis de Tiriel em relação às viris posições corporais dos filhos amaldiçoados.

⁹⁵ Hilton, por exemplo, menciona que o palácio de Tiriel no poema é uma construção aparentemente prazerosa que faz jus à sua antiga posição. Todavia, essa descrição é quebrada pela “confusão dos comentadores que comparam as descrições do poema com os elementos greco-egípcios das construções ilustradas nas pinturas, cenário que demonstra que há mais em *Tiriel* do que os olhos podem ver.” (1987, p. 104)

A força e a juventude dos filhos sugerem que o motivo da maldição do monarca origina-se de sua insegurança diante da corporeidade e da sexualidade de seus descendentes. O fato de nessa primeira ilustração Tiriél levantar o braço direito pode indicar esse contraste. Baseado nesse código gestual, visto antes na série de *José*, a condenação de Tiriél pode estar baseada num ideal de espiritualidade que contrasta com a corporeidade dos filhos.

Ao retornar ao seu palácio (Fig. 2.3), Blake inverte a cena, alocando Tiriél agora na porção esquerda da imagem, sob os ombros de Ijim. O cenário Greco-egípcio é substituído por uma simplicidade que lembra a terceira tela de José e a anterior surpresa dos filhos é transmutada em total submissão. Heuxos, de joelhos, suplica a misericórdia paterna. As vestes brancas das filhas abraçadas à direita parecem contrariar a aceção anterior de que a pugna de Tiriél baseava-se na corporeidade/sexualidade dos filhos. Tudo indica uma conciliação, exceto o detalhe composto por Blake de levantar agora a mão esquerda de Tiriél.

Indiferente de seu significado alegórico, o fato de Blake variar essa posição gestual indica visualmente que os padrões de aconselhamento ou juízo de Tiriél são irrealizáveis, não podendo seus filhos atendê-los ou correpondê-los. Na ilustração seguinte (Fig. 2.4), o fato de Tiriél estender contra os filhos as duas mãos revela que o problema não está na corporeidade dos filhos e sim na incapacidade do monarca em reconhecer qualquer nível de existência como aceitável ao seu código de justiça e maldição. Ademais, é notável a atitude passiva dos filhos nessas ilustrações. Diferente do pensamento religioso que prega retidão e submissão à autoridade, Blake sugere que tal comportamento significa decadência, limitação e morte.

Por outro lado, o cotejo das ilustrações com o poema revela outros sentidos possíveis para *Tiriél*. É notável, por exemplo, que o texto opressivo do poema seja amenizado nas imagens. Nelas, as maldições de Tiriél e as respostas dos filhos são suplantadas por gestos de aconselhamento ou súplica da parte do rei e pelo silêncio dos filhos. Janet Warner contrasta o gesto de Tiriél – o braço estendido e as mãos abertas – com outras ocorrências similares na obra de Blake, entre elas a chegada do mensageiro que anuncia a Jó a morte dos filhos na série de gravuras de 1818. Segundo Warner, a mão direita que aponta aos filhos e a esquerda que gesticula corresponderia à indicação de Bulwer no *Chirologia* como sinal de alerta. A autora menciona que embora a imagem seja lida como “Tiriél a amaldiçoar os filhos”, ela sugere aconselhamento e admoestação. (1984, p. 54) Porém, a repetição do gesto de Tiriél nas duas ilustrações demarca uma importante diferença entre as artes da poesia e da pintura.

Se no poema, o discurso de Tiriél é usado para amaldiçoar, nas imagens Blake parece sugerir que o distanciamento do contexto pictórico do textual poderia enriquecer a leitura do observador e permitir novos modos de compreensão de sua arte. Enquanto a simpatia do leitor

do poema recaía sobre os filhos diante de um rei obtuso e condenatório, as imagens podem amenizar a antipatia pelo monarca. Nelas, a idade e a decadência física de Tiriel, em contraste com a juventude e a virilidade dos filhos, revelam uma cena diferente da descrita no poema.

Entretanto, se o contraste entre o texto da primeira parte do poema e a ilustração associada a ela é marcante, o mesmo acontece na relação do segundo encontro do pai com os filhos. Na oitava ilustração (Fig. 2.4), Blake ilustra a destruição dos filhos retrocedendo a narrativa e mostrando o embate final entre o pai e seus filhos. No poema, a cena é a seguinte:

In haste they fled while all the sons & daughters of Tiriel
 Chaind in thick darkness utterd cries of mourning all the night
 And in the morning Lo an hundred men in ghastly death
 The four daughters stretchd on the marble pavement silent all
 falln by the pestilence the rest moped round in guilty fears
 And all the children in their beds were cut off in one night
 Thirty of Tiriels sons remaind. to wither in the palace
 Desolate. Loathed. Dumb Astonishd waiting for black death⁹⁶ (V.26-33)

Ao observar Tiriel cercado por suas filhas e seu gesto duplo de advertência, parece haver na imagem novamente um espaço para reconciliação que inexiste no texto. Como afirma Bindman, o terror dos filhos é relativizado na imagem, “embora o texto evoque sua destruição eminente.” (1977, p. 45) Aqui está a primeira estratégia de Blake ao opor texto e imagem: marcar a distância entre impressões advindas da leitura e formulações nascidas da observação. Longe de propor uma aproximação – seja aquela promovida pelos livros ilustrados ou pelo debate das “artes irmãs” – o que Blake enfatiza é a distância entre as artes.

É como se ele contrariasse a discussão sobre texto e imagem e empreendesse uma arte composta que realocasse discurso textual e imagem pictórica. O que ele faz é alterar determinadas informações de seu texto quando transposto para imagens e vice-versa. Por isso, a surpresa de perceber que, se no poema blakiano Tiriel confronta os filhos diante das muralhas, nas imagens o confronto é figurado no interior do palácio. Ao perceber a tendência mental de transformar em discurso imagens observadas e de gerar imagens para o texto lido, Blake força seu leitor a empreender essa dupla tarefa no momento da leitura/observação, fazendo com que os processos de ler texto e ver imagem se mesquem numa atividade interpretativa dinâmica em que os limites entre compreensão e imaginação inexistam.

O segundo conjunto de imagens apresenta os ideais Vales de Har. As três ilustrações, *Har e Heva banham-se e Mnetha os observa*, *Har e Heva dormem e Mnetha os observa* e *Har*

⁹⁶ Em dor eles sucumbiram, todos os filhos & filhas de Tiriel / Perdidos em meio ao escuro breu, lançando berros de dor por toda a noite / E ao chegar a manhã, veja, uma centena de homem numa morte terrível / As quatro filhas estendidas sobre o piso de mármore, tudo silêncio / Todos emudecidos pela pestilência que assolou seus medos de culpa / E também seus pequenos filhos nos braços todos decepados na noite / Trinta dos filhos de Tiriel restaram. Jazem presos no palácio / Desolados. Repulsivos. Mudos. Perplexos. Esperam pela morte negra

abençoa Tiriél enquanto Heva se abraça em Mnetha, retratam um cenário acolhedor. Tal paisagem é escurecida e naturalizada para reforçar o tipo de existência utópica vivenciada nesse jardim ideal. Enquanto o texto centra-se em Tiriél e nos seus discursos, Blake opõe a centralidade do protagonista em ilustrações que revelam a rotina tranquila em Har.

Esse contraste é marcado pela diferente construção visual dos dois grupos de ilustrações. As cenas do palácio de Tiriél são compostas por linhas verticais e rígidas, colunas e paredes que reafirmam a postura rígida e inalcançável do monarca. Por seu turno, os Vales de Har são figurados por linhas horizontais que demarcam uma existência serena e passiva, na qual as ondas das águas e as dobras do lençol simbolizam uma natureza acolhedora e irreal.

Na primeira dessas ilustrações, *Har & Heva banham-se* (Fig. 2.5), Blake baseia as faces do casal na pintura de James Barry, *Júpiter e Juno no monte Ida*.⁹⁷(Fig. 2.6) Na tela de Barry, o enlace de Júpiter e Hera é sexual, perceptível no modo como as vestes dos dois personagens se mesclam, em seus tons de branco e vermelho, e no enlace dos dedos das divindades. Ao mostrar as duas figuras acima de suas cinturas, Barry ressalta uma união que, além de especular, é igualmente corpórea. Segundo Essick, Har e Heva, diferentemente, são mostrados no “isolamento egocêntrico” de suas existências, ambas tendo seus corpos mergulhados em águas calmas e mornas e imersos no olhar um do outro. (1973, p. 53)

Diferente de Barry, Blake evita a alusão sexual por afastar os dois corpos e suas mãos. Ademais, se na tela de Barry Júpiter enlaça o corpo de Hera, o mesmo não acontece com o braço esquerdo de Har, cuja mão repousa na superfície da água. Esses detalhes sugerem que nos imaginários Vales de Har as relações entre seus moradores não incluía o contato sexual. Em sua caracterização, pureza corpórea coabita com ingenuidade e inocência infantil.⁹⁸

A alusão à tela de Barry pode indicar uma crítica aos critérios neoclássicos do seu tempo, em especial àqueles que Blake encontra nos meses em que estuda na Royal Academy. Neste aspecto, alocar os sexuais Júpiter e Juno na relação assexuada de Har e Heva indicaria aos seus espectadores como o artista concebe a arte de seu tempo: estéril e limitada, infantil e ingênua, como o banho especular e embevecido nas ideais e irreais águas de Har.

O caráter assexuado dos moradores de Har será reforçado na ilustração seguinte, *Har e Heva dormem*. (Fig. 2.7) Nela, Mnetha mais uma vez observa Har e Heva. Esses dormem protegidos por uma colcha com detalhes ornamentais. O casal repete a posição especular da ilustração anterior: de frente um para outro, com os rostos muito próximos. Nesta ilustração,

⁹⁷ Hilton chama a atenção para o nome “Heva”, que além de recuperar o nome da primeira mulher bíblica, mantém uma relação linguística muito próxima com o nome da deusa grega da pintura de Barry. Se substituirmos “v” por “r”, teremos Hera, original grego da divindade latina, Juno (Hilton, 1987, p. 102).

⁹⁸ Interpretação que seria confirmada dois anos depois, quando Blake comporia seu primeiro livro iluminado, *Book of Thel*. Nele, uma jovem que vive nos vales de Har precisa decidir entre aceitar a realidade física e sexual da existência ou permanecer no torpor idealizado no qual a vivência e os desejos do corpo são ignorados.

Blake ameniza uma cena que também carregaria sugestões sexuais por mostrar o casal adormecido, o braço de Har repousando sobre o corpo da esposa e ambos dormindo vestidos. Em Blake, figuras vestidas sugerem abstinência ou mesmo incapacidade sexual.⁹⁹

Tanto em *Har e Heva banham-se* quanto em *Har e Heva dormem*, o casal é observado pela figura de Mnetha. Se os Vales de Har sugerem um estado de eterna infância no qual a assistência básica é fornecida por outrem, não surpreende que Blake tenha adicionado a esse cenário o constante olhar de afeição de uma personagem maternal. Bentley destaca o modo como Blake propositalmente distorce ou alonga a forma física de Mnetha nessas duas ilustrações. (1967, p. 33) Tal indicativo visual indica quão imprecisas são as percepções físicas em Har. Para Essick, essa alteração evidencia como a mimética visão neoclássica da arte reduziu a existência dessas personagens ao torpor ou cegueira mental.¹⁰⁰ (1973, p. 131)

Além disso, as duas ilustrações que retratam o casal estabelecem uma figuração visual de embevecimento especular, simbolizado pela aproximação das faces ou dos olhares, quer acordados ou adormecidos. Conectados como estão pela presença um do outro, não vêm nada exceto si próprios. Essa figuração especular sugere que o estado de ‘inocência’ também alude à auto-ilusão, além de negação sexual e de uma perfeição anterior à queda.¹⁰¹

Podemos refletir sobre as razões de Blake ter sobreposto às duas imagens do mundo material de Tiriél as idílicas cenas de Har. Tiriél parece viver num mundo de ‘experiência’, embora sonhe os ideais da ‘inocência’, recebendo bênçãos e elogios mesmo em face de suas gritantes imperfeições e extremismos morais. Se em Har, perfeição e deleite são uma constante, tais imagens, quando vistas sob o prisma do ressentido monarca, apenas intensificam seu desapontamento e sua infundada ira para com o mundo em que vive.

Esse último aspecto do protagonista é perceptível na tela *Tiriél é abençoado por Har*. (Fig. 2. 8) No texto, essa bênção resulta do pedido do próprio Tiriél, não de Har. A imagem contrasta com a ação de Tiriél de amaldiçoar os filhos. Incapaz de dar o que recebe, de

⁹⁹ Este elemento será reforçado nos seres vestidos de *Thel* e nos corpos nus de *Daughters of Albion*, livros que tratam das aflições advindas da castidade e dos danos do ciúme sexual. Bindman afirma que as figuras femininas de *Tiriél* representem “sexualidade ingênua.” Para ele, essas mulheres, “apesar de sua idade avançada, (...) estão aprisionadas numa eterna juventude, e se deixam abandonar numa ‘doce ilusão sexual.’” (1977, p. 44 e p. 45)

¹⁰⁰ Sobre as ilustrações para *Tiriél* figurarem resposta estética às artes no período, a passividade de Har e Heva no poema e nas pinturas comprova essa hipótese. Bindman menciona que se lermos alegoricamente Har e Heva como representações da poesia e da pintura, as figuras 3 e 5 seriam versões pictóricas das “artes num estado de sono pacífico, numa reminiscência das pinturas Franco-Flamengas do século 17 que mostravam as artes dormindo em tempos de guerra.” (1977, p. 45) Também surpreende a decoração floral da colcha que Mnetha estende sobre Har e Heva, mesma padronagem do seu vestido. Para Bindman, tanto o vestuário quanto a colcha que cobre o casal podem referir “à futilidade da arte quando reduzida a um mero ornamento.” (1977, p. 44)

¹⁰¹ Interessava tanto ao pintor essa imagem especular, que vinte anos depois ele repetiria a mesma situação triangular (Mnetha observa Har e Heva observarem-se) numa tela de temática bíblica. Em 1807, Blake pinta o encontro de Satã com o casal adâmico, do Canto IV de *Paradise Lost*. Embora exista uma alteração do olhar maternal de Mnetha para o olhar de inveja de Satã, a relação entre os casais das duas telas é similar.

vivenciar a realidade interior alheia, Tiriél é destruído pelo ódio e pelo desprezo que dedica a outros. Da primeira imagem, de um Tiriél que segura a antiga rainha, às últimas, em que é guiado pela filha e depois morre, o que se constata é o modo como Blake figura, poética e pictoricamente, a decadência do antigo monarca. A ilustração apresenta a transição entre a tenda do casal e o mundo natural de Har. A partir dessa benção, ingênua e inútil, é que Tiriél retorna ao palácio para condenar os filhos à destruição. Pai de filhos mortos por sua própria mão, mental e fisicamente cego, rei de um reino sem súditos, Tiriél pode agora exigir de sua filha ajuda para retornar às pacíficas planícies de Har.

Se as ilustrações anteriores exemplificam o sutil diálogo entre texto e imagem que Blake começava a formular em sua arte, o segundo grupo torna-o ainda mais complexo. Nele, o artista contrasta a amargura do texto, centrado nas vociferações de Tiriél, com os calmos e ideais vales de Har. Todavia, as imagens de Har e de seus moradores indicam o torpor e a distorção material e sentimental que caracterizam Tiriél. Tal estratégia de mostrar na imagem significados apenas sugeridos no texto será usada com mais eficácia nos livros iluminados.

Por fim, há ainda um terceiro grupo de ilustrações: *Hela guia Tiriél para os Vales de Har* e *Hela Lamenta a morte de Tiriél*. Na primeira delas, vê-se Hela, amaldiçoada com serpentes no lugar de cabelos, guiando o pai por uma planície verdejante, rodeados de árvores e outras plantas. (Fig. 2.10) Atrás das duas personagens, uma pirâmide gigantesca alude ao mundo material anterior. No poema, a mentira de Tiriél para os pais Har e Heva sobre sua identidade, parece indicar uma incapacidade de verbalizar seus próprios atos. Para Beherendt, quando Tiriél não está praguejando, está “mentindo, e suas mentiras são motivadas por um desejo egoísta de ficar a salvo e de evitar a revelação de suas próprias falhas.” (1979, p. 179)

Nessas imagens finais, a altivez de Tiriél é substituída por sua decadência física. Na primeira, sua cegueira é reforçada pela filha amaldiçoada que o guia. Na seguinte, tal decadência culmina em sua morte, momento que segue a conclusão do poema, numa figuração de imobilidade física. (Fig. 2.11) Depois de trezentos versos de vociferações e maldições, a morte de Tiriél sugere uma tranquilidade que ele desconhecia. Essas imagens, mais do que o poema, dramatizam uma jornada de caráter ambivalente em que não fica claro se sua recompensa é a morte ou o esclarecimento. Quando se observa a personagem pela primeira vez, tanto no poema quanto nas imagens, há nela um abismo de egocentrismo e fúria que leva os filhos à destruição. Depois da vingança executada, porém, há um esvaziamento do ódio e também do desejo de Tiriél, restando a ele o descanso num mundo idealizado e falso. Se viveu apenas para destruir os filhos, agora resta a Tiriél perscrutar sua opaca consciência em busca de uma redenção. Por isso o discurso final conciliatório do poema.

Nessas últimas imagens, Blake reforça o isolamento de Tiriél, quer dos cenários físicos do seu antigo reino quer das paisagens perfeitas de Har. Dessa solidão decorre sua angústia, decepção e sofrimento. Mesmo em sua relação com Har e Heva, é uma relação falsamente espiritual, pois sua admiração por eles é quebrada quando os responsabiliza por sua visão distorcida. Vivendo num torpor de idealização, Tiriél é incapaz de reconciliar o “paraíso perdido” de Har com o “cosmos decaído” em que ele e os filhos vivem.

Se a importância de Tiriél é diminuída nessas últimas ilustrações, a personagem de Hela é enfatizada. Na fig. 2.11, quando vista sob a ótica do texto, nota-se que algo diferencia os filhos do monarca dele próprio: sua capacidade de observar e aceitar a conduta alheia. Se outras ilustrações haviam mostrado a passividade dos filhos diante das maldições de Tiriél, no caso de Hela, seu lamento pela morte do pai assassino, revela uma sincera empatia.¹⁰²

Para Bindman, Hela figura um determinado ideal de arte – diferente da artificial arte paisagística e ornamental de seu tempo – que confronta a realidade, sintetizando-a de forma antagônica ao invés de reproduzi-la mimeticamente. O caráter em Hela contribui para sua redenção final, algo ilustrado pelo desaparecimento das serpentes. Nessa ilustração, exemplo da experimentação técnica de Blake no período¹⁰³, há um vinhedo frutífero que contrasta com a morte do monarca e que demarca a continuidade natural depois da morte de Tiriél.

Blake pode ter deixado alguns pontos em aberto em seu poema justamente para fechá-los com as imagens. O destino de Hela, por exemplo, que no texto poético fica em aberto, como o de Ijim e Zazel, nas ilustrações é devidamente concluído: quando Tiriél morre a maldição jogada sobre a filha cessa, voltando seus cabelos à condição anterior. Esse detalhe “corretivo” das pinturas em relação ao texto, resulta numa segunda estratégia de relação entre texto e imagem. Em Blake, as duas artes são compostas tendo por conexão uma relação dinâmica que torna a observação de uma dependente e/ou modificadora da outra.

Como o poema e as ilustrações de *Tiriél* demonstram, Blake valoriza as duas artes nas suas respectivas especificidades. Diferente da discussão sobre as “artes irmãs”, inexistente no artista a tentativa de eleger uma arte em detrimento da outra. Antes, ele objetiva a revisão desse contraste, fazendo com que o leitor/observador duplique seu exercício imaginativo ao acessar sua arte compósita. Entretanto, se a análise de *Tiriél* revela que seu autor busca uma

¹⁰² Os críticos associam as cinco filhas de Tiriél com os cinco sentidos, embora inexistam no poema qualquer indicação disso. Hela, a única sobrevivente, seria nessa leitura o sentido do tato, relacionado à capacidade sexual. Na simbologia de Swedenborg, por exemplo, Hela aludiria àquilo que o místico chama de “scartatory love”, amor ferido ou machucado. (Damon, 1988, p. 407) Summerfield afirma que Hela seria uma alegoria para o sentido ou capacidade sexual, sendo amaldiçoada por uma figura paternal moralista e opressora. (1977, p. 47)

¹⁰³ Bentley menciona que os tons de sombras e os detalhes finos da aquarela seriam impossíveis com o método de gravação com ácidos, método que possibilitaria apenas os tons de preto e branco. Limitação técnica que explica a decisão de Blake de colorir manualmente cada uma das lâminas de seus livros futuros. (2003, p. 50)

composição diferente dos livros ilustrados, há marcas no manuscrito e nas ilustrações que podem sugerir ainda mais: que *Tiriel* pode encerrar seu primeiro esforço em criar uma arte compósita de texto e imagem, talvez de pensar o que seriam seus futuros livros iluminados.

III. Livro Ilustrado não Publicado ou Livro Iluminado não Finalizado?

A fim de compreender a união de texto e imagem em *Tiriel*, primeiro é preciso organizar as ilustrações de acordo com as partes do poema. Nessa ordenação, pode-se seguir a sugestão de Bentley, que se baseou nas notas de W. M. Rossetti, publicadas no segundo volume da biografia de Gilchrist (1863). Do conjunto original de doze ilustrações associadas à *Tiriel*, três se perderam. Todavia, a descrição de Rossetti para o conjunto permite saber o que cada uma delas apresentava e que títulos possivelmente receberiam, em relação às sete partes da narrativa. (Tabela I) Entretanto, a correlação de texto e imagem é apenas aparente, pois algumas dessas imagens não “ilustram” nenhuma passagem do texto.

Tabela I – Associação de Cada Ilustração com as Partes do Poema

Partes	Enredo das Partes do Poema	Ilustrações
1	Tiriel e Myratana diante do palácio de seus filhos. A velha rainha morre.	Nº 1. <i>Tiriel segura Myratana diante dos filhos</i> Nº 2. <i>Har e Heva Banham-se, Mnetha os vigia</i>
2	Tiriel vai aos Vales de Har, onde Mnetha vive com os velhos pais Har e Heva.	Nº 3. <i>Har e Heva abençoam Mnetha</i> (Perdida) Nº 4. <i>Har abençoa Tiriel, Mnetah e Heva observam</i>
3	Tiriel dialoga com Mnetha, Har e Heva, suplicando pela benção do casal.	Nº 5. <i>Har e Heva tocam Harpas</i> (Perdida) Nº 6. <i>Tiriel deixa Har e Heva</i>
4	Tiriel volta ao palácio. No caminho, reencontra seu poderoso irmão, Ijim.	Nº 7. <i>Tiriel carregado por Ijim amaldiçoa seus filhos</i>
5	No palácio, Tiriel amaldiçoa e destrói seus filhos e filhas, com exceção de Hela.	Nº 8. <i>Tiriel amaldiçoa seus Filhos e Filhas</i> Nº 9. <i>Filhos de Tiriel esperam a destruição</i> (Perdida)
6	Hela guia seu pai. Ele a amaldiçoa com cabelos de serpentes por confrontá-lo.	Nº 10. <i>Tiriel é guiado por Hela até os Vales de Har</i>
7	Hela e Tiriel passam pelas cavernas onde vive o irmão banido Zazel e seus filhos	Nº 11. <i>Har e Heva Dormem, Mnetha os vigia</i>
8	Hela e Tiriel chegam em Har, onde o protagonista amaldiçoa seus pais e morre.	Nº 12. <i>Tiriel morto diante de Hela</i>

Em alguns episódios do poema, há uma perfeita ligação entre a narrativa do texto e o que é retratado nas ilustrações. Por exemplo, a primeira parte do poema – na qual Tiriel, abraçando o corpo de sua esposa agonizante, amaldiçoa seus filhos – corresponde à primeira ilustração, *Tiriel segurando Myratana*. A mesma correlação ocorre nas ilustrações 4, 6, 7, 8, 9, 10 e 12. Porém, o mesmo inexistente em outras ilustrações. No início do texto, por exemplo, não há menção a Mnetha, Har e Heva ou aos Vales de Har, embora a segunda ilustração os apresente. O mesmo acontece entre as de número 3, 5 e 11 e as partes que deveriam “ilustrar.”

Bentley foi o primeiro a se debruçar sobre essa assimetria. O crítico identifica dois diferentes grupos de ilustrações em *Tiriel*: (1) um grupo que “ilustra” o enredo do poema e (2)

um grupo que “ilumina” o seu sentido, evidenciando aspectos secundários, simbólicos ou inexistentes no texto. Nas palavras do autor, o segundo grupo “apenas se relaciona com a narrativa poética de forma metafórica, nunca literal.” (1967, p. 24) Assim, o primeiro grupo retrata as jornadas de Tiriél e o segundo o idealizado mundo dos Vales de Har. (Tabela II)

Tabela II – Divisão das Ilustrações em dois grupos em relação ao Poema

Grupo I: Imagens que “ilustram” a narrativa do Poema de acordo com as viagens de Tiriél	Grupo II: Imagens que “iluminam” o poema de acordo com os ideais Vales de Har
Nº 1. <i>Tiriél segura Myratana diante dos filhos</i>	Nº 2. <i>Har e Heva banham-se, Mnetha os vigia</i>
Nº 4. <i>Har abençoa Tiriél, Mnetha e Heva observam</i>	Nº 3. <i>Har e Heva abençoam Mnetha (Perdido)</i>
Nº 6. <i>Tiriél deixa Har e Heva</i>	Nº 5. <i>Har e Heva tocam Harpas (Perdido)</i>
Nº 7. <i>Tiriél carregado por Ijim amaldiçoa seus filhos</i>	Nº 11. <i>Har e Heva Dormem, Mnetha os vigia</i>
Nº 8. <i>Tiriél amaldiçoa seus Filhos e Filhas</i>	
Nº 9. <i>Filhos de Tiriél esperam a destruição (Perdida)</i>	
Nº 10. <i>Tiriél é guiado por Hela até os Vales de Har</i>	
Nº 12. <i>Tiriél morto diante de Hela</i>	

Embora a organização proposta por Bentley seja válida, há um problema com a associação da ilustração 9 com o primeiro grupo. Diferente de outras imagens, essa não mostra Tiriél ou qualquer episódio descrito no texto.¹⁰⁴ Baseada nessa descrição e na sua futura versão em Jó, a figura não pertenceria nem ao primeiro nem ao segundo grupo. Ao invés disso, a ilustração retrata, nas palavras de Rossetti, “figuras ajoelhadas próximas a colunas ricamente esculpidas, na iminência de uma catástrofe.” (1863, p. 253) Embora se trate de uma ilustração perdida, o cotejo com outra peça da obra blakiana nos ajuda a visualizar sua possível composição. Blake voltaria a esse tema ao compor as gravuras para o *Livro de Jó* (1805-1826). Na porção inferior da terceira gravura, *Os filhos de Jó assolados por Satã* (Fig. 2.12), a cena retratada é similar à descrita por Rossetti para *Tiriél*. Mas a qual dos dois grupos tal imagem aludiria? Às “ilustrativas” ou às “simbólicas”?

A relação dessa imagem a um dos dois grupos está num detalhe descrito por Rossetti: “colunas ricamente esculpidas.” Sobre essas, Bentley observa que o detalhe é a “parte mais marcante” da “descrição vaga” de Rossetti. Para o autor, “nada parecido com isso aparece em outras ilustrações”, o que marcaria uma disparidade visual entre elas. Diferente do palácio de Tiriél, “essas ‘colunas ricamente esculpidas’ (...) formam um poderoso contraste com o que havíamos visto do palácio ‘rigidamente retilinear’ de Tiriél.” (1967, p. 45)

Estudando as ilustrações, Robert Essick afirma que “*aquilo* que é representado nessas cenas é secundário; o *estilo* com o qual elas são retratadas é que importa.” (1973, p. 63) Sobre esse “estilo”, Essick enfatiza o contraste entre as colunas ornamentadas descritas por Rossetti

¹⁰⁴ “Como Rossetti nomeou Tiriél (‘The Blind Man’), Har e Heva (‘Ancient Man e Aged Woman’), e Heuxus (‘the King’), é certo que sua ausência na descrição” indique sua ausência na imagem. (Bentley, 1967, p. 45)

e a simplicidade arquitetônica do palácio de Tiriél. Para o crítico, “tais colunas” seriam “obras de arte”, “erigidas apenas para serem amaldiçoadas e destruídas.” (1973, p. 59) Por “obras de arte”, Essick alude a *Tiriél* como sátira aos padrões estéticos dos dias de Blake. Sua análise sugere um padrão visual recorrente em outras ilustrações da série. Quando contrastadas, o detalhe descrito por Rossetti pode ser comparado aos padrões florais das figuras 4 e 11. (Fig. 2.7 e 2.8) Na primeira, Blake retrata um padrão ornamental no cobertor que protege o casal. Na segunda, o mesmo padrão é repetido na veste de Mnetha. A presença da personagem nas duas cenas, com a reiteração do padrão floral, enfatiza uma recorrência estilística importante.

Nesse contexto, o padrão floral simboliza os limitados poderes da memória, um dos significados possíveis para Mnetha em relação a Mnemosine. Essick observa que “como a guardiã dos Vales de Har, Mnetha está necessariamente implicada na dormente percepção daqueles que estão aos seus cuidados.” Nesse sentido, “a vigilância de Mnetha (...) revela sua posição maternal em relação a Har e Heva”, uma relação marcada pela passividade, pela ignorância e pela falsa ideia de conforto. Nos termos de Essick, “uma combinação de motivos presente na conexão entre o vestido de Mnetha e sua carência de visão.” (1973, p. 56, 57) A partir dessa leitura, pode-se interpretar o padrão ornamental da veste de Mnetha e do cobertor de Har e Heva como relacionado às “colunas ricamente esculpidas” da ilustração 9.

Tabela III – Dois Grupos de Ilustrações e sua Correspondência com as Partes do Poema

Partes	Enredo de cada parte	Ilustrações do Grupo I	Ilustrações do Grupo II
1	Tiriél e Myratana diante do palácio de seus filhos. A velha rainha morre.	Nº 1. <i>Tiriél segura Myratana diante dos filhos</i>	Nº 2. <i>Har e Heva banham-se, Mnetha os vigia</i>
2	Tiriél vai aos Vales de Har, onde Mnetha vive com Har e Heva.	Nº 4. <i>Har abençoa Tiriél, Mnetha e Heva observam</i>	Nº 3. <i>Har e Heva abençoam Mnetha</i> (Perdida)
3	Tiriél dialoga com Mnetha, Har e Heva, suplicando por sua benção.	Nº 6. <i>Tiriél deixa Har e Heva</i>	Nº 5. <i>Har e Heva tocam Harpas</i> (Perdida)
4	Tiriél volta ao antigo palácio. No caminho, reencontra seu irmão, Ijim.	Nº 7. <i>Tiriél carregado por Ijim amaldiçoa seus filhos</i>	
5	No palácio, Tiriél destrói seus filhos, com exceção de Hela.	Nº 8. <i>Tiriél amaldiçoa seus Filhos e Filhas</i>	Nº 9. <i>Os filhos esperam sua destruição</i> (Perdida)
6	Hela guia seu pai. Ele a amaldiçoa com cabelos de serpente.	Nº 10. <i>Tiriél é guiado por Hela até os Vales de Har</i>	
7	Hela e Tiriél passam pelas cavernas onde vive Zazel e seus filhos		Nº 11. <i>Har e Heva Dormem, Mnetha os vigia</i>
8	Em Har, Tiriél amaldiçoa seus pais e morre, diante de Hela	Nº 12. <i>Tiriél morto diante de Hela</i>	

A partir deste dado, podemos aproximar as cenas idealizadas de Har dessa ilustração. Tal conclusão permite uma realocação da imagem não mais no primeiro grupo “ilustrativo” e sim no segundo. Se tal grupo retrata uma existência falsa e idealizada nos Vales de Har, a ilustração 9 estabelece uma clara relação entre este Éden mítico pré-queda e o gosto artístico dos dias de Blake, uma arte “erigida apenas para ser amaldiçoada e destruída.”

Quando se realoca a nona ilustração neste segundo grupo, surge um importante arranjo na estrutura de *Tiriel*. Agora é possível, por exemplo, estabelecer um número de imagens que poderia combinar com as partes do texto. Se ignorarmos a ordenação de Rossetti e Bentley, pode-se interpor uma imagem do primeiro grupo a uma do segundo em diversas partes do poema, como se Blake executasse suas ilustrações como um conjunto de contrapontos: uma imagem ilustrando o texto e outra iluminando seu significado simbólico. (Tabela III)

Os prós e os contras deste arranjo são evidentes. As partes 1, 2, 3 e 5 do poema podem receber ilustrações de ambos os grupos. Entretanto, as partes 4, 6 e 8, não. Além disso, a parte 7 apenas combina com uma ilustração do segundo grupo. Esse impasse é diminuído ao se analisar o manuscrito no qual Blake compôs *Tiriel*. A observação de suas quinze páginas evidencia escolhas e alterações executadas por um poeta ainda reticente quanto a escolhas métricas, léxicas e fabulares, aspecto também presente em outros dos seus originais.¹⁰⁵ Nesse sentido, o manuscrito de *Tiriel* é um importante e ainda inexplorado exemplar de como Blake compunha seus livros, com seus diferentes estados de “falhas” e “inovações.” Entre essas, pode estar o plano de Blake de incluir no texto suas ilustrações. Essa hipótese origina-se da observação dos “espaços em branco” do manuscrito e de seus versos cancelados. (Fig. 2.13)

Blake compõe *Tiriel* em 15 páginas, divididas em 8 folhas, numeradas de acordo com as oito partes do poema. Quando Blake finalizava uma parte no meio da página, ele deixa o espaço em branco e começa a próxima parte na página seguinte. Bentley notou esses espaços e finalizou sua análise aludindo a eles. Para o autor, a peculiaridade do manuscrito é

intensificada pelo estranho modo como a página é preenchida com texto. Três quintos das páginas foram totalmente preenchidas (pp. 1, 3-5, 7-8, 10-11, 14), numa média de 32 linhas por página (elas variam entre 27 e 36 linhas). As outras páginas são deixadas parcialmente em branco na parte inferior, no fim da narrativa, sem razão clara para tal disposição. Esses espaços em branco correspondem a três quartos na última página (p. 15), a meia página nas 6 e 12, e a dez por cento na página 9, sendo a média de linhas nessas páginas de 17 (pp. 2, 6, 9, 12, 13, 15). Esses espaços deixados em branco não parecem estar relacionados às ilustrações, pois temos apenas um ou dois espaços em branco onde se deveria esperar alguma ilustração. Ou seja, parece não haver evidência de que Blake esteja espaçando sua escrita como ele faria na gravação de seus livros, deixando espaços em branco para ilustrações que seriam adicionadas. Não posso pensar em nenhuma explicação do porquê dessas páginas serem preenchidas de forma tão incompleta. (1967, p. 55)

Primeiramente, Bentley alude a esses “espaços em branco” como possíveis indicativos para a adição de ilustrações, embora conclua não haver nenhuma “evidência” para relação conjunta de texto e imagem em *Tiriel*. Como Bentley afirma, há doze ilustrações e apenas seis

¹⁰⁵ Para Michael Phillips (2000 e 2011), os manuscritos de Blake revelam diferentes estágios de sua composição. No *Notebook*, por exemplo, “descobrimos um criador de poesia e imagem, acometido de vacilos e incertezas, hesitações e rejeições, unido a um cuidado meticuloso.” (2000, p. 1) Para Phillips, manuscritos como *Tiriel*, “revelam tanto momentos de falha quanto de extraordinária inovação.” (2000, p. 2)

espaços em branco, nas páginas 2, 6, 9, 12, 13 e 15. Entretanto, pode-se persistir em sua pergunta sobre o porquê de tais espaços e sobre o porquê das partes do poema serem escritas sempre numa nova página. Ao invés de pensar em outra “explicação”, pode-se cogitar que os espaços em branco nesses originais foram sim planejados para receber futuras ilustrações.

Para entender essa possível relação entre texto e imagem, pode-se buscar nos livros iluminados futuros como tal união seria realizada. Basicamente, Blake usa três tipos de composição em suas lâminas: (1) texto e imagem; (2) apenas texto com ou sem partículas mínimas; (3) e apenas imagem, em formato horizontal ou vertical. (Fig. 2.14) A partir desses modelos, pode-se cogitar a relação do manuscrito de *Tiriel* com suas ilustrações. Se Blake começa a planejar a união de texto e imagem nesses anos, *Tiriel* comportaria os três tipos de design: (1) apenas texto; (2) texto e imagem; e (3) apenas imagens em formato horizontal. Ao analisar essa hipótese, retornemos aos dois grupos de imagens de *Tiriel*.

Diante dessa divisão, pode-se perguntar sobre qual desses grupos seria escolhido por Blake para figurar na página junto com o texto do poema e qual grupo seria publicado como páginas de ilustração individual. Como o manuscrito apresenta cinco espaços em branco, inferimos que o segundo grupo seria mais adequado, pois possui cinco ilustrações. A inserção do grupo “simbólico” de ilustrações no texto de *Tiriel* enfatiza o contraste entre a errônea ideia de harmonia das imagens e a construção do poema blakiano. Ademais, o fato das imagens “ilustrativas” figurarem na horizontal parodia a estrutura dos livros ilustrados do período e sua convencional utilização das imagens como meramente reprodutivas do texto.

Em livros iluminados como *Urizen*, *O Livro de Los* e *Europa*, páginas que apresentam apenas imagens retratam em sua maioria os principais temas do texto. Diferentemente, as páginas que apresentam texto e imagem figuram um afastamento entre elementos textuais e pictóricos. Se “aplicada” a *Tiriel*, tal estratégia revela que o segundo grupo de ilustrações pode ter sido pensado por Blake como adequado à interpretação simbólica do poema. Assim, esse grupo estaria mesclado ao texto da página – contrastando-o e alterando-o – e o outro, de imagens “ilustrativas” na posição horizontal, referenciaria episódios específicos do poema.

Além desses espaços, o manuscrito de *Tiriel* revela outro aspecto que fortalece a hipótese do plano do autor em incluir ilustrações em suas páginas. As linhas canceladas do manuscrito não correspondem a nenhum critério lógico, seja ele narrativo ou estrutural. Porém, quando contrastadas com as imagens e vistas em relação aos espaços que elas criam nas páginas seguintes, tais linhas sugerem o projeto de *Tiriel* como futuro livro iluminado.

Entre as páginas 5 e 6 do manuscrito, Blake cortou os versos: “Then Mnetha led him to the door & gave to him his staff / And Har & Heva stood & watchd him till he enterd the

Wood / and then they went & wept to Mnetha but they soon forgot their tears.” São versos que descrevem o que a ilustração *Tiriel deixa Har e Heva* (Fig. 2.9) retrata, não havendo razão para duplicar signo textual e visual. Corte similar ocorre na página 9 do manuscrito, na qual o parágrafo cancelado ilustra o diálogo entre Tiriel e seus filhos, um conflito retratado na ilustração *Tiriel denuncia seus filhos e filhas*. Assim, Blake evita a duplicação de sentidos textuais e visuais e produz “espaços em branco” onde planeja alocar as ilustrações.

Após essa conclusão sobre os espaços em branco e as linhas canceladas, podemos cogitar uma possível composição de *Tiriel* de acordo com os futuros livros iluminados. Isso é ilustrado pela Tabela IV, dividida em cinco colunas: (1) partes do poema; (2) páginas do manuscrito com a indicação de espaços em branco; (3) enredo de cada parte; (4) ilustrações; (5) e indicação de cada ilustração com o seu grupo, que revelaria se a imagem seria inserida no texto (Grupo II) ou receberia uma página inteira em formato horizontal (Grupo I). Quanto a esse grupo, sua inclusão também demarca a separação entre as oito partes do poema.

Tabela IV – Correlação entre o Manuscrito de *Tiriel* e os Dois Grupos de Ilustrações

Partes	Páginas do Manuscrito	Enredo das Partes Do Poema	Ilustrações	Grupos de Ilustrações
1	1 (Texto) 2 (Espaço)	Tiriel e Myrathana diante do seu antigo palácio. A velha rainha morre.	<i>Har e Heva Banham-se</i>	II – Texto e Imagem
			<i>Tiriel e Myratana diante do antigo Palácio</i>	I – Apenas Imagem
2	3 (Texto) 4 (Texto)	Tiriel vai aos Vales de Har, onde vivem Mnetah e os velhos pais Har e Heva.	<i>Har e Heva abençoam Mnetha</i>	II – Texto e Imagem
			<i>Har abençoa Tiriel</i>	I – Apenas Imagem
3	5 (Texto) 6 (Espaço)	Tiriel suplica aos anciãos por uma benção.	<i>Har e Heva tocam Harpas</i>	II – Texto e Imagem
			<i>Tiriel deixa Har</i>	I – Apenas Imagem
4	7 (Texto) 8 (Texto) 9 (Espaço)	Tiriel retorna ao antigo palácio. No caminho, encontra seu poderoso irmão, Ijim.	<i>Filhos e Filhas de Tiriel Esperam sua Destruição</i>	II – Texto e Imagem
			<i>Tiriel carregado por Ijim amaldiçoa os filhos</i>	I – Apenas Imagem
5	10 (Texto)	Tiriel condena e destrói seus filhos e filhas.	<i>Tiriel denuncia seus Filhos e Filhas</i>	I – Apenas Imagem
6	11 (Texto) 12 (Espaço)	Hela guia Tiriel, este a amaldiçoa com serpentes.	<i>Tiriel é guiado por Hela até os Vales de Har</i>	I – Apenas Imagem
7	13 (Espaço)	Hela e Tiriel passam pelo reino do banino Zazel.	<i>Har e Heva dormem</i>	II – Texto e Imagem
8	14 (Texto) 15 (Espaço)	Em Har, Tiriel amaldiçoa o pai e morre.	<i>Tiriel morto diante de Hela</i>	I – Apenas Imagem

Essa sistematização encerra dois problemas. Primeiro, não se tem um espaço em branco em páginas que receberiam ilustrações, como nas de número 4 e 9. Em segundo lugar, nas páginas 13 e 15 têm-se espaços em branco, mas não imagens. Exceto por essas, as demais correlações combinam. A primeira parte de *Tiriel*, por exemplo, pode ter sido concebida como

uma página de texto, uma página de texto e imagem, e uma terceira página de imagem horizontal. (Fig. 2.15) A mesma composição pode ser encontrada nas partes 3, 5 e 6 do poema – respectivamente nas páginas 5-6, 10 e 11-12 do manuscrito. (Fig. 2.16, 2.17 e 2.18)

Entretanto, se as partes 1, 3, 5 e 6 correspondem à hipótese de união de texto e imagem segundo a configuração apresentada, o mesmo não ocorre nas partes 2, 4, 7 e 8. Nesses casos, o manuscrito de *Tiriel* apresenta evidências de que Blake planejou ou vislumbrou algumas alterações que poderiam permitir a inclusão de ilustrações.

Pertinentemente, são essas as páginas que têm o maior número de versos cancelados. Nas páginas do manuscrito que correspondem às partes 1 (pp. 1-2), 3 (pp. 5-6), 5 (p. 10) e 6 (pp. 11-12), há poucos versos cancelados: respectivamente, 1, 6, 1 e 0. Diferentemente, nas páginas que compõem as partes que apresentam problemas, há um número maior de linhas anuladas. Nessas, respectivamente partes 2, 4 e 5, há 6, 10 e 14 versos cancelados (Tabela V).

Tabela V – Versos Cancelados no Manuscrito de *Tiriel*

Partes do Poema	Páginas do Manuscrito	Número de Versos Cancelados
1	1 (Página sem Espaço)	1
	2 (Página com Espaço)	-
2	3 (Página sem Espaço)	3
	4 (Página com Espaço)	3
3	5 (Página sem Espaço)	4
	6 (Página com Espaço)	2
4	7 (Página sem Espaço)	-
	8 (Página sem Espaço)	-
	9 (Página com Espaço)	10
5	10 (Página sem Espaço)	1
6	11 (Página sem Espaço)	-
	12 (Página com Espaço)	-
7	13 (Página com Espaço)	-
8	14 (Página sem Espaço)	14
	15 (Página com Espaço)	-

Se o plano do poeta para seu manuscrito é publicá-lo como obra composta de texto e imagem, as linhas canceladas podem indicar um possível espaço para a inclusão das imagens abaixo ou entre o texto do seu poema. A partir disso, o problema mencionado – os espaços inexistentes nas páginas 4 e 9 e o não necessário espaço na página 15 – pode ser contornado adequadamente. Na segunda parte de *Tiriel*, por exemplo, composto nas páginas 3 e 4 do manuscrito, as seis linhas canceladas podem resultar num espaço em branco para a inclusão da ilustração 3, *Har e Heva abençoam Mnetha*. Essa inclusão reforça o sentido simbólico da imagem com a seguinte de número 4, *Har abençoa Tiriel*. Nessas, gestos que indicam benção e aprovação sugerem o motivo que guia Tiriel aos perfeitos Vales de Har. (Fig. 2.19)

Se Mnetha está relacionada aos poderes limitados da Memória, a primeira imagem

demonstra como a vida nos Vales de Har significa a glorificação de um passado idealizado. Neste perfeito Éden, nostalgia é a mais importante característica. *Har e Heva abençoam Mnetha* contrasta com *Har abençoa Tiriél*. Tal contraste demarca o limite da percepção de Tiriél. Ao invés de aceitar os diferentes aspectos de sua família, ele parte para uma terra idealizada, composta de antigas memórias, na qual bênçãos e conforto são a ele oferecidos.

Pode-se cogitar a mesma alteração na quarta parte do poema, onde há o cancelamento de um parágrafo inteiro com três linhas verticais. A anulação dessas 10 linhas pode indicar o possível plano de Blake para a adição de uma imagem na parte inferior da página ou no meio, entre duas seções de texto. (Fig. 2.20) Com as partes 7 e 8, há o problema com dois espaços em branco e apenas uma ilustração – e uma que não pertence ao segundo grupo. Desse modo, a imagem *Tiriél morto diante de Hela* deve figurar no formato horizontal, separando as partes sete e oito do poema. Nenhum problema com isso, exceto os espaços em branco restantes.

Quanto ao espaço da página 13, parte 7 do poema, Martin Burlin apresenta um esboço que possivelmente pertencia à série *Tiriél*. Intitulada apocrifamente de *Ló e os Anjos* (Fig. 2.21), ela possui as mesmas medidas das ilustrações para *Tiriél* (18 x 29 cm) e data do mesmo ano. Suas personagens são semelhantes aos idosos Har e Heva e o estilo da composição é similar. Nela, Har e Heva estão sentados à mesa e recebem alimento de uma jovem Mnetha. Butlin discute a similaridade com *Tiriél* e a afasta do tema bíblico ao qual foi relacionada. (1981, p. 41) A cena faz parte dos episódios de Har, nos quais banho, sono e, aqui, alimentação, simbolizam a passividade dos anciãos e a proteção maternal de Mnetha.

Há outro esboço que evidencia o plano de Blake em levar a composição de *Tiriél* até sua conclusão. Geoffrey Keynes destaca um desenho não terminado de Blake que data de 1788 e que possui a mesma medida das ilustrações para *Tiriél*. Segundo o crítico, ele seria um estudo visual para o verso “Why is one Law given to the Lion & the patient Ox?” (Fig 2.22) No esboço, um homem idoso de olhar vazio – o legislador Tiriél está entre duas crianças, um menino e uma menina, e dois animais, justamente aqueles citados no verso. Para Keynes, as crianças entre o leão e o boi são versões infantis de Har e Heva. (1970, N° 5)

A presença dessa imagem nos faz voltar ao manuscrito e rever o espaço em branco da página 15. Esse espaço, devido ao total de 14 versos cancelados, será transferido para a página anterior. Não seria coincidência o poeta ter cancelado o número de linhas que não apenas anularia a última página do manuscrito como também lhe daria espaço para a última imagem de seu livro. Além disso, o fato de Blake ter cortado boa parte dos versos que correspondem à fala final de Tiriél e ter deixado apenas “Why is one Law given to the Lion & the patient Ox?” pode indicar a ideia de contrastar tal verso com uma imagem que

“iluminasse” o sentido simbólico do poema: Tiriél como legislador insano e sua visão idealizada – Har e Heva – como caracterização de um pensamento ingênuo e infantil.

Assim, a parte 7 do poema receberia uma ilustração do segundo grupo (Fig. 2.21), junto ao texto da página 13 e seria seguida de uma página de ilustração horizontal. Como consequência, o livro terminaria na página 14 com a fala final de Tiriél e com uma imagem que dialogaria com o verso “Why is one Law given to the Lion & the patient Ox?” (Fig. 2.22) e com o cancelamento da página 15 em virtude dos versos cortados. (Fig. 2.23)

Embora essa possível versão de Tiriél como livro iluminado seja hipotética, a análise do manuscrito e das ilustrações demonstra a importância de *Tiriél* ao desenvolvimento dos livros iluminados. Além disso, seus elementos inconclusos, como os espaços em branco no manuscrito, as relações entre texto e ilustração e os dois esboços não finalizados, motivam a reflexão sobre a importância desse projeto ao desenvolvimento artístico de Blake. Nesse primeiro livro profético e em suas catorze ilustrações, Blake começa a desenvolver uma arte composta que em dois ou três anos resultaria num inovador método de impressão.

Resta ainda especular sobre as razões para ter abandonado tal projeto. Bentley, por exemplo, descreve a importância de *Tiriél* na formação de Blake como artista. O crítico menciona que “os designs para Tiriél representam um estágio anterior de sua técnica de iluminar obras literárias.” (1967, p. 23) Mesmo não finalizado, Bentley defende a importância do manuscrito e de suas ilustrações como possível fonte da ideia para os livros iluminados.

Talvez *Tiriél* fora uma ambição anterior de Blake de unir texto e design; talvez tenha sido *Tiriél* que impelira Blake a criar seu método de impressão iluminada a fim de publicar obras como essa. No ano em que ele aperfeiçoou sua técnica, outras obras mais importantes, como *Thel* e *Canções da Inocência*, podem ter surgido e absorvido sua atenção de tal modo que essa obra anterior fosse abandonada. (1967, p. 26)

Outro crítico a supor razões para o cancelamento de *Tiriél* foi Robert Essick, para quem Blake pode ter desistido desse projeto porque “havia estabelecido para si próprio uma tarefa extremamente difícil – retratar e comentar uma visão decaída num estilo que não era o seu, sob uma ótica que ultrapassava as limitações artísticas impostas por tal visão.” (1973, p. 65) Na opinião de David Bindman, a hesitação de Blake em concluir o projeto confirma a hipótese de que o artista ainda “não havia encontrado a forma ideal de seu senso de visão; mas latente nessa série estava a energia que casou sua visão com os meios capazes de expressá-la.” (1977, p. 48) Anos mais tarde, o crítico reforçou a importância do manuscrito como motivador da técnica iluminada. Em sua opinião, as ilustrações para “*Tiriél* são únicas no trabalho de Blake ao ilustrar o severo conto de sua autoria baseado em *Lear* (...). O projeto *Tiriél*, com sua clara separação entre texto e imagem, é de transição por exemplificar o

método convencional de combinar texto com desenhos, método rejeitado por Blake ao desenvolver sua técnica iluminada. Ele provavelmente abandonou a série porque sua nova técnica levou-o para longe do que agora via como um método obsoleto.” (2003, p. 90)

Eram anos efervescentes na sala de gravação, impressão e pintura. A angústia pela perda do irmão Robert em 1788; a inquietação com a procura de uma técnica que lhe permitisse autonomia artística e profissional; os distúrbios crescentes na revolucionária França; fatores que estariam no centro das atenções do artista. Além disso, a similaridade temática entre *Tiriel* e a situação de George III poderia tê-lo levado a repensar a obra, sobretudo numa época em que vários artistas eram presos por suspeita de sedição. Em vista desses elementos, levaria anos para que Blake retomasse o tema de uma figura repressora e sofredora. Quando ocorre, o cego e decadente Tiriel dá lugar ao tirânico Urizen.

Também fora um período central ao desenvolvimento artístico de Blake. Embora as aquarelas expostas na Royal Academy e as ilustrações para *Tiriel* não agradassem completamente a ele, algo nelas motivou-o a buscar uma técnica que permitisse expressar sua arte como havia imaginado. Seu esforço ao criar tal método evidencia o quanto Blake não está satisfeito com os resultados de suas pinturas naquele momento. Em vista disso, ele pode ter intensificado suas experimentações de gravação e impressão nos anos em que compõe *Tiriel*, experimentações que uniriam num mesmo espaço as artes da poesia e da pintura.

Por todo o século 18, pensadores, escritores e artistas refletiram sobre uma possível comparação e um emparalhamento entre as duas artes. Tal reflexão, que teve sua origem ainda no período clássico greco-latino, resultou na reinterpretação da fórmula horaciana “Ut Pictura Poesis” e na discussão crítica sobre as “artes irmãs.” Blake, poeta e pintor, poderia contribuir para essa discussão, mas prefere responder a ela artisticamente, criando uma arte que evidencia os limites de um debate centrado na divisão entre corpo e mente.

Nesse sentido, as ilustrações para *Tiriel* são pioneiras em intensificar sentidos apenas sugeridos no manuscrito textual. A relativa contenção das imagens do poema, quando comparadas com a linguagem inflamada usada por Tiriel enfatiza uma nítida diferença entre as duas artes. Pode-se imaginar o efeito de um texto mais contido em contraste com imagens mais violentas, como Blake empreenderia em livros futuros. Porém, como Bindman afirma, a economia das imagens “visa centralizar a atenção dos leitores espectadores nas figuras humanas como principais meios de expressão. Cenários externos e internos são subordinados e refletem a atmosfera ou reforçam o conteúdo simbólico do tema.” (1977, p. 45) Algo notável nos cenários egípcios e gregos, formas retas, limitadas e limitadoras, em contraste com a centralidade das figuras humanas, tanto masculinas quanto femininas.

O que está em gestação em *Tiriél* é a capacidade de Blake de criar uma arte que desafie a interpretação de seus leitores. Tal efeito é curioso e resulta na multiplicidade de leituras de seus textos sob óticas literárias, artísticas, sociais, políticas, filosóficas e religiosas. Qualquer leitura que não respeite essas variações poderia ser comparada com a uniformidade da visão de Tiriél, opressiva e limitada.

O que demonstrei neste capítulo foi o desenvolvimento de Blake na segunda metade da década de 1780 usando *Tiriél* como objeto de análise. Nesse livro, as possíveis relações entre as artes da poesia e da pintura começam a ser problematizadas. Indiferente do manuscrito textual e pictórico de *Tiriél* significar a busca de Blake por uma técnica de impressão híbrida ou o interesse dele por livros ilustrados tradicionais, acredito que a análise que propus neste capítulo tenha evidenciado que o projeto textual e visual de *Tiriél* fora um importante estágio no desenvolvimento da arte iluminada em 1789.

Livro ilustrado inconcluso ou manuscrito iluminado em gestação, *Tiriél* prenuncia a visão artística do poeta-pintor, ao contrastar o poder alusivo e metafórico do texto com a agudeza visual da imagem. Finalizo citando Bentley, ao mencionar os anos de formação de Blake – que culminam na publicação de *Esboços Poéticos*, nas exposições na Royal Academy e no textual e visual *Tiriél* – como o período em que concluiria sua educação tripla. Para o crítico, “até então, Blake era um curioso poeta menor, um gravurista competente, um pintor com mais ambições do que realizações. Os grandes triunfos estariam no futuro.” (2003, p. 99) No capítulo seguinte, discutirei o contexto que levou Blake à criação dos livros iluminados, sem dúvida, o maior desses ‘grandes triunfos’.

CAPÍTULO 3

“UM MÉTODO DE IMPRESSÃO QUE COMBINE O PINTOR E O POETA”

AO PÚBLICO

William Blake, 10 de Outubro de 1793

Os Labores do Artista, do Poeta e do Músico, têm sido proverbialmente acompanhados por pobreza e obscuridade; isso nunca foi falta do Público, mas se devem à negligência dos meios de propagar tais obras como elas têm sido concebidas pelo Homem de Gênio. Mesmo Milton e Shakespeare não publicaram eles mesmos seus escritos.

Essa dificuldade foi obviada pelo Autor das produções abaixo alistadas e agora apresentadas ao Público; ele inventou um método de Impressão que é tanto Letra e Gravura num estilo mais ornamental, uniforme e grandioso, do que qualquer outro anteriormente descoberto, produzindo suas obras por menos de um quarto dos custos.

Se um método de Impressão que combine o Pintor e o Poeta for um fenômeno digno da atenção pública, excedendo em elegância os métodos anteriores, o Autor estará certo de sua recompensa.

Os poderes de invenção do Sr. Blake muito cedo conquistaram a atenção de muitas pessoas de eminência e fortuna; por seus meios ele pôde apresentar regularmente ao Público obras (ele não teme afirmá-lo) de magnitude e efeito comparável às produções de qualquer era ou país: entre elas estão duas grandes e finalizadas gravuras (e duas outras próximas de sua conclusão) que contemplarão uma Série de temas bíblicos e outra sobre a História da Inglaterra. (...)

Os Livros Iluminados são Impressos em Cores, no mais belo papel linho disponível, Nenhuma encomenda para os numerosos trabalhos agora disponíveis será exigida, pois nenhuma delas foi ainda adquirida; mas o Autor produzirá suas obras, e as oferecerá por um preço justo.

No início de sua carreira como gravurista, poeta e pintor, carreira que culmina com a publicação de um livro de poemas e com exposições na Royal Academy, Blake dá continuidade a experimentações artísticas que objetivam a união de texto e imagem. *Tiriel*, nesse sentido, exemplifica uma criação poética instigante, casada a imagens visuais que ora ilustram ora iluminam o sentido do texto. Pouco a pouco, Blake descobre nesse projeto híbrido de texto e ilustração um diálogo não apenas simbólico como também técnico que poderia ser intensificado e aprimorado.

Depois dos primeiros experimentos com poesia e pintura na composição de *Tiriel*, esse livro ilustrado que parece ter se tornado a matriz conceitual de sua obra futura, Blake desenvolve entre 1788 e 1789 um novo método de impressão. Neste capítulo, analiso primeiramente o contexto social e cultural no qual Blake está imerso e do qual resulta a criação de seus livros iluminados. A seguir, detalho os estágios progressivos de sua técnica, enfatizando o debate teórico a respeito do seu processo de composição. Por fim, reflito sobre as razões artísticas e técnicas envolvidas na criação dos livros iluminados.

I. O Prospecto de 1794 e o Contexto de Produção dos Livros Iluminados

A epígrafe que abre este capítulo pertence ao prospecto “Ao Público”, panfleto composto por Blake em 1793 para divulgar seus livros iluminados. Quatro anos depois de sua criação, Blake pode ter pensado que sua técnica e as obras resultantes dela mereceriam atenção pública. Segundo Gilchrist, o prospecto fora composto em “escrita gravada” – talvez no mesmo método que anunciava – e “impresso em azul numa folha de 11 x 7 ½ polegadas.”

A menção a artistas que tem sido “acompanhados pela pobreza e pela obscuridade” pode ser lida como biográfica, especialmente se comparada à situação de outros gravuristas que Blake conheceu na década anterior.¹⁰⁶ Todavia, sua menção à “obscuridade” e ao fato dessa “resultar da negligência dos meios de propagar tais obras” alude ao contexto editorial contemporâneo.¹⁰⁷ Segundo Watt, o meio editorial do século 18 é pluriforme e indiferente do gênero publicado ser religioso, romanesco ou poético, apenas autores de renome são publicados, como indica a menção a Shakespeare e a Milton.¹⁰⁸ (1996, p. 46) Para um autor como Blake – que possui perigosas ideias políticas, gostos antiquados e predileção por simbolismo e mitologia –, adentrar tal sistema é impossível, não sem arriscar sua identidade como artista.¹⁰⁹ Apartado desse sistema, seus livros iluminados não fazem parte dos meios críticos, jornalísticos e publicitários que anunciam romances, poemas ou pinturas.¹¹⁰

Blake vive a época áurea da revolução editorial inglesa, com a publicação de tratados, enciclopédias, dicionários e impressos que respondem textual e visualmente à procura por

¹⁰⁶ Dos gravuristas, Blake mantém contato com John Hall, Sir Robert Strange e William Woollett. O primeiro é um conhecido gravurista das telas de West, Hamilton, De Louthembourg e Gibbon. O mesmo pode ser dito sobre Strange, que “ilustrou retratos e alegorias de Guido Reni e cenas românticas de Wouwernam e Salvator Rosa.” Por sua vez, Woollett é um conhecido gravurista de paisagens. (Hagstrum, 1964, p. 60) O mesmo se dá com artistas que Blake conhece na Royal Academy: John Flaxman, Thomas Stothard e George Cumberland. Flaxman era um bem sucedido escultor. Stothard, um pintor de estilo convencional, embora sua obra fosse um sucesso comercial. Cumberland tornara-se um bem sucedido impressor e editor. (Gardner, 1998, p. 17-18)

¹⁰⁷ Ian Watt afirma que os livreiros controlavam “os principais canais de opinião – jornais e revistas – e, assim, podiam obter boa publicidade para seus produtos”, um “monopólio dos canais de opinião que também redundou num monopólio de escritores” (1996, p. 49). Em outras palavras, ou o autor fazia parte dessa roda de interesses sociais ou dificilmente teria sua obra publicada. Blake foi, talvez, a única exceção de um autor que tenha recusado tal sistema e cuja obra tenha sobrevivido, embora tal reconhecimento tenha levado mais de um século.

¹⁰⁸ A publicação mais popular era o sermão religioso, recebendo até três novas edições por semana. Essa profusão editorial decorreu do aumento de seitas e grupos religiosos – metodistas e evangelistas, por exemplo – que almejavam a propagação de temas bíblicos para uma população cada vez mais letrada. Esses concorriam com almanaques, baladas, contos e literatura de rua. (Brewer, McCalman, 1999, p. 204) Como exemplo da diversidade do sistema editorial inglês em 1780, Brewer e McCalman citam um famoso guia para a publicação, *The London and County Printers, Booksellers and Stationers Vade Mecum* (1785). Nele, o livreiro John Pendred detalha o papel de livreiros, editores, impressores, escritores e autores nesse sistema. (p. 198)

¹⁰⁹ Segundo Brewer e McCalman, muitos autores tiveram sua entrada no sistema editorial por meio dos Periódicos Semanais. “Sem grandes limitações” textuais, tais impressos publicavam poemas, crônicas, ensaios, críticas, cartas, contos e toda uma variedade de outros tipos de textos. Segundo os autores, entre 1760 e 1790, o número dessas publicações triplicou, encostando na marca de cem por semana. (p. 2000)

¹¹⁰ Bindman cita o gravador James Gillray, que não conseguiu mais encomendas de trabalho por ter se recusado a fazer o tipo de caricaturas comuns no período. Tendo desprezado o mercado, seu sistema e seus financiadores, o caso de Gillray ilustra o destino de um artista que desejava trabalhar individualmente. (1977, p. 40)

novas formas de conhecimento. Há manuais anatômicos como os John Tinney (1743) e John Bell (1793-4); enciclopédias dedicadas à antiguidade clássica, como as de Bernard de Montfaucon, do Conde de Caylus e de Joseph Spence; gravuras que mesclam profecia bíblica e temas políticos, como as de Garnet Terry (1793) e J. Cooke (1799); além de manuais iconográficos dedicados à *fisiognomia* e à *patognomia*, ou ao estudo da face e dos gestos humanos, como os de Lavater (1789) e Le Brun (1668). (McCarthy, 2007, pp. 12-15) A gravura de 1790, *O Público de uma Loja de Gravuras* (Fig. 3.1), de J. Elwood, exemplifica a variedade de impressos disponíveis aos contemporâneos de Blake. Ela mostra a quantidade de informação visual alocada numa esquina londrina como também as diferentes classes sociais que transitam por ela: colecionadores abastados dividem o espaço diante da vitrine com prostitutas, trabalhadores braçais, limpadores de chaminé e escravos. (1999, p. 196)

No caso de Blake, sua formação múltipla pode colocá-lo no centro desse mercado e lhe prover uma bem sucedida projeção como gravurista e ilustrador. Todavia, interessa mais a ele a oportunidade de produzir seus próprios livros do que uma artesanaria que resulte em lucro ou visibilidade. Embora tenha trabalhado como gravurista em diversos projetos, Blake vê na coletividade dessa produção indícios de uma prática comercial que coíbe a individualidade artística. Sobre o processo editorial em relação à obra de Blake, Michael Phillips escreve que

o manuscrito de um autor passa ao editor-copista e então à tipografia, enquanto um artista transfere sua ilustração para um gravurista e este para um estúdio de impressão. Um livro ilustrado teria de ser planejado com cuidado, com as páginas sendo impressas no método tipográfico e então enviadas para o impressor de ilustrações, que imprime as imagens no espaço em branco. Já no método de Blake a obra nunca deixava suas mãos. (2011, p. 34)

Apesar da vantagem em relação a autores que dependem de um impressor e de um livreiro, o contraponto negativo da produção autoral de Blake é que, não recorrendo a esse sistema, seus livros surgem como mera curiosidade, recebendo pouca ou nenhuma atenção.¹¹¹ Depois de descrever esse contexto, Blake detalha seu método de imprimir “Letra e Gravura.” Essa descrição alude ao modo de publicação de livros ilustrados, método que possibilita unir texto e imagem num mesmo livro ou página, porém com grandes custos de produção.¹¹² Isso

¹¹¹ Brewer e McCalman, por exemplo, discutem a opinião de autores como Samuel Johnson segundo a qual bons textos eram mais resultado de originalidade e inventividade do que de estruturas comerciais. Entretanto, era comum no período a opinião de que “independência financeira produz bons escritos; mercado editorial, lixo.” (1999, p. 201) Esse é um importante fator no que concerne à produção dos livros iluminados enquanto alternativa editorial que estivesse apartada do sistema tradicional londrino. Nesse aspecto, Blake produzir seus próprios livros responderia às exigências de um sistema que tinha no lucro seu mais importante componente.

¹¹² Quando se optava por esse tipo de impressão, como a edição de *Paradise Lost* de 1749, com ilustrações de Francis Hayman, que possuía tanto ilustrações mescladas com texto quanto páginas só de ilustrações, o preço final era elevado. (Behrendt, 1984, p. 99; Viscomi, 2003, p. 41) Blake fizera ilustrações para edições como essas, como atestam as gravuras de *Night Thoughts*, de Edmund Young, e dos *Paradises* e o *Camus* de Milton.

pela necessidade de vários trabalhadores numa divisão de tarefas comum à indústria londrina; a impressão de texto é feita pelo método tipográfico em relevo – “Letra” impressa tipograficamente – e as ilustrações pelo método de gravação em entalho – “Gravura.”¹¹³

Tal “linha de produção” pode ser observada nas Fig. 3.2 e 3.3, que reproduzem as diferentes fases da criação de um livro ilustrado. A primeira retrata três trabalhadores: um artista, um gravador e um artesão que finaliza a preparação da chapa para a impressão. Segundo Phillips, além desses três, “outros artesãos e especialistas poderiam ser empregados para organizar os tipos metálicos, finalizando o texto e imprimindo as laudas.” (1991, p. 220) A segunda imagem retrata a separação entre o artesão contratado e o artista criador, que recebe da ‘inspiração’ a ideia para a composição original. Para Michael Davies, a opinião comum sobre a gravura era a de que se tratava de uma tarefa “serviçal.” (1977, p. 15)

A página resultante dessas diferentes fases apresenta a união de texto e imagem, porém com uma clara delimitação entre o que é composto em relevo – o texto – e o que é impresso em entalho – a imagem. Além dessa separação, a padronização da letra no método tipográfico também figura outro tipo de afastamento: entre autor e livro. Essa formatação transforma diferentes autores e gêneros num objeto visual uniforme.

Quando se compara a arte de Blake com os tradicionais livros ilustrados, percebe-se que em sua criação a presença física do autor é registrada pela composição do texto não em caracteres romanos formais e sim em escrita cursiva. (Fig. 3.4 e 3.5) Conforme Alcides Cardoso dos Santos, a “caligrafia manual instaura uma marca pessoal no texto de Blake que atua no sentido contrário ao da letra tipográfica, personalizando uma produção textual que carregará sua marca mesmo depois de sua morte.” (2009, p. 195) Tal contraste exemplifica uma das prioridades de Blake na criação iluminada: compor um livro que possa registrar a presença do próprio artista, recusando uma produção calcada na uniformidade.¹¹⁴

Ademais, sua técnica evidencia como Blake atenua a barreira entre gravura, poesia e pintura. Em seus livros, texto é imagem e imagem é texto, ambos unidos de tal forma que é difícil separar o visual do textual. As Fig. 3.6 e 3.7 exemplificam a diferença entre um livro ilustrado – numa gravura feita pelo próprio Blake – e o manuscrito iluminado. Se a versão

¹¹³ Segundo Phillips, “desde o início da prática de impressão e da produção de livros, há a divisão de trabalho e um aumento de tarefas específicas. Cada estágio da produção se tornou responsabilidade de um indivíduo. Na história da gravura (...) há exceções: artistas que permaneceram independentes e que usaram esse meio de forma criativa e para trabalhos originais. Dürer, Rembrandt, Hogarth, e Bewick vem à mente. Mas a norma era o estúdio, onde cada um em sua especialidade, gravurista ou aprendiz, se tornava um empregado contratado para executar tarefas específicas, de uma forma similar à moderna linha de produção industrial.” (1991, p. 219)

¹¹⁴ Segundo Bindman, o método iluminado de Blake é produto de uma era que passa a usar novas tecnologias para resolver velhas dificuldades. (1999, p. 209) Essa fórmula pode ser inversamente pensada como um “usar velhas tecnologias” para dar conta de “novos problemas”. O fato de Blake não ter “inventado” uma técnica nova e sim “desenvolvimento” um método misto que imprime em relevo texto e imagem exemplifica isso.

anterior é rígida e pouco inovadora na união de texto e imagem, a blakiana “Laughing Song” de *Canções de Inocência* é vívida e orgânica, em sua união de gravura, texto e pintura.

Além das razões estéticas, o fator editorial e comercial é importante à arte de Blake. Como anunciado por ele, a dificuldade em fazer sua obra chegar ao público “fora obviada pelo Autor” de tal modo que ele não depende de editores ou impressores para produzir seus livros.¹¹⁵ Para David Erdman, a gênese do método de Blake está na substituição da “divisão de trabalho pela harmonia de apenas *Um Homem*, pelo júbilo de unir as artes da poesia e da pintura sem deixar seu próprio estúdio e sua própria mente.” (1991, p. 99) Trata-se de uma arte que além de libertá-lo das convenções editoriais o torna autor e editor de seus livros.

Outro fator determinante é a possível censura que seus livros receberiam. Devido a temas como revolução, liberdade e denúncia à autoridade constituída serem comuns à sua obra, é possível supor a repercussão que ela teria se nas mãos do sensor.¹¹⁶ Nesse sentido, a técnica iluminada criada em 1789 pode ter resultado, indiretamente, da revolução na França.¹¹⁷ Em relação ao *Terror*, Phillips menciona que “com a crescente ameaça de ser levado preso por sedição, Blake pode ter concentrado seus esforços na criação de alternativas editoriais, visto essas terem se tornado trabalhosas, coletivas e dispendiosas.” (1994, p. 294)

Por fim, pode-se destacar a razão financeira como importante ao método de Blake. Um autor independente teria de despender grande soma para cobrir o custo dos materiais exigidos na produção de um livro ilustrado. Diferentemente, o método de Blake “produz obras com um quarto dos custos.” Todavia, tal economia está no valor dos materiais, não no trabalho de seu autor. Como Phillips destaca, o possível “custo dos materiais necessários para produzir vinte e uma cópias de *Inocência* pode ter chegado a trinta e um shillings, o que incluía o valor de papel, placas de cobre, pigmentos e óleos”, sendo que tal custo “não levava em conta o tempo e o labor envolvido na escrita, gravação, impressão e finalização com aquarela de cada cópia.

¹¹⁵ Sobre a estrutura da produção editorial inglesa, Behrendt enfatiza o papel de editores, livreiros e impressores. Segundo ele, “editores lidavam com o (1) autor, adquirindo os direitos de suas obras; (2) impressores e encadernadores eram os que produziam os livros; e (3) livreiros os distribuíam aos consumidores. Muitos editores eram também livreiros, vendendo sua mercadoria e a de outros editores em livrarias que eram geralmente grandes e suntuosas, especialmente em centros urbanos como Londres.” (2010, p. 156)

¹¹⁶ Em 1792, o temor diante de uma revolta na Inglaterra leva o governo a reforçar sua milícia, trazendo dezenas de tropas para fortificar e proteger a Torre, e a instituir nos meses seguintes uma Proclamação Contra Escritos Insidiosos. (Philp, 1999, p. 21). Esse ato subiu os impostos, o preço do papel e exigiu o registro de toda prensa de impressão. (Brewer e McCalman, 1999, p. 199) Diante desse temor, não surpreende o fato de Blake ter subtraído seu nome da capa de *Matrimônio*. Em Junho de 1793, ele escreve no seu *Notebook*: “Eu disse que viveria cinco anos, mas se eu viver mais um será um Milagre.” (Erdman e Moore, 1973, p. 4) A data coincide com a condenação de William Holland e Daniel Eaton, editores do *Rights of Man* de Thomas Paine e com a composição da gravura “Our End is Come Published June 5, 1793.” (Phillips, 2011, p. 25)

¹¹⁷ Sobre isso, Behrendt escreve: “Impressores formavam um aparte da indústria industrial, apesar de sua influência sobre as publicações ser considerável. Depois de 1799, a lei inglesa requereu que o nome do impressor e seu endereço aparecesse na primeira e na última página de todos os livros. Por causa dessa exigência, que William Pitt impôs ao Parlamento, (...) o impressor tornou-se responsável por qualquer material que pudesse provocar ações governamentais repressivas, como os processos (...) executados nos anos 1790.” (2010, p. 157)

Fica assim claro que sua meta em produzir as *Canções* não objetivava ganho financeiro.” (2000, p. 97) Embora alguns autores defendam um possível lucro, (Bindman, 1977, p. 41; Ackroyd, 1995, p. 115) seu método visa fundamentalmente libertar o autor das limitações artísticas e financeiras impostas pelo mercado londrino.

O resultado dessa criação é descrito no prospecto como uma combinação de texto e imagem, num “estilo mais ornamental, uniforme e grandioso, que qualquer outro jamais descoberto.” Essa descrição alude a um livro de iluminuras medievais que Blake vira anos antes.¹¹⁸ Hagstrum escreve que, enquanto Blake procurava por “inovadoras experiências visuais e aprendia a buscar fontes medievais, o *Bedford Hours* (Fig. 3.8) pode ter” aberto na mente do artista “uma janela” para novas experiências com texto e imagem. (1964, p. 32)

Nessa “janela” para o passado medieval, Blake pode ter visto corpos humanos, flores de cores vívidas e pássaros flamantes, num paraíso de sentidos que recriaria em suas lâminas. Mais que isso, o artista vislumbra nela um espaço múltiplo no qual texto e imagem podem dialogar e coabitar, recriando uma união ideal entre mente e corpo, pensamento e sentidos. Sobre o livro de iluminuras, Hagstrum escreve: no “*Bedford Hours*, o vigor da vida natural une-se a preocupações humanas; homens e animais se encontram, entre bordas florais; e beleza e horror, inocência e experiência, unem-se num vigor de cor e linha.” (1964, p. 33) Blake pode tê-lo visto como prefiguração de sua própria arte. O fato de tê-la chamado de “illuminated books” ou “livros iluminados” referencia aos manuscritos medievais. Entretanto, mesmo os livros medievais eram criados por um grupo de artesãos. De acordo com Lister, “o trabalho era coletivo, dividido entre o escriba ou calígrafo que escrevia, o *historieur* que pintava as bordas, e o dourador que pintava.” (1995, p. 64) Diferentemente, os livros de Blake resultam de seu único esforço, numa imparidade inexistente nas iluminuras medievais.

O cotejo do livro medieval com a arte de Blake revela que mesmo na singularidade do primeiro, texto e imagem jazem separados pela delimitadora borda que emoldura a figura, como ícones religiosos dispostos nos trípticos de igrejas. Por outro lado, nas páginas de Blake tal separação fora extinta, numa composição visual que aproximava homens do ambiente natural, ideias de formas, almas etéreas de corpos de carne e osso. (Fig. 3.9)

¹¹⁸ Segundo Hagstrum, “em 1786, dois anos antes dos primeiros trabalhos de Blake com a gravura em relevo, James Edwards, um rico livreiro, adquiriu por 213 pounds de uma Duquesa de Portland o que é agora um dos maiores tesouros do British Museum, o *Bedford Hours*, criado por artistas francesas e flamengos entre 1430 e 1450. James Edwards era irmão de Richard Edwards, que comissionou Blake a ilustrar a edição de Young. Ele também era amigo de Joseph Johnson, amigo de Blake e seu primeiro editor, com quem Edwards ficou quando veio para Londres de Halifax. Há registro de que ele convidou, durante os anos 1780, críticos, estudantes, e pessoas de gosto apurado para examinar seus livros, manuscritos e missais. Não seria estranha conjectura pensar no jovem Blake como um desses convidados. Se foi, ele viu o esplêndido *Book of Hours*, que estava na posse do seu orgulhoso dono, além de vasos gregos, livros de gravuras, incunábulos impressos em pergaminho e outros manuscritos. De todos esses, é provável que tenha sido o *Bedford Hours* o que mais impressionou o jovem, visto que estava à procura de um meio congênito para seus talentos gêmeos como pintor e poeta.” (1964, p. 31).

Além dessa relação com o manuscrito medieval, há no uso do termo “iluminado” outras implicações. O *Oxford English Dictionary* define o primeiro significado como “lighted up; made light, luminous, or resplendent.” Outro sentido comum é o de revelação espiritual ou profética, como “having or claiming spiritual enlightenment.” Se esses sentidos revelam direta relação com Blake, um terceiro evidencia um possível uso satírico. Segundo o *OED*, no século 18 o termo “iluminado” estava associado à filosofia e à ciência, como em “Enlightened intellectually” ou na expressão “Era de Razão.” Nos *Direitos do Homem* (1791), Paine, por exemplo, disserta sobre o “august, illuminated and illuminating body of men.”

Nesse respeito, o livro “iluminado” contempla esses sentidos, fazendo da ambiguidade do termo a ambiguidade do próprio objeto: iluminado à maneira dos livros medievais, ornado de cores vivas e de figuras humanas, animais e vegetais; iluminado como profecias bíblicas, composto de mensagens de anjos e demônios, profetas e visionários; iluminado como uma sátira a um Iluminismo que oferta ciência, materialismo e indústria como deuses modernos.

Igualmente importante é a compreensão do possível “público” objetivado no prospecto blakiano de 1793.¹¹⁹ Ian Watt menciona que, naquela década, o público londrino corresponde a um número de 80 mil pessoas, número que inclui leitores de romances, jornais e folhetins, ficando os de poesia bem abaixo dele.¹²⁰ Trata-se de um número pequeno, sobretudo em comparação a uma população de seis milhões de pessoas. (1996, p. 35)

Watt menciona que essa estimativa deve ser contrastada com o custo dos livros no século 18, custo que afasta uma boa parcela desse público. Segundo o crítico, “os preços eram mais ou menos comparáveis aos de hoje, porém os rendimentos médios tinham cerca de um décimo do poder aquisitivo atual: um trabalhador braçal ganhava em média dez xelins por semana, enquanto um artesão especializado ou um pequeno comerciante se satisfazia com uma libra semanal.” (p. 39) A Libra Esterlina corresponde a 20 xelins, que por sua vez vale 12 pence cada. Assim, se um trabalhador braçal ganha dez xelins semanais, um artesão ou comerciante recebe um valor um pouco maior. Embora não especifique o ano, Watt afirma que um exemplar de *Robinson Crusoe* custava cinco xelins, enquanto a versão completa de *Tom Jones*, “mais do que um trabalhador ganhava em média por uma semana.” (p. 40)

Tendo em vista o poder aquisitivo desse público e a oferta de edições por preços diversos, pode-se analisar o fato de Blake oferecer seus livros por um valor entre 3 e 6 xelins. Embora produzido com um quarto dos custos, isso ainda está acima do que um leitor comum

¹¹⁹ Sobre esse público, há uma ilustração de 1826 que exemplifica os textos consumidos pela massa londrina. Em *Four Specimens of the Reading Public*, George Cruikshank, satirizou os leitores de romances feministas, de memórias eróticas, de tratados políticos radicais e de romances históricos. (McCalman, 1999, p. 288)

¹²⁰ Prova da predominância da prosa sobre o verso é o fato da predileção do público voltar-se para romances, não para poesia. Por isso, autores como Defoe abandonaram o verso e abraçaram a prosa. (Watt, 1996, p. 52)

pode pagar. Além disso, há a o fator custo/benefício entre a compra de um romance e de um livro de poemas. Os livros iluminados variam de vinte à cinquenta páginas, sendo o maior nesse período as *Canções de Inocência e de Experiência*. Do ponto de vista de um leitor que deseja passar o máximo de tempo com um livro, é grande a diferença entre as mais de mil páginas de um romance como *Tom Jones* e um livro iluminado de, no máximo, cinquenta.

Embora exista uma grande diferença entre romances e poemas e seus respectivos leitores, o argumento evidencia que Blake não objetiva grande público ou retorno financeiro. Se fosse, teria encontrado outra técnica que “barateasse” mais sua produção, o que nunca fez. Ignorando a quantidade limitada de cópias e primando pela qualidade de encadernação, tinta e papel de alta gramatura, Blake pôde ofertar suas *Canções* por 5 xelins, valor que apenas estava ao alcance de “aristocratas, clérigos e burgueses abastados.” (Portela, 2007, p. 12)

Além do fator monetário, ele encontra dificuldade em divulgar seus livros, sobretudo por competir com um grande número de publicações e com formas de entretenimento mais abrangentes e acessíveis e que não exigiam o alto valor de um livro.¹²¹ Segundo Watt, cidades como Londres “ofereciam numerosos entretenimentos: durante a temporada havia peças, ópera, bailes de máscara, bailes públicos, reuniões, enquanto os novos balneários lotavam nos meses ociosos do verão.” (1996, p. 42) Pode-se supor a recepção que o singular livro iluminado teve nessa metrópole. Nesse contexto, nem os temas aparentemente populares dos livros de Blake – política e religião – garantem interesse ou visibilidade.¹²²

Refletindo sobre a dificuldade que Blake encontra em comercializar sua obra, Michael Phillips escreve que o artista poderia ter almejado “um mercado especializado”, embora o que encontra é um público “privado, composto de amigos e especialistas que apreciavam seu trabalho” (2000, p. 107), além de esparsos colecionadores de livros raros.¹²³ Importante nesse

¹²¹ Além de romances, jornais, revistas e panfletos, os “leitores menos endinheirados podiam adquirir muitas outras publicações mais baratas: baladas por meio penny ou um penny; folhetos contendo novelas cavalheirescas resumidas, novas histórias de crimes ou relatos de acontecimentos extraordinários por preços que variavam de um penny a seis pence; panfletos por três pence a um xelin; e principalmente jornais por um penny (...). Muitos desses jornais publicavam contos ou jornais em capítulos – *Robinson Crusoe*, por exemplo, foi reimpresso dessa forma no Original London Post, jornal que saía três vezes por semana” (Watt, 1996, p. 40). Ao desprezar tal sistema, Blake desprezou suas edições diversas, a publicação em jornais, seus prospectos e panfletos semanais.

¹²² Segundo Watt, os sucessos de venda e reedição no período eram panfletos sobre assuntos políticos contemporâneos, como o “*Conduct of the allies* (1711), de Swift, que vendeu 11 mil exemplares, e as *Observations on the nature of civil liberty* (1776), de Price, que em poucos meses vendeu 60 mil exemplares.” (1996, p. 34) Além desses, boa parte dos livros do período tratavam de assuntos religiosos. Watt afirma que “ao longo do século publicaram-se em média mais de duzentas obras desse tipo por ano.” Exemplo disso é o *The pilgrim's progress*, de Bunyan, que chegou ao final do século 18 com surpreendentes 160 edições. (p. 46). No âmbito político, se as *Reflections on the Revolution in France* (1790), de Burke, vendera cerca de trinta mil exemplares, os *Rights of Man* (1791), de Thomas Paine, vendera quase dez vezes mais. (Philp, 1999, p. 20)

¹²³ Bindman afirma que um desses foi Waac D'Israeli, autor de *Curiosidades Literárias* e amigo de Joseph Johnson. Em 1794, ele visitou Blake e comprou vários livros iluminados. Outros dois colecionadores foram o Barão Dimsdale e Francis Douce. Dos amigos de Blake, o principal comprador foi George Cumberland, que também possuía interesses na técnica do poeta. Os amigos C. H. Tatham e Benjamin West foram outros. (1977 p. 96) Em 1789, Phillips afirma que os compradores foram conhecidos diretos de Blake. A cópia F de *Inocência*,

caso é o fato do crítico referir apenas aos livros mais populares de Blake. Suas *Canções*, além de serem poeticamente similares às baladas e poemas do período, apresentam uma construção mais próxima do que o século 18 julgou como “poesia.”

Diferentemente, os livros proféticos da década de 1790 e os épicos de 1804 e 1820 apresentam recepção bem mais fraca. Se as *Canções* são poética e tematicamente acessíveis, *América uma Profecia* e *O livro de Urizen* encerram evidentes desafios a um leitor desavisado, seja ele entusiasta da revolução americana ou admirador de textos bíblicos ou de Milton. Segundo Bentley, os críticos contemporâneos de Blake não sabem bem o que fazer com os livros iluminados, considerados herméticos e desafiadores. O historiador de arte Allan Cunningham, por exemplo, afirma que *América* era “abundantemente experiente com o verso” enquanto que para Crabb Robinson, suas imagens eram instigantes, porém marcadas pela obscuridade. O amigo de Blake, J. T. Smith, afirma com perplexidade que “as expressões são místicas num alto nível”, embora prefira avaliar apenas as boas imagens. (2003, p. 140)

De acordo com Bindman, esses “elogios discretos” são interpostos a críticas severas. Apesar de muitos conhecerem a personalidade visionária de Blake e seus livros iluminados, os críticos que o encontram na casa do artista e editor John Farington em 1794 repreendem sua arte como incompreensível. Em Fevereiro de 1796, por exemplo, Farington relembra de West, Cosway e Humphry elogiando o gênio e a imaginação de Blake. Por outro lado, o mesmo Farington menciona uma conversa em 1797 no qual Stothard censura-o, chamando seus livros de absurdos, como se resultassem da mão de “um bêbado ou louco.” (1977, p. 101) Mesmo que Blake recorra a outros meios de divulgação, sendo um deles o prospecto de 1793, o certo é que poucos estão interessados em sua arte.¹²⁴ Tal constatação talvez seja amenizada pelo fato de artistas como Flaxman e Fuseli, além de outros que integram o círculo do editor Joseph Johnson, enfrentarem críticas similares. Todavia, esses possuíam uma posição social e artística de destaque, elementos inexistentes na carreira de Blake.

Em contraste com a notoriedade que Blake conquista no último século, é comum a opinião de que ele vivera insatisfeito com a “pouca” atenção dada à sua obra. Todavia, numa

por exemplo, foi vendida a Cumberland. A cópia C fora vendida para o bancário e colecionador de livros Samuel Rogers. A cópia D foi vendida para John Flaxman, amigo, apoiador de Blake e também artista. A cópia A para outro amigo, o pintor de retratos George Romney. Em 1794, quando Blake publica as *Canções de Inocência e Experiência*, Phillips escreve que o público foi o mesmo, exceto pelo acréscimo do pintor de miniaturas Ozias Humphry, que seria nos seguintes um mediador para encomendas das obras de Blake. (2000, p. 27)

¹²⁴ Sobre isso, Essick escreve: “Blake pode ter tentado vender, ou ao menos exibir, seus livros na loja de Joseph Johnson, um livreiro e editor para quem trabalhou como gravurista profissional. Mas não há registro de vendas iniciais através de negociantes; a vasta maioria de cópias deve ter sido vendida diretamente para compradores individuais. Ao manter todos os estágios de produção e distribuição em suas próprias mãos, Blake e sua esposa evitaram a dependência de impressores e livreiros, podendo manter um incomum grau de controle sobre os livros iluminados. Blake deve ter esperado um número maior de vendas do que ele atingiu, mas mesmo suas primeiras edições eram em número bem menor do que qualquer produções editorial comercial no período.” (2008, p. 7)

carta escrita em 1807, o artista registra opinião contrária: “Os poucos [livros iluminados] que imprimir & vender foram suficientes para dar-me grande reputação como Artista, o que sempre foi o objetivo Pretendido.” (Viscomi, 2003, p. 60) Em *Ao Público*, Blake dá indícios do que aspira com seus livros: caso fossem “um fenômeno digno de atenção”, então ele estaria “certo de sua recompensa.” Ademais, o prospecto revela a dinâmica da produção iluminada: indiferente de haver ou não “encomendas” para ela, seu “Autor” continuará a produzi-la.

Segundo Manuel Portela, *Ao Público* evidencia “a dependência de um mercado de clientes e patronos, característica de uma situação de transição entre o mecenato aristocrático e o mercado burguês.” (2007, p. 12) Nesse aspecto, Blake vivencia os dois tipos de financiamento: no decorrer de sua vida, oscila entre as vendas esporádicas de seus livros e as encomendas de ilustrações para obras de contemporâneos e de autores consagrados como Milton, Shakespeare e Dante. Porém, sua principal fonte de renda, é o mecenato de amigos como John Linell, Joseph Thomas e, no final de sua vida, dos poetas pré-rafaelitas.

Por fim, o prospecto registra o desenvolvimento de Blake como artista de relativo renome. Nele, relembra o quanto seus “poderes de invenção desde muito cedo chamaram a atenção de pessoas de eminência e fortuna.” Tais palavras aludem à publicação de *Esboços Poéticos* ou às exposições de suas aquarelas na primeira metade da década de 1780. Entretanto, tais “provas” de reconhecimento não passam de estágios necessários que culminam no anúncio da criação do “método de Impressão que combina o Pintor e o Poeta.” Se *Ao Público* demonstra seu contexto de produção, a análise do método de impressão revela como os livros iluminados fragilizam as barreiras entre forma e conteúdo e entre texto e imagem.

II. O Debate Teórico sobre o Método Iluminado e os Estágios de sua Produção

Blake, após profundamente refletir sobre um modo de poder publicar suas canções ilustradas sem se sujeitar à cara edição tipográfica, viu numa de suas imaginações visionárias a imagem de seu irmão Robert. Ele decidiu questioná-lo sobre como deveria proceder e imediatamente seguiu seu conselho, de escrever sua poesia e desenhar suas figuras marginais de beleza sobre a placa de cobre usando um líquido impenetrável e então corroer as partes planas com aquafortis até que as linhas ficassem em relevo como no método tipográfico. As placas então poderiam ser impressas com qualquer tinta que ele desejasse, o que permitia ao Sr. e a Sra. Blake colorir-las.

John Thomas Smith, *Nollekens and His Times*, 1828

Mas como publicar? Pois fama junto ao público ou crédito no mercado, ele não tinha. O amigo Flaxman estava na Itália; as boas agências de patrocínio literário estavam exauridas. Ele não tinha os recursos para publicar seu próprio trabalho; e embora pudesse ser seu próprio gravador, ele dificilmente poderia ser seu próprio tipógrafo. Longa e profundamente ele meditou. Como resolver tal dificuldade com suas próprias mãos industriais? Como ser seu próprio impressor e editor? O assunto de ansiosa reflexão diária passou a figurar como ansiosa meditação noturna como faz com todos nós nos domínios dos sonhos e (no seu caso) das visões. Numa dessas uma feliz inspiração lhe ocorreu, não, é claro, sem agência sobrenatural. Após pensar

durante o dia e sonhar à noite, durante longas semanas e meses, sobre sua preciosa meta, a imagem de um evanescente irmão e pupilo surgiu diante dele e lhe revelou o tão desejado segredo, guiando-o à técnica com a qual ele iria produzir um fac-símile da canção e da imagem.
Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, 1863

Os primeiros relatos sobre o desenvolvimento do método iluminado são escritos por J. T. Smith em 1828 e por Alexander Gilchrist em 1863. O primeiro autor conhece Blake e seu irmão Robert. O segundo, seu primeiro biógrafo, entrevista artistas, amigos e conhecidos de Blake, sendo um dos mais importantes registros sobre sua vida. Em ambas as narrativas, a aparição do espírito de Robert, morto em 1787, está associada à criação dos livros iluminados.

Nas últimas décadas, todavia, tem-se concordado que as experimentações de Blake entre 1785 e 1788 foram as principais responsáveis pela criação de sua técnica. Naqueles anos, o artista dedica-se a combinar texto e imagem num método que seja financeiramente favorável e tecnicamente libertador. Todavia, não se deve desacreditar inteiramente a participação de Robert nesse processo. Tecnicamente, a placa *The Approach of Doom* evidencia que Blake estava perto de desenvolver seu método já em 1787. Como o design da lâmina fora baseada num desenho do irmão, o relato de sua participação revela sua parceria técnica.¹²⁵ Por outro lado, tanto Smith quanto Gilchrist sublinham a necessidade de publicar seus próprios livros como essencial à busca de Blake. Smith afirma que tal invenção resulta numa alternativa aos altos custos de uma edição tipográfica. Gilchrist, por sua vez, ressalta que a reflexão intensa de Blake objetiva um método que viabilize publicar texto e imagem.¹²⁶

A discussão sobre a origem e os estágios do método de Blake torna-se essencial no século 20. Como Lister afirma, a compreensão da técnica iluminada auxilia na compreensão de seu simbolismo. (1975, p. 68) Cientes da importância dessa investigação, desde a década de 1940 críticos têm recriado sua técnica, inicialmente baseando-se na hipótese da transferência de textos e imagens para a placa. Porém, o que inicia como uma questão técnica torna-se um debate sobre o inteiro processo de criação dos livros iluminados.

O primeiro crítico a defender a transferência sobre a placa é Ruthven Todd, amigo do colecionador W. E. Moss, que possui a única placa sobrevivente de Blake: uma lâmina cancelada de *America*.¹²⁷ Artistas associados ao movimento Surrealista como William Hayter

¹²⁵ Sobre isso, Lister escreve que talvez o que Blake pretendia ao relatar a “visão” com Robert fosse mais uma descrição figurativa da importância do irmão ao seu desenvolvimento como artista. (1975, p. 65)

¹²⁶ Sobre a necessidade da mediação de um livreiro no processo editorial, Brewer e McCalman escrevem: “A primeira tarefa de um autor era adentrar no submundo da publicação. Sem os recursos de um aristocrata e apesar das oportunidades ofertadas pelo Periódico Semanal, o escritor quase certamente precisaria buscar os serviços de um livreiro/editor. Apenas esse mediador comercial tinha os recursos necessários para produzir e distribuir os livros.” (1999, p. 201) A partir dessa informação, os relatos de Smith e Gilchrist podem sugerir como Blake, ao criar seu método, desviou da dificuldade imposta pela obrigatoriedade da figura do editor e do livreiro.

¹²⁷ O trabalho de Todd iniciou com a edição corrigida da biografia de Gilchrist em 1942. Nas décadas seguintes,

(1901-1988) e Joan Miró (1893-1983) ajudam Todd a recriar o método de Blake em 1947. No livro *William Blake: The Artist* (1971), o autor defende a hipótese da transferência e da impressão única (“one-pull printing”). Como Sung escreve, as “ideias de automatismo e subconsciente” de Hayter influenciam a tese de Todd sobre a arte de Blake. (2009, p. 22)

Quatro anos depois, Raymond Lister publica *Infernal Methods*. Nele, Lister detalha os estágios do método de Blake e discute outras técnicas usadas por ele, como impressão em cores, pintura em têmpera e aquarela. É a sua defesa da hipótese da transferência que introduz oficialmente a discussão sobre o processo de composição de Blake. Embora concorde com Todd, Lister menciona que “Blake nem sempre transferia um design de forma tão laboriosa e que, ao que tudo indica, em alguns casos ele pode ter composto com o próprio buril” sobre a chapa. (1975, p. 17) Tal opinião, a de que Blake compunha versos e imagens diretamente na placa de cobre, sem transferir nenhum modelo prévio, é a que tem sido aceita pelos críticos atuais. Segundo esses, a transferência duplicaria o trabalho e geraria mais problemas do que soluções. Todavia, persistiria a questão sobre a existência ou não de tais esboços prévios.

Em 1980, Robert Essick publica *William Blake, Printmaker*, um compêndio sobre o contexto artístico no qual Blake fora educado e no qual produzira suas obras. Em seu livro, sugere que devido à crescente experimentação técnica de Blake, o “método gráfico se tornou parte da mensagem verbal.” (1980, p. 145) Essick é o primeiro a discordar de Todd e Lister a respeito da transferência de originais. Para ele, “Blake é um pintor tanto no primeiro estágio de sua gravação em relevo quanto no último, ao colorir suas páginas.” (p. 88) Em outras palavras, indiferente da composição de Blake ter ou não começado em outro meio, o artista compunha livremente sobre a placa de cobre. Essick articula essa ideia em *Blake and the language of Adam* (1989), onde sugere uma igualdade entre invenção e execução no caso da técnica iluminada. Tal hipótese resulta na opção metodológica de ignorar os manuscritos.

O estudo de Essick forma a base do livro de Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of Book* (1993), um detalhado estudo que reúne os experimentos do autor. Ao também negar a hipótese da transferência, Viscomi afirma que “o fac-símile é o próprio processo de desenho e não a cópia de um outro modelo. De fato, assim como a transferência de texto implica a existência de originais ou modelos, desenhar uma ilustração à mão livre enquanto escreve texto de trás para frente na verdade implica a própria ausência de modelos.” (1993, p. 26)

Desse modo, Viscomi interpreta a “ausência” de modelos para as páginas iluminadas como evidência de que o artista não os usava, e se os usou nos primeiros anos, logo os abandonou, pois significariam duas tarefas: a composição em papel e então a cópia na placa

publicou uma série de artigos que culminaram no primeiro estudo detalhado sobre a técnica de Blake em 1971.

de cobre. (1993, p. 27-29) Quanto aos manuscritos, Viscomi os interpreta como estudos prévios, resultantes dos anos de formação de Blake. Segundo o autor, a

ausência de modelos e a natureza autográfica dessa técnica sugerem que modelos seriam redundantes e desnecessários para a impressão iluminada. Diferente da gravura, original ou cópia, a técnica de Blake não era usada para traduzir um design para códigos repetíveis e, diferente do processo fac-símile como pontilhismo, transferência ou aquatinta, o design não era composto em papel e não existia antes da produção. As ferramentas de Blake e sua habilidade o permitiam escrever e desenhar sobre a placa como se estivesse escrevendo ou esboçando sobre o papel, algo que seria impossível em outra mídia gráfica. Como Blake compunha sobre a placa, não reproduzindo ou imitando outras imagens, tratava-se de uma impressão que funcionava como produção de um original, livre das distorções visuais que ocorrem quando um conjunto de códigos é traduzido para outro. (1993, p. 31)

As palavras de Viscomi sugerem um processo de composição artística centrado na espontaneidade e na improvisação criadora. Prova dessa ideia é sua defesa – baseada na hipótese de Essick sobre unidade de criação e execução – de que o “modo blakiano responsável pela produção de suas profecias era como o próprio artista o descreveu – não premeditado.” (1993, p. 30) Assim, o que Viscomi defende é que a composição “autográfica” permite a Blake a livre composição, sem nenhum modelo prévio, de seus livros iluminados.

Mei-Ying Sung, em *William Blake and the Art of Engraving* (2010), lê a hipótese de Essick e Viscomi sobre a unidade de criação e execução como advinda de Ruthven Todd. Embora este defendesse a transferência, sua concepção do original estava baseada na leitura de Blake como um visionário que recebia seus textos do livre fluxo de seus pensamentos. Na opinião de Sung, “a similaridade entre o automatismo surrealista e a ideia de Blake unir invenção e execução sugere fortemente uma conexão entre o Surrealismo, os experimentos de Todd e a (...) teoria de Essick e Viscomi.” (2009, p. 22) Para Sung, a defesa desses autores de uma “composição não premeditada” alocaria a inspiração e a imaginação acima do método.

Importante ao argumento de Viscomi é a “ausência” de manuscritos e modelos para os livros iluminados. Todavia, deve-se levar em conta que muitos dos escritos pessoais de Blake foram destruídos. De acordo com Schuchard, ocorre uma “sanitização” da biografia e da obra de Blake após sua morte. “Todos os admiradores de Blake no século 19 lamentaram que Frederick Tatham, designado como herdeiro de seu espólio por Catherine Blake, tenha destruído muitos dos manuscritos e desenhos de Blake.” (2006, p. 4) Pode-se supor sobre o que foi perdido nesse esforço em “expurgar” da obra o condenável à moral vitoriana tardia.¹²⁸

¹²⁸ Sobre esse “holocausto” de textos e desenhos, William Michael Rossetti – um amigo pessoal de Gilchrist e irmão de Dante Gabriel Rossetti, um dos maiores admiradores de Blake – escreveu: “anotações, poemas, desenhos, em imensa quantidade, aniquilados: uma mordaca foi colocada sobre a boca deprimente do corpo de Blake. O fato é – até onde fui informado – que swedenborguianos, irvingitianos, ou outros extremistas, abordaram o jovem curador [Tatham] dessas preciosas relíquias, e persuadiram-no a fazer um holocausto delas, como sendo heréticos e perigosos às ‘pobres’ e ‘desprotegidas’ almas quanto à religião e à moral. Esses pietistas aterradores deduziram que sua obra era ‘inspirada’, mas ‘inspirada pelo Demônio.’” (Gilchrist, 1863, p. lvii)

Embora seja impossível saber o que esses manuscritos perdidos continham, a sobrevivência do *Notebook* e dos manuscritos de *Uma Ilha na Lua*, *Tiriel* e *Vala* revelam um processo de criação bem diferente do “não planejado” suposto por Viscomi. (Fig. 3.10, 3.11, 3.12 e 3.13)

Outro problema da discussão de Viscomi é o uso da palavra “reprodução” como sinônima de “recriação.”¹²⁹ O primeiro termo é usado para aludir à técnica de gravação como equivalente à cópia de um original. Porém, há uma diferença entre essa acepção e o sentido de “recriação”, que compreende um trabalho de alteração, correção ou recombinação de elementos que resultam em um objeto final diverso. Nesse sentido, o que os manuscritos revelam não é um autor subjugado à reprodução exata de texto ou desenho prévio, como no caso do método da transferência. Antes, evidenciam o aspecto re-criativo de seu método, que mesmo ao partir de fonte prévia não anula a inventividade de seu autor ao executá-la.

Seguindo uma metodologia diferente da defendida por Essick e Viscomi, a pesquisa de Michael Phillips sobre a técnica de Blake está baseada em documentos originais, como manuscritos, esboços, marginalia, fontes textuais e visuais e dados de época. Trata-se de um amplo conjunto de informações que registram o contexto de produção dos livros de Blake e também a complexa rede de alusões e releituras presente em sua obra. Para Phillips, os manuscritos das *Canções*, de *Matrimônio* e de *Vala*, demonstram que Blake tenha composto partes ou seções inteiras de seus livros num meio outro que não a placa de cobre.

Diferente do livro de Viscomi, mais centrado na detalhada recriação técnica do método iluminado, em *William Blake – The Creation of the Songs* (2000) Phillips discute as alterações e recriações que o poeta e gravurista executa em seu *Notebook*. Segundo o crítico, os manuscritos de Blake não apresentam um artista que trabalha “sem modelos” ou que compõe sua arte iluminada de forma “não premeditada”, como Viscomi defende. (1993, p. 30) Antes, revelam um artista no árduo processo de sua composição, em seus momentos de “vacilação e dúvida, hesitação e rejeição, experimentação e cuidado meticuloso.” (2000, p. 1)

Como demonstra a formação de Blake como gravurista, baseada na cópia de desenhos, pinturas ou estátuas, ele poderia compor texto e imagem num outro meio e depois copiá-lo, usando pincel e verniz anti-ácido sobre a placa de cobre como um pintor usa tintas sobre a tela. Isso não é afirmar que Blake copia tal e qual aquilo que havia previamente composto e sim sugere que ele tem uma base mínima de texto e design para escrever e compor sobre o cobre. Para Phillips, os manuscritos comprovam “que Blake não escrevia autograficamente, sem premeditação ou sob qualquer tipo de inspiração divina.” (2000, p. 113)

¹²⁹ Ao discutir as primeiras ideias sobre sua arte, Viscomi escreve que se acreditava que “Blake reproduzia a imagem original não por transferi-la para a placa e então tracejá-la, como era norma na arte gráfica, mas por redesenhá-la. O original era na verdade *recriado*, ou, num sentido literal, *re-produzido*.” (1993, p. 5)

Comentando a composição de *Matrimônio de Céu e Inferno*, Phillips detalha quão significantes são os manuscritos e que tipo de artista eles revelam. Segundo ele, esses textos

deixam claro que Blake esboçou seus poemas, os revisou e editou, e que trabalhou muitas de suas páginas no papel, antes de deitar o trabalho sobre a placa, onde ele continuou a fazer mudanças até que texto e design fossem finalizados para a gravação. Mesmo após esse processo, uma placa poderia ser corrigida ou abandonada e começada novamente. O que fica claro é que o processo de criação era contínuo, começando num meio e continuando no próximo até que o trabalho estivesse completo, frequentemente em diferentes estágios. A placa de cobre não era, portanto, o ponto de partida, mas um estágio apenas de um complexo e frequentemente árduo processo criativo. Como as evidências revelam, tratava-se de um método por vezes difícil, raramente fruto de improvisação, e que tinha como característica o consumo de tempo. (2010, p. 34)

Embora o estudo de Phillips aparente ser uma resposta às considerações de Viscomi, suas primeiras experimentações foram publicadas ainda na década de 1980 e muitas delas são mencionadas por Viscomi em seu livro. Assim, tal discordância deve ser compreendida mais em termos de metodologias diversas do que como incompatibilidades teóricas. A questão que emerge do trabalho arqueológico dos dois autores e suas divergências sobre o método de Blake é: O conhecimento do processo de criação dos livros alteraria a interpretação desses? Na medida em que pouco importa o processo de composição de um poema ou de uma pintura para a sua interpretação posterior, por que tal discussão seria pertinente? Para muitos críticos, essa ainda é uma questão em aberto. No caso dos livros iluminados, John H. Jones, por exemplo, questiona sobre os “efeitos da produção do livro sobre a interpretação, e sobre o modo como essa produção reconfigura o papel do leitor nas trocas literárias.” (2006, p. 26)

Exemplifica essas relações entre autor-obra-público, o fato das divergentes hipóteses de Viscomi e Phillips resultarem em diferentes concepções de arte e de artistas. Na análise da arte de Blake em relação ao seu método, é a diferença entre um artista que compõe “texto e design (...) diretamente sobre a placa” (Viscomi, 1993, p. 30) ou de um poeta, gravurista e pintor que “enfrentava dificuldades e que raramente deixava primeiras versões inalteradas.” (Phillips, 2000, p. 111) Assim, a compreensão do processo de composição de Blake parte de uma específica escolha metodológica que objetiva o processo e/ou o objeto final.

No caso desses autores, sua discordância técnica é sintomática de suas disparidades metodológicas. Para Viscomi, a análise começa na execução da placa, naquilo que o autor finalizou. Para Phillips, a análise inicia na observação do contexto cultural no qual o artista está inserido e das alterações presentes nos manuscritos sobreviventes. No meu caso, minha metodologia tem mais relação com o trabalho de Phillips, sobretudo por muitas de minhas considerações resultarem da análise de manuscritos, como exemplifica o estudo de *Tiriel*.

Para o tipo de análise que proporemos na segunda parte desta tese, a metodologia

empregada estará mais centrada nesse contraste entre o autor e seu contexto de produção. Na medida em que muito da obra de Blake satiriza e critica aspectos sociais específicos de seu tempo, tem-se na análise dos manuscritos e de outros documentos um rico conjunto de dados que apresenta um autor menos propenso à criação espontânea ou sem planejamento.

Em *Ao Público*, o artista apresenta uma defesa de um método que combina as artes da poesia e da pintura. Aceitar seu método de gravação como o principal elemento de sua arte – sem uma clara divisão entre criação e execução, como defendem Essick e Viscomi – seria diminuir as outras habilidades que Blake insistentemente defende. Se essa hipótese transforma o método de Blake numa técnica de reprodução ao invés de uma de produção, pode-se afirmar que isso não é um problema para um gravurista profissional que devia a essa arte todo o seu conhecimento dos mestres italianos. Prova disso é o fato dele expressar a qualidade última do seu método como o de “reproduzir” ou “combinar” suas habilidades como poeta e pintor.

Outro fator importante diz respeito à própria interpretação. A visão do criador dos livros iluminados como um artista não interessado numa composição prévia à execução nas placas de cobre fragiliza qualquer tentativa de análise ou interpretação. Aceitar a arte de Blake como resultante das ideias do momento de sua criação/execução transforma a pesquisa sobre possíveis estruturas numa busca inútil, porque a hipótese de uma composição não planejada sugere que não há estrutura alguma ou sentido prévio, por menor que seja, a se analisar. Além disso, a crença numa composição separada da execução – evidenciada pelos manuscritos de *Tiriel* e *Vala* e pelo *Notebook* – inspira a procura por fontes textuais e visuais que o artista poderia ter usado em seus livros, como atesta a análise de *Tiriel* e de seus livros iluminados.

Apesar de suas diferenças sobre o processo de composição inicial e dos detalhes que envolviam a impressão das chapas, Viscomi e Phillips concordam num elemento central da técnica de Blake. Para ambos, o método de Blake não compreende qualquer tipo de transferência, embora permita um grande nível de alteração e criação no ato da gravação. A fim de apresentar um detalhado comentário desse método, serão recorrentes alusões ao trabalho de ambos os autores, visto serem os que mais exemplificam a “reconstrutiva arqueologia dos métodos de impressão de Blake.”¹³⁰ (Sung, 2009, p. 3)

O primeiro estágio da técnica de Blake não exclui a preparação da chapa de cobre. Nesse estágio, a placa sofre um cuidadoso processo a fim de suportar o efeito do ácido sem entortar ou rachar, preparo que envolve o corte da lâmina, seu fortalecimento por meio da

¹³⁰ Em seus livros, são usadas diferentes metodologias para analisar o método iluminado de impressão. Sobre as informações presentes nesta seção, *Blake and the Idea of Book* de Viscomi e *The Creation of the Songs* de Phillips foram de grande valia. Além desses, a reprodução das ideias dos autores nos sites *Blake Archive* (www.blakearchive.org) e *The Illuminated Books of William Blake Re-created* (<http://williamblakeprints.co.uk>) oferece um registro fotográfico detalhado de seus respectivos trabalhos técnicos e interpretativos.

aplicação de diferentes químicos e a correção de quaisquer outras imperfeições ou ranhuras que possam resultar em não desejadas linhas impressas. Phillips menciona que após a chapa ser cortada, amolada e aplainada, sua superfície era polida e “testada” com água, óleo e carvão. Qualquer ranhura ou imperfeição seria removida num último polimento, até sua superfície estar perfeita. (2000, p. 18-19) O diferencial é que Blake pode utilizar placas usadas ou gravar duas páginas nos lados opostos da placa. Com isso, ele economiza custos, visto serem as placas de cobre um dos materiais mais dispendiosos. (Viscomi, 2003, p. 42) Segundo Lister, as placas “eram fornecidas pela conhecida firma de Pontifex, (...) a mesma empresa que fornecia chapas ao contemporâneo de Blake, Goya.” (1975, p. 13)

Antes do processo de gravação, as placas são cortadas no tamanho desejado, suas bordas são lixadas para não marcar ou cortar o papel, e sua superfície – depois de aplainada com bigorna e martelo e polida para corrigir irregularidades – é alisada com água e carvão. Só então ela recebe o polimento final com pedra-pomes. (Essick, 1980, p. 24-25; Phillips, 2000, p. 18) Tarefas manuais como essas – além da preparação de papéis, ácidos e tintas, e da limpeza das ferramentas e do ambiente de trabalho – ilustram o trabalho artesanal de Blake.

O antecessor do método em relevo de Blake é a gravação em entalho. Nessa, o artista cobre a superfície da placa com verniz apropriado e então risca as linhas na fina camada com um buril para que essas sejam corroídas pelo ácido. Invertendo esse método tradicional, Blake usa um pincel fino como pena, um escuro verniz antiácido como tinta e a placa de cobre como papel, podendo escrever e desenhar sobre a superfície de cobre. (Viscomi, 1993, p. 26; Phillips, 2000, p. 15) Quando imersa em ácido, tudo exceto linha e letra é corroído, resultando numa matriz em relevo. (Fig. 3.14 e 15) Como Peter Ackroyd afirma, com tal técnica Blake pôde “executar gravuras com a mesma liberdade e inventividade de desenhos.” (1995, p. 112) Segundo Viscomi, a fórmula desse verniz antiácido inclui verniz de betume, óleo de linhaça e aguarrás. (1993, p. 56) Sobre o composto, Michael Phillips destaca a necessidade de uma combinação precisa de ingredientes, cujo resultado apresentasse a consistência ideal.

O verniz teria de fluir suavemente da pena ou pincel de Blake e não escorrer. Ele deveria então ser de tal forma aplicado sobre a superfície da placa que o ácido não viesse a destruir as linhas que deveriam surgir em relevo. Quando o líquido era fluido ele fornecia um meio que imediatamente respondia à mão do artista. Quando se tornava sólido ele se transformava num artefato visual composto de poesia e design capaz de ser gravado. Ao criar uma fórmula que comportava esses aspectos contrários, e ao usá-los desse modo específico, Blake unificou o poeta e o pintor à figura do criador de livros. (2000, p. 16)

Pode-se imaginar o artista trabalhando, com seu *Notebook* ou quaisquer outros esboços de poemas ou desenhos, compondo suas páginas iluminadas como um escritor que

escreve uma carta ou um pintor que traça as linhas de uma futura pintura. Todavia, tal cena ideal não revela quão desafiadora é essa tarefa. A primeira dificuldade está em imaginar não a forma final da página e sim o seu oposto. A segunda, em escrever de trás para frente. Segundo Phillips, Blake desenvolve essa habilidade com os primeiros livros iluminados. (2000, p. 16)

Com o início de sua produção em 1789, o artista pode ter aprimorado essa habilidade para preencher uma lacuna técnica que ele previra para sua criação. Como Ackroyd escreve, tal habilidade “possuía um significado mais profundo. Não seria ilógico pensar que um homem que podia escrever em ambas as direções não ficasse intrigado pela ideia de ‘oposições.’” (1995, p. 56) Nesse sentido, cada uma das fases da técnica de Blake – desde o uso dos dois lados da placa, passando pela fórmula do verniz antiácido, até o processo de gravação – encerra a ideia de contrários, de caracteres díspares que uniria em sua criação.

Depois da criação compósita na placa, Blake pode submergi-la em ácido, como dita o método tradicional da gravação. Entretanto, evidências de páginas impressas revelam que Blake opta por outra prática. No seu caso, ao invés de submergir a placa em ácido, ele molda uma pequena borda de cera. A possível razão para isso é a preservação da outra face da chapa para futuras gravações. Depois da construção dessa parede de cera, Blake cobre a superfície da placa com ácido, que deve ter sido nítrico ou cloreto férrico.¹³¹(Fig. 3.16, 3.17 e 3.18)

Quando em contato com o cobre, o ácido cria bolhas de ar que precisam ser estouradas para não prejudicar as linhas. Para controlar tais bolhas, o gravador usa uma pena. (Viscomi, 2003, p. 48) Horas depois da ação do ácido, as linhas do desenho e do texto surgem em relevo. Segundo Phillips, “a profundidade da área corroída era indicada pelo tipo e potência do ácido usado e pelo controle do tempo no qual a placa seria submetida à sua ação”, por minutos ou horas. (2000, p. 19) Depois da primeira aplicação, Blake reforça traços e letras para um segundo banho corrosivo que tornará as linhas mais delineadas e a porção corroída mais profunda, o que facilitará a aplicação de tinta para a impressão. Embora a gravação com ácidos fosse comum desde o século 16, a técnica iluminada produz uma impressão mais definida, além de permitir a correção de algum detalhe por limpar o traço e refazê-lo. (p. 15)

Após retirar a cera, Blake tem em mãos a matriz de uma página. Para imprimi-la, é necessário deixar a placa descansar e iniciar a preparação da tinta, a mesma usada em impressões em entalho e chamada de ‘Tinta Forte’. Preparada com pigmentos de cor e óleo de linhaça, ela é fervida até obter a viscosidade ideal. A tinta não é aplicada na superfície da

¹³¹ Os gravuristas do período trabalhavam com ácido nítrico, um ácido mais leve e menos perigoso e corrosivo, além de mais fácil manuseio. Já Blake – como evidenciado na única chapa de cobre que sobreviveu – trabalhou com ácido férrico. Essa hipótese resulta do efeito percebido nessa chapa ser mais forte. Uma corrosão menor resultaria num relevo menor e, conseqüentemente, numa impressão pouco nítida. (Phillips, 2000, p. 19) Sobre a dificuldade desse trabalho, Viscomi afirma que sua fórmula era imprevisível, variando em vista de sua composição, temperatura, umidade e da pureza do metal em que agia (2002, p. 48).

placa com um rolo – ferramenta moderna e impraticável para o método de Blake –, e sim com um borrador ou bastão circular revestido de couro. (Fig. 3.19 e 3.20; Phillips, 2000, p. 20)

Antes de imprimir, Blake precisa preparar o papel, o material mais oneroso para o impressor, três vezes mais caro do que as placas. Para impressões desse tipo, ele usa papel de gramatura quatro vezes mais densa do que o usado em impressões tradicionais. No caso dos livros iluminados, esse papel deveria resistir à primeira impressão, de linhas e fundos – e talvez a uma segunda impressão, caso o artista desejasse imprimir com outras cores –, além de comportar a pintura com aquarela, técnica que tende a enrugar a folha depois de seca, caso essa não seja esticada e presa numa mesa adequada. Quanto ao seu tamanho, as folhas poderiam ser pequenas, médias ou grandes, em *octavo*, *quarto* ou *folio*. Os primeiros livros de Blake foram impressos em *octavo*. Os restantes, em *quarto*. *Ao Público* informa também que os livros iluminados são impressos no “mais belo papel linho disponível.” Esse é comercializado nas medidas Double Crown e Imperial, algo entre 500 e 750 milímetros. Depois de cortá-las na medida da página, o artista imerge as folhas em água e então as seca entre grandes folhas cartonadas, num processo que pode levar semanas. (Phillips, 2000, p. 21)

Blake pode então imprimir as páginas de seus livros numa prensa giratória comum. (Fig. 3.21 e 3.22) No seu prospecto, Blake escreve que os “Livros Iluminados eram Impressos em Cores.” Esse dado pode aludir à prática de imprimir as linhas gravadas em diferentes cores, além de referir às edições posteriores de seus livros na qual áreas inteiras da placa são cobertas com cores e então impressas. Outro aspecto inovador de sua técnica é que devido a pouca pressão necessária para a impressão das placas, ele pode imprimir duas páginas numa mesma folha, em ‘recto’ e em ‘verso’, como optou em muitas das cópias de suas *Canções*.¹³²

O próximo estágio é “iluminar” as páginas impressas com aquarela. Nas figuras 3.23, 3.24 e 3.25, vê-se o significado de uma técnica de “Impressão que combina o Pintor e o Poeta.” Sua ênfase nas palavras “Impressão”, “Pintor” e “Poeta”, iniciadas em maiúscula, demonstra como Blake unira suas três principais formações numa só criação. Seu trabalho posterior como pintor reforça o sentido e as particularidades mínimas de suas páginas. Como Blake não possui uma paleta pré-definida de cores, cada página resulta de sua concepção no momento de colori-las. Nessa fase, Blake conta com o auxílio de sua esposa. Nesse último estágio, o que se deduz é que sua única regra era a não repetição de arranjos de cores

¹³² Viscomi e Phillips divergem sobre essa fase. Viscomi menciona que Blake imprimia apenas uma vez as páginas dos seus livros, mesclando na chapa tinta preta e fundos coloridos, além da finalização com aquarela. (2003, p. 53) Já Phillips afirma que as páginas dos seus livros eram impressas duas ou mais vezes, em preto e depois em cores, o que exigiria uma duplicação das tarefas de limpeza da chapa, aplicação de tinta e impressão. (2000, p. 103) Sobre esse debate, ver *Blake and the idea of Book*, de Viscomi (1993), *Blake and the creation of the Songs*, de Phillips (2000), e a contra-resposta de Viscomi, com Robert Essick, no *Blake Illustrated Quarterly* (Winter, 2001/02), também publicado em www.rochester.edu/college/eng/blake/inquiry/enhanced/index.html.

anteriormente usados. Nessa variação, os livros iluminados revelam não apenas a habilidade do gravurista como seu desenvolvimento como pintor, perceptível nas diversas edições de seus livros. Sobre isso, Lister escreve que Blake produziu seus

livros iluminados por um longo período, não sendo portanto surpreendente que seus métodos de colorização tenham variado. Os primeiros livros, como *Inocência*, foram concebidos em cores claras e alegres como amarelo-limão, malva-rosa, azul-céu e esmeralda. Já os livros compostos nos anos de Lambeth possuem cores mais sombrias e pesadas – predominantemente índigo, verde escuro, cinza, preto, púrpura e carmesim. As versões posteriores tendem a ser mais claras do que aquelas pintadas em Lambeth, porém mais escuras do que as da primeira fase; além disso, elas foram finalizadas com mais cuidado e atenção minuciosa. (1975, p. 76)

Ou seja, cada livro iluminado resulta numa edição única, recebendo individuais trabalhos de pintura no decorrer das três décadas de sua impressão. Segundo Viscomi, livros iluminados confeccionados em diferentes períodos apresentam variações marcantes de cores e de pintura. (1993, pp. 129-131) Essas edições resultam em obras diferentes cuja “atmosfera” pictórica poderia influenciar na interpretação de suas páginas.¹³³

Um bom exemplo da descrição de Lister é perceptível no cotejo de três versões de “Nurses Song.” (Fig. 3.26, 27 e 28) A luminosidade da primeira cópia reflete as ideias e os parâmetros visuais presentes na primeira versão de *Canções de Inocência*. Na segunda, é possível notar a mesma presença de luz e claridade, porém mesclada ao azul escuro do horizonte distante, como um prenúncio das *Canções da Experiência* que completariam o volume em 1794. No exemplar posterior, Blake está no auge de suas habilidades como pintor e o arranjo de cores da cópia Z reflete e reforça o sentido ambíguo do poema – em seu contraste entre *inocência* e *experiência* – e o marcante embate entre tons vívidos e escuros.¹³⁴

Outro importante aspecto de sua arte é o hábito de alterar a ordenação das páginas em diferentes cópias. Na cópia C, “Nurses Song” ocupa a décima primeira posição. Na cópia A, ele é repaginada como 14. Na cópia Z, está alocada na vigésima quarta posição. Essas variações reforçavam a unicidade de cada livro, além de fragilizarem a prática editorial comum de seus dias de legarem uniformidade, padronização e linearidade às publicações.¹³⁵ Sobre esse aspecto técnico e ideológico da arte blakiana, Saree Makdisi escreve que Blake

¹³³ Como exemplo, pode-se acessar a lâmina 7 de *Visões das Filhas de Albion* no *The William Blake Archive* e perceber como a coloração do céu recebeu cores diversas em suas três edições entre 1793 e 1794.

¹³⁴ Segundo Manuel Portela as primeiras cópias “caracterizam-se por cores mais claras, mais diluídas e mais transparentes, com algumas das figuras mais pequenas e das vestes das figuras maiores por colorir e com a área da folha correspondente ao texto e também por colorir”, ao passo que as últimas, “por suas cores mais escuras, mais densas e mais opacas”, realçam “motivos formais ao desenho de base.” (2007, p. 11)

¹³⁵ Sobre essas alterações, Portela escreve: “A variação textual de exemplar para exemplar manifesta-se a quatro níveis: na aplicação da cor; na ordem das gravuras dentro de cada seqüência; na atribuição de certas gravuras a uma ou a outra das seqüências; e na inclusão ou omissão de poemas em algumas das cópias.” (2007, p. 10)

subverte “o maquinário reprodutivo da gravação comercial (...) por usar variação para expandir e re-elaborar sentidos ao invés de apenas reproduzi-los.” (2003, p. 12)

Na fase conclusiva da gravação, impressão e pintura dos livros iluminados, Blake e Catherine organizam as páginas iluminadas em cadernos, cada lauda recebendo uma folha seda para protegê-la da anterior. As páginas são encadernadas, recebendo uma capa de couro e a assinatura de seu criador e impressor, além da datação e do local de composição. Segundo Manuel Portela, a arte tripla de Blake – gravação na placa de cobre, impressão do texto-imagem na folha e iluminação pela pintura manual (Fig. 3.23, 3.24 e 3.25) – recria todo o processo de produção editorial. (2005, p. 13) Faz isso ao equiparar seu ofício ao de um alquimista medieval que, em seu estúdio particular, rodeado de metais, fogo em brasa, papel de gramatura especial, pigmentos e paletas de tinta, pincéis de vários tamanhos, buris afiados e de espessura diversa, prensa mecânica, couro para as capas e agulhas e linhas para a costura da encadernação, transmuta a composição do livro numa verdadeira atividade mística.

Tal investigação do método de Blake evidencia alusões e metáforas técnicas presentes em sua obra. Como visto, sua execução demanda uma série de estágios que compreendem composição textual e visual e que resultam no singular livro impresso iluminado. Diferente de seus contemporâneos, os objetivos de Blake não incluem menor mão de obra, lucro financeiro ou mesmo o alcance de um público maior. Assim, qual teria sido a principal razão da criação desse método? Depois de analisar o contexto de produção e os diferentes estágios da técnica iluminada, é sobre essa questão que nos debruçaremos na parte final deste capítulo.

III. Os Motivos de Blake para a Criação de seu Método

Os livros iluminados respondem técnica e esteticamente às energias sociais, culturais e editoriais do final do século 18. Segundo Watt, Londres testemunha nesse período um notável aumento de gráficas e casas de impressão: entre 1720 e 1790, de 70 para 370.¹³⁶ Esse crescimento resulta do progressivo número de leitores que visita livrarias, bibliotecas circulantes, armazéns e pontos de venda em esquinas por toda a cidade.¹³⁷ (1996, p. 34)

Com a nova profusão da linguagem em prosa do jornalismo opinativo, das resenhas críticas e dos ensaios de cunho social, histórico e mesmo religioso, o final do século 18 inglês vê o crescimento – senão o próprio surgimento – daquilo que Klancher chama de “maciça

¹³⁶ Watt menciona que “em 1724 o impressor Samuel Neus queixou-se de que o número de tipografias de Londres saltara para 75; entretanto em 1757 outro impressor, Strahan, calculava que havia algo entre 150 e duzentas tipografias ‘constantemente ocupadas.’” Na virada do século, o número era de 372. (1996, p. 34)

¹³⁷ No final do século 18, havia mais de cem bibliotecas circulantes em Londres que disponibilizavam o empréstimo de livros a pessoas que não poderiam comprá-los. Sobre os estabelecimentos que vendiam livros, esses não podiam se manter apenas com a comercialização de impressos, vendendo também outros produtos, como remédios, comestíveis e provisões domésticas. (Brewer, McCalman, 1999, p. 204)

crítica de ambição reformista” que marca a contra-cultura dos anos 1790. Essa incluía Joseph Priestley, Richard Price, Mary Wollstonecraft, William Godwin, Erasmus Darwin e Thomas Paine, entre outros. (Klancher, 1999, p. 279-80) Brewer e McCalman afirmam como decisivo ao aumento de escritores e de leitores o caso *Donaldson v. Beckett* em 1774, no qual é anulado o “Direito Perpétuo” de editores e livreiros na publicação de obras antigas. Com isso, os preços caíram em função da competição e da variedade de edições. (1999, p. 198)

Em vista do aumento de leitores e dos custos elevados de qualquer publicação, há grande procura por parte de escritores, artistas, editores, gravadores e livreiros de um método mais barato e eficiente de produzir livros.¹³⁸ Como Bindman descreve (1977, p. 41-43), há diversos artistas entre 1780 e 1790, que incluíam o amigo de Blake, George Cumberland, que buscam alternativas à impressão de textos. Uma dessas é a utilização de placas metálicas, opção vantajosa se comparada à dispendiosa impressão com tipo móvel. Cumberland é o primeiro a cogitar a gravação com ácidos sobre chapas de cobre para a impressão de texto.¹³⁹

Entretanto, apesar dele e Blake se conhecerem dos anos em que estudam na Royal Academy e de ambos executarem experimentações com métodos de impressão, seus objetivos diferem. Se aquele busca um novo método pelo potencial econômico, o segundo almeja uma alternativa à impressão tradicional de livros por razões artísticas. Prova disso é a peça satírica de Blake, *Uma Ilha na Lua* (1785), ironizar o método de impressão com ácidos justamente pelo potencial financeiro que um grande número de cópias poderia significar.¹⁴⁰

No caso de Blake, o custo dos exemplares iluminados não permite sequer que ele tenha pretensão de lucro. Viscomi, em *Illuminated Printing*, afirma que por uma gravação tradicional Blake poderia ganhar em torno de 15 a 30 xelins, talvez até 50, dependendo do

¹³⁸ Como exemplo disso, Viscomi escreve que a técnica da litografia fora “inventada em 1796 por Alois Senefelder, um advogado e ator que começou seus experimentos com impressão esperando criar uma superfície de impressão em relevo como um meio para publicar suas peças. Em 1798, Senefelder, que não conseguia escrever de trás para frente, inventou um método de transferência de texto para a pedra calcária” (1993, p. 24)

¹³⁹ Segundo Bindman, essa técnica não era nova. Em 1758, por exemplo, foi publicado na França um manual sobre métodos e materiais de impressão. Entre eles, a técnica de gravação com ácido. Entretanto, tal técnica era usada apenas para a gravação e impressão de ilustrações, nunca para texto. Isso se dava porque o gravador que empreendesse tal desafio teria de escrever ao contrário na chapa de cobre para que a página impressa fosse legível, mesmo problema da litografia convencional, técnica que consistia na gravação com um buril afiado numa placa de metal. Cumberland apresenta essa técnica como alternativa para impressão de texto quando escreve ao irmão Richard, que procurava por novos meios de impressão. Numa carta de 1784, escreve que o único adendo para o uso da gravação com ácido era que o texto impresso ficava de trás para frente. As alternativas sugeridas por Cumberland? O leitor poderia ler com um espelho, ler o papel ao avesso com ajuda de uma vela ou o editor poderia imprimir vinte cópias com tinta forte e depois fazer uma segunda impressão, do primeiro impresso para o segundo, problema que Blake contornaria com sua técnica. (1977, p. 42)

¹⁴⁰ Inicialmente, o próprio Blake faria piada com o potencial econômico desse método na sua peça satírica *Uma ilha na Lua* (1785), “Desse jeito”, dizia um dos filósofos materialistas da peça, “posso imprimir duas mil cópias de meu livro.” Indiferente de ser crítica ou auto-paródia, a menção de Blake à gravação com ácido, cinco anos antes da criação dos livros iluminados, assinala que ele tinha amplo conhecimento da procura dos gravadores do seu tempo por métodos diversos de impressão, além de mostrar que ele percebera, mesmo que indiretamente, o potencial desse método enquanto facilitador para a entrada num mercado restritivo como o editorial londrino.

tamanho da ilustração e de o cliente concordar ou não em fornecer o material, sendo que o mais caro era a placa de cobre. Os custos de tinta, papel e encadernação ficavam, na maioria dos casos, aos encargos do editor e livreiro. No caso dos livros iluminados, Blake os venderia no máximo por 50 xelins, como *Canções de Experiência*, por exemplo, que possuía vinte e cinco páginas. Tal valor mal permitiria cobrir os custos com a compra das chapas, dos ácidos, das tintas, dos pincéis, do papel e de todo material necessário para a encadernação dos volumes, como couro, linha e agulhas para costura, que quebravam com facilidade. E isso se excluirmos completamente o valor – não facilmente calculável – do trabalho em si do artífice, que poderia envolver dias, talvez semanas. (Viscomi, 2003, p. 39) Michael Phillips também destaca que as chances de retorno financeiro dos manuscritos iluminados eram inexpressivas. O crítico cogita alguma possibilidade de lucro, mesmo se pequena, levando-se em conta o custo dos materiais e o fato de Blake não contratar ninguém para auxiliá-lo. Todavia, tal lucro somente seria realidade se todos os exemplares de uma edição fossem vendidos – os vinte e um livros da primeira tiragem de *Canções*, por exemplo –, o que nunca ocorreu. (2000, p. 97)

Além disso, a ideia de que a criação de seu método tornaria o trabalho menos árduo também não condiz com a realidade. Apesar de sua técnica evitar várias atividades, ela envolvia no mínimo um dia inteiro para a gravação de uma lâmina. Assim, um poema como *Matrimônio de céu e inferno*, composto de 27 lâminas, levaria em torno de um mês apenas para a gravação das chapas, ficando o trabalho de impressão, pintura e encadernação para um período posterior. Nesse ínterim, caso Blake pretendesse dedicar-se exclusivamente à composição de um livro seu, deveria recusar qualquer encomenda de gravação ou ilustração convencional, serviços que significavam sua principal fonte de renda.

David Erdman escreve que sua arte indica “a visão de um homem que possuía sua própria fábrica e que começou a procurar um modo de substituir a divisão do trabalho pela harmonia de Um Homem, visando renovar e unir as artes da poesia e da pintura sem sair de seu próprio estúdio e de sua própria mente.” (1954, p. 99) Tal opinião sugere aspectos centrais à arte e à personalidade de Blake: sua recusa em adaptar-se ao efervescente mercado editorial e sua capacidade de responder a uma dificuldade técnica de modo inovador e artisticamente adequado.¹⁴¹ Isso, sobretudo, ao levarmos em conta o cenário editorial do fim do século 18.

Ian Watt cita o juízo de Daniel Defoe de que a escrita se tornara “ramo considerável

¹⁴¹ Além desses fatores, a opinião de Bindman também supõe a grande dificuldade de novos autores em serem publicados por editores e livreiros. Quanto à recepção desses autores desconhecidos, como seria de se esperar, era “raramente calorosa, ocasionalmente tépida, e quase sempre fria.” Tal relação de distanciamento entre empregador e empregado equacionado nas figuras do livreiro e do jovem escritor foi ilustrado pela gravura de Thomas Rowlandson, *Bookseller and Author* (1784). Logicamente, tal separação era prática comum num sistema que dependia de retorno financeiro rápido. Como Brewer e McCalman escrevem, “apenas o mais aventureiro livreiro preferia um desconhecido autor vivo a uma lenda literária morta” (1999, p. 202).

do comércio inglês. Os livreiros são patrões fabricantes ou empregadores. Os diversos escritores, autores, copiadores, sub-escritores e todos os outros que operam com pena e tinta são os trabalhadores empregados pelos ditos patrões fabricantes.” Watt acrescenta que na década 1760, [o escritor Oliver] Goldsmith registra opinião similar a de Defoe ao tratar da “fatal revolução que converteu (a arte de) escrever numa profissão mecânica; e os livreiros, ao invés dos grandes, tornaram-se os patrões e pagadores dos homens de gênio.” (1996, p. 49)

Pode-se imaginar, pensando no aumento populacional e editorial londrino, como tal cenário se agrava duas décadas depois, quando Blake publica *Esboços Poéticos*. Ao pensar nos termos usados por Defoe e Goldsmith, “fábrica”, “patrão”, “empregador”, “empregado”, “profissão mecânica” e “pagadores”, podemos imaginar como tal sistema fora visto por um artista que tinha na autonomia artística e técnica sua principal meta.¹⁴² Nesse sentido, o ensaio de Walter Benjamin, *O papel da Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (1936), pode esclarecer o que significava tal revolução industrial e comercial para um autor como Blake.

Em seu texto, Benjamin sintetiza o papel das técnicas de gravura na divulgação da obra de arte. Segundo ele, essas foram usadas “por alunos para praticarem a arte, por mestres para a divulgação de suas obras e, finalmente, por terceiros ávidos de lucro” nos séculos 18 e 19. Benjamin afirma que “mesmo na reprodução mais perfeita faltava uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra.” Esta seria chamada por ele de “Aura”, o que a diferencia da reprodução. (1985, p. 22) Para Benjamin

o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar da ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, atualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. (1985, p. 23)

Quando se contrasta a perda da “aura” ou da “autenticidade artística”, de Benjamin, com os termos “industriais” e “comerciais” usados pelos autores contemporâneos, chega-se a um aspecto central na relação de Blake com o seu período. Para Benjamin, a “reprodução, tal como fornecida por jornais ilustrados e semanários, diferencia-se inconfundivelmente do quadro. Neste, o caráter único e a durabilidade estavam tão intimamente ligados, como naqueles a fugacidade e a repetitividade.” (1985, p. 25) Nesse sentido, o livro iluminado de Blake, livro impresso e pintado, pode ser visto como tentativa de manter uma determinada aura artística num objeto – o livro – quando este já não mais comporta a “essência” ou a “autenticidade” do trabalho artístico, se é que comportou depois de Gutemberg. Assim, é

¹⁴² Nesse contexto, os livros publicados correspondiam ao seu valor comercial. Segundo Brewer e McCalman, “autores se tornaram *produtos e componentes manufaturados da fábrica literária*.” (1999, p. 201, itálico nosso)

como se Blake desejasse levar “o caráter único e a durabilidade” da pintura para um objeto já permeado pelos sinais da “fugacidade” e da “repetitividade” da era industrial.

Segundo Brewer e McCalman, uma grande fatia da população percebera o aumento editorial e a variedade de literatura popular e das edições ilustradas como decadência da “alta cultura” do passado. Segundo os autores, para tal geração, “mais parecia menos: a sabedoria universal dos textos antigos estava em perigo de ser devorada pela avalanche do entulho moderno. A unidade e a inteligibilidade do aprendizado estava sob ataque. (...) Da revolução editorial emergiram questões que afligiram autores e críticos desde sempre: como você pode afetar o gosto do público, como pode você disciplinar e controlar tal gosto num mundo de livres publicações, e como pode você re-estabelecer barreiras numa cultura que estava em fluxo?” (1999, p. 206) Blake não compartilha dessa opinião, embora a peculiaridade de seus livros sugira um público seletivo que não tema a estranheza de ilustrações que não ilustram, de narrativas não lineares e de uma linguagem que mescla literatura, religião e política.

Em seus livros iluminados, Blake almeja manter a singularidade de sua arte, por isso a criação de uma técnica que viabilize tal intento. Como visto, a reprodutibilidade técnica da obra de arte, tendo seu epítome no romance popular, disponibiliza um entretenimento mais acessível. Contrariamente, a arte de Blake está endereçada a um público mais exigente. Foi com esse objetivo e para alcançar autonomia num sistema extremamente fechado sob o viés financeiro, que Blake também cria seus livros. Nesse sistema, ordenado por regras comerciais e industriais específicas, a produção dos livros iluminados exemplifica uma ação incomum, um esforço singular de marcar a individualidade artística do seu autor.

Trata-se de uma técnica que reforça o apego do autor a uma artesanaria mais complexa, na qual não apenas o “espírito” do criador fica registrado, como seu vestígio, sua mão. Sua arte figura duplamente como sinal da manutenção da ação e do trabalho, de sua integridade enquanto poeta e pintor, de se fazer notar no conjunto de operações que envolve seus livros e de não se submeter à fragmentação alienante da *produção* moderna. Na sua oficina, ele é seu próprio senhor, vivenciando um tipo de orgulho de artesão que não se entrega ao mundo e às suas reproduções, tendo em suas mãos a possibilidade de descobrir o que ama e no que acredita. Mas ao lado disso, há um núcleo estético que se constitui no próprio embate com o material que é forçado continuamente a *expressar sempre um pouco mais*, num retorno curioso às iluminuras, porém numa aceitação parcial da reprodução moderna que é finalizada com tintas para expressar o que não poderia apenas com as gravuras frias em preto e branco.

Nos livros iluminados, em sua ênfase na letra do autor, pela diversidade de finalização com aquarela e por seus múltiplos sentidos visuais e textuais, tem-se um singular objeto que

constitui-se como livro único, transpassado pela “aura” do seu autor gravurista/poeta/pintor. Como Saree Makdisi defende, há na arte de Blake uma crítica ao dualismo ontológico de John Locke que afasta sujeito e objeto. Para Makdisi, os livros iluminados comunicam uma “relação direta e imediata entre artista e obra – ou, em outras palavras, entre produtor e produto”, numa “oposição unitária” que aproxima o autor de sua criação. (2003, p. 173)

Trata-se de recriar numa técnica de reprodução que tem na repetição de procedimentos mecânicos o “calor” da criação poética e artística. No caso do texto, este é afastado das mãos de seu autor pelo procedimento metálico das letras tipográficas. Quanto às imagens, estas estão subjugadas à noção de “fidelidade” ao texto que devem “ilustrar.” Em sua técnica, Blake não apenas anula essas limitações como reúne em si próprio os estágios de composição, escrita, gravação, desenho, impressão e pintura, que resultam no livro iluminado. Discutindo essa peculiaridade do livro blakiano, Manuel Portela afirma que a instabilidade textual deste

modo de produção resulta de uma tentativa de combinar a reprodutibilidade mecânica do impresso com a aura autógrafa do traço pictórico singular. O livro impresso iluminado, obtido por mediação de gravuras em que a inscrição dos desenhos e das letras sobre a chapa de cobre tem origem directa nos movimentos da mão, contém, ao mesmo tempo, o passado e o futuro das tecnologias do livro. (...) A tensão entre a reprodutibilidade da gravura e a singularidade da pintura, visível em cada página de cada exemplar de cada livro, reflecte a tensão inerente aos processos de mediação usados, isto é, a vinculação das representações à sua materialidade tipo-pictográfica específica, apesar do desejo de dissolução na pura virtualidade da transparência do múltiplo idêntico. É como se os múltiplos nunca conseguissem verdadeiramente deixar de ser singulares. (2007, p. 9)

Como fica claro, a arte de Blake constitui-se de uma cópia única que necessita – paradoxal e antiteticamente – de um meio de reprodução para existir. Nesse sentido, a técnica de gravação iluminada anula a oposição original/reprodução da gravura. A percepção dessa arte como meramente reprodutiva apenas é revista no início do século 18, com a gravura em Mezzotinta. Segundo Bindman, a peculiaridade dessa nova técnica possibilita a percepção da arte da gravura como ofício autônomo e também passível de inovação artística. (1999, p. 208)

Muito antes dessa, o método de Blake resulta num objeto artístico que usa a técnica da gravura não para reproduzir outra arte ou artista, mas para realçar suas qualidades próprias. No método de Blake, a placa de reprodução era o próprio original, recriado no momento em que Blake escreve/inscreve palavras/imagens sobre ela.

Por outro lado, é um original imperfeito, que não pode ser lido antes de impresso. Caso não o fosse, palavras e imagens não passariam de linhas metálicas em relevo sobre a superfície castanho-avermelhada, uma imagem negativa, oposta às informações nela dispostas. Sobre isso, Santos discute o jogo de oposições que a obra de Blake encerra.

Podemos mesmo dizer que o “original” se transforma na paródia dessa busca de verdade e finalidades que caracteriza o pensamento teleológico e metafísico, uma vez que, ao gravar letras, imagens e iluminuras no metal, Blake tinha que gravá-las ao contrário, em negativo, para que sua reprodução resultasse legível. Como nas placas em que a escrita é feita em espelho, também as placas instauram, devido ao seu processo de confecção, um jogo de espelhos em que o que se vê não pode ser lido no “original”, apenas em sua cópia ou reprodução. (2009, p. 195)

Em outros termos, trata-se de uma técnica que tem na reprodução sua base e principal particularidade. Todavia, uma técnica que apenas pode ser concebida na medida em que seu resultado é constituído como original. Infelizmente, exceto por um exemplar de América, as chapas originais de Blake se perderam, possivelmente dissolvidas a fim de constituírem objeto menos nobre. Quanto às páginas que delas foram impressas, a finalização com aquarela tornou-as novos originais. É nesse infundo embate especular que as relações entre imagem e texto, entre original e reprodução, se apresentam nos livros de Blake.

Até agora, mapeamos a formação de Blake como artista. Tal formação levou-o à composição de uma obra que tinha na interação entre diferentes artes sua principal característica. Tal projeto técnico e estético o tornou consciente das potencialidades de uma obra que pudesse integrar materialidade e metáfora, corpo e mente. Um espaço que agora estava à sua disposição para expressar não apenas um casamento de poesia e pintura, mas das percepções múltiplas que Blake começara a perceber nas aquarelas de *A Vida de José* e no projeto não concluído *Tiriel*. Nos capítulos que compõem a segunda parte desta tese, demonstrarei como as informações culturais e técnicas mencionadas até aqui auxiliarão na leitura e na interpretação dos livros iluminados de Blake. Antes, porém, se faz necessário uma discussão sobre as estratégias interpretativas necessárias à arte textual e visual de Blake.

INTERLÚDIO

COMO INTERPRETAR OS LIVROS ILUMINADOS?

Os livros iluminados de Blake demandam um contínuo processo de observação, leitura, interpretação e organização das informações textuais e visuais. Neles, imagem e texto não deveriam ser pensados como compartimentos estanques ou incomunicáveis, e sim como um todo orgânico que demanda um método dinâmico de leitura, observação, comparação e tradução de signos diversos. Diante de uma pintura, a primeira pergunta que um observador se faz diz respeito à apreensão dos elementos específicos que a compõe. No caso de Blake, a presença de texto e imagem em diferentes tamanhos e formatos e sua posição diversa na extensão da lâmina, obriga o observador a atentar para seus elementos individuais, dificilmente permitindo uma observação do todo. Nesse sentido, se faz imperativo a pergunta que dá título a esse interlúdio: Como interpretar os livros iluminados de William Blake?

A fim de responder a essa pergunta, proporei nessa reflexão metodológica uma análise dos livros iluminados baseada na progressão observação-leitura-interpretação. Em segundo lugar, discutirei a formulação de uma terminologia específica que permita tratar dos signos e dos processos de leitura e observação envolvidos na interpretação dos livros de Blake.

Em sua arte compósita, em primeiro lugar é necessário refletir sobre as distinções críticas que afastam poesia e pintura e que as associam com conceitos temporais e espaciais. W. J. Mitchell afirma que embora Blake partisse de alguns pressupostos sobre texto e imagem, o artista os evita por identificar neles sintomas de uma antinomia dualista que deve ser corrigida. Nos seus livros iluminados, o que Blake objetiva é expor a imperfeição da divisão espaço/tempo como insuficiente à experiência humana, divisão estensiva às artes.

Segundo Mitchell, Blake não vê as artes nem como irmãs gêmeas nem como parentes lutando por primazia, mas como formas integrantes de uma entidade una, que ele materializa em sua obra na forma de texto, imagem e cor. Como Blake vê a “queda” como divisão no mundo físico, as dicotomias mente/corpo ou poesia/pintura são distinções que ele deseja problematizar. Nessa acepção, o debate das “artes irmãs” e da “ut pictura poesis” seriam sintomas de uma “enfermidade” conceitual que diferencia artes, sentidos, classes sociais e seres humanos. Com sua técnica, Blake usa ácidos “que no inferno são medicinais” e que ao corroer o metal e revelar sua arte encenam uma ideal reintegração de corpo e imaginação.

Assim, o livro iluminado reconfigura no espaço da arte uma experiência análoga a da existência humana. Para seres humanos de qualquer idade, sexo ou condição social e cultural, a existência não se constitui como divisão entre percepção corporal e reflexão mental. Tal

diferenciação, segundo Blake, se mostra imperfeita, na medida em que os processos corpóreos e mentais são complementares e intensificadores um do outro. Em outros termos, o que seus livros evidenciam é a insuficiência da oposição entre fenômenos temporais e espaciais à vivência humana, oposição articulada na iluminada união de texto e imagem.

Correlativo metafórico à sua técnica, Blake primeiro deve corroer a falsidade das categorias dualistas que haviam “contaminado” a prática e a compreensão das artes. Nesse aspecto, o que ele executa não é nem poesia que mostra, nem pintura que narra, pois isso redundaria na tradição picturalista com a qual mantém pouca relação. Isso fica evidente ao se buscar em sua obra relações diretas entre texto e imagem. Para Mitchell, diferente do debate das “artes irmãs” e dos editores e artistas de livros ilustrados, Blake

considera espaço e tempo, como os sexos, como contrários cuja reconciliação ocorre não quando um se torna o outro, mas quando eles se aproximam de uma condição na qual tais categorias cessam de funcionar. Em termos mais simples, sua poesia existe para a invalidar a noção do tempo objetivo e suas pinturas para invalidar a ideia do espaço objetivo. A fim de afirmar isso positivamente, sua poesia afirma o poder da imaginação humana em criar e organizar o tempo a sua própria imagem e sua pintura defende a centralidade do corpo humano como princípio estrutural do espaço. (1985, p. 34)

Em outros termos, inexistente nas lâminas iluminadas uma nítida separação entre imagem e texto assim como inexistente na experiência humana uma cisão entre percepção e intelecto. Entretanto, leitores e observadores são “educados” para perceber imagem e texto de modo diverso, ou seja, lendo texto e observando imagem. Nesse sentido, o problema está menos em discutir poesia e gravura separadamente e mais em priorizar uma arte em detrimento da outra.

Nesse aspecto, como pensar uma metodologia de análise que não desrespeite a importância de ambas as artes? Como intentar uma interpretação que potencialize esse diálogo compósito? Poucos autores perceberam as implicações dessa dificuldade na compreensão do objeto blakiano como Stephen Behrendt. O autor formula a primeira questão que permeia a arte de Blake: Diante do livro iluminado, primeiramente lemos ou vemos?

Audiências resolvem essa dificuldade por priorizar uma das tarefas. Invariavelmente, agimos primeiramente como observadores (que respondem ao aspecto visual) e só depois como leitores (perseguinto as palavras na imagem). Essa ordem é parcialmente aprendida, parcialmente instintiva. (...) Figuras são mais dramáticas no seu primeiro impacto do que qualquer grupo de palavras numa passagem, porque elas “falam” conosco de forma mais direta e imediata, como faziam desde a nossa primeira infância. Mas a linguagem verbal é, no final das contas, mais incisiva e específica, possuindo nela mesma uma exatidão e determinação aparente da qual mesmo a mais pura imagem visual carece. (1992, p. 15)

Ao evitar a hierarquização entre as artes, Behrendt alude à prática de primeiro ver e depois ler. No caso de um livro tradicional, o leitor ignora sua materialidade editorial,

composição textual, paginação ou quaisquer outros elementos físicos. Isso decorre do hábito cultural, aprendido e reproduzido, que diminui sua constituição física ao valorizar seu “conteúdo”, ou seja, as ideias encerradas na linear continuidade dos parágrafos e das páginas.

A experiência de leitura, todavia, diante de um livro ilustrado ou de qualquer publicação que contenha imagens será diversa. Nesses, a observação de ilustrações ou fotos não raramente antecede a leitura do texto. Em muitos deles, será a primeira observação dessas informações visuais que motivará a leitura das palavras. Nos livros iluminados, são as imagens que atingem primeiramente o olhar e é, a partir da observação dos signos pictóricos dispostos no campo visual da lâmina, que se inicia o processo de interpretação. Em vista disso, o primeiro desafio está em estabelecer critérios para a primeira observação de imagens.

Erwin Panofsky identifica três processos na análise de imagens. Primeiramente, há uma “descrição pré-iconográfica” que se “mantém dentro dos limites do mundo dos motivos”, interessada em descrever personagens e a disposição visual da pintura. (1989, p. 55) Num segundo estágio, o observador executa uma “análise iconográfica”, centrada na identificação de “imagens, estórias e alegorias.” (p. 58) Como o sufixo “grafia” compreende “escrita”, Panofsky define “iconografia” como forma de perceber as informações presentes na imagem em relação aos temas da história da arte. (p. 53) Por fim, a “interpretação iconológica”, mais intuitiva, objetivaria dados contemporâneos que revelem “tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação.” (p. 63)

Nessa acepção, a análise iconográfica faria dialogar a obra com o passado da história da arte, ao passo que a interpretação iconológica indicaria a relação da obra com o presente de sua composição. Além disso, os termos usados para substantivar esses processos esclarecem os processos mentais neles circunscritos: “descrição”, “análise” e “interpretação.” Embora trate desses “métodos de abordagem” ou “operações de pesquisa”, Panofsky deixa claro que na análise, eles devem fundir-se “num mesmo processo orgânico e indivisível.” (1989, p. 64)

No caso de Blake, os estágios descritos por Panofsky são úteis na medida em que identificam três estágios de percepção visual que podem ser relacionados ao intercâmbio de signos na página iluminada. Primeiramente, seria apropriado discutir os motivos visuais presentes nas lâminas. Em segundo lugar, pode-se verificar como as “imagens, estórias e alegorias” dialogam com a tradição artística anterior. Por fim, a interpretação pode almejar, partindo do contexto técnico e cultural do artista, uma síntese dos possíveis “valores simbólicos” encerrados no peculiar livro do autor. (1989, p. 53)

Não se procura com isso, logicamente, o desenvolvimento de uma fórmula tríplice que almeja a aplicabilidade no caso de cada lâmina dos livros iluminados. Antes, a identificação

de processos interpretativos que podem ampliar a compreensão dos aspectos visuais da arte de Blake. Nesse respeito, a “descrição”, a “análise histórica” e a “síntese interpretativa” devem ser evidenciadas como “processo orgânico e indivisível”, ou seja, como observação e interpretação que inclui também palavras, versos e estrofes.

Sobre esses, um problema no estudo de Blake diz respeito à tendência de priorizar a análise do texto à da imagem. Muitos autores têm reproduzido assim a percepção comum dos tradicionais livros ilustrados, segundo a qual o signo visual estaria subjugado ao verbal. Exemplifica tal metodologia *Blake as an Artist*, de David Bindman. Embora o livro afirme priorizar a arte compósita de Blake, sua análise opõe as imagens como complementares às informações textuais, como acontece em seu comentário de *Matrimônio*, no qual pode-se “ler” a narrativa das imagens a partir do texto. (1977, p. 68) Outro exemplo similar é o livro de David Erdman, *William Blake's Complete Illuminated Works, with a Plate-by-Plate Commentary* (1974). Nele, a exaustiva anotação dos signos pictóricos revela direta subserviência aos aspectos textuais das lâminas. Como destacado por Santos, o estudo de Erdman reflete o “conceito neoclássico das ‘Artes Irmãs’ e, conseqüentemente,” da “noção implícita da superioridade do texto sobre a imagem no *paragone* entre as artes.” (2009, p. 126) Ademais, sua descrição das partículas mínimas por vezes limita a análise, ao confundir “interpretação” com “descrição.” Ironicamente, conforme destaca Behrendt, justamente “aquele tipo de atitude para com o texto que Blake está tentando erradicar de seus leitores.” (1992, p. 38) Além de Bindman e Erdman, a ênfase no texto sobre a imagem é comum na maioria dos estudos que objetivam os livros iluminados, como, por exemplo, Leader (1981), Howard (1984), Summerfield (1998), Gardner (1998) e Essick (2009), entre outros. Ainda destacam-se críticos que centram suas interpretações unicamente no texto, raramente aludindo às imagens, como exemplificam Frye (1947), Bloom (1965) e Bronowski (1972).

Em vista da recorrência dessa prática, se faz imprescindível uma abordagem crítica que não redunde na valorização de uma arte sobre outra, precisamente o que Blake desaprova no debate das “artes irmãs.” Assim, o primeiro movimento interpretativo que proponho priorizaria as imagens, as cores e os detalhes visuais que formam o cenário em que o drama do poeta será encenado. Todavia, priorizar a observação da imagem como anterior à leitura do texto não significa a supremacia do signo visual sobre o textual, o que redundaria em inverter os parâmetros de valoração recém criticados. Antes, essa análise objetiva recriar os estágios que compreendem observação e leitura e suas relações autogerminativas nos livros de Blake.

Para tanto, devemos primeiramente listar um conjunto mínimo de grupos imagéticos recorrentes na arte de Blake. Um dos primeiros desafios nesse respeito é o de perceber quais

seriam os tipos de imagens usadas por ele. Diferente de um artista mimético que tenta em sua arte recriar uma visão naturalista da realidade, Blake trabalha com elementos simbólicos, metafóricos, com imagens mais “alusivas” do que “ilustrativas.” Nesse sentido, a iconografia de Blake usa imagens de corpos humanos, animais e vegetais, além de utensílios ou ferramentas primitivas. Sobre isso, Manuel Portela afirma que aquilo que Blake apresenta em seus livros é uma

linguagem simbólica de objectos. Entre esses objectos, refiram-se compassos, martelos, bigornas, tenazes, correntes, sóis, luas, estrelas, nuvens, anjos, árvores, flores, pássaros, serpentes, grutas, cordas, redes, templos, cúpulas, catedrais, etc. Igualmente importante é o tratamento simbólico e expressivo das diferentes partes da anatomia do corpo humano. O corpo constitui mesmo um dos elementos centrais na estruturação do seu espaço simbólico e mítico. Este vocabulário pictórico, que se constitui quase como um sistema de signos, interage de forma específica com a simbologia verbal. (2007, p. 21)

Ao mapear as recorrências visuais em *Jerusalém*, Alcides Cardoso dos Santos busca no “caleidoscópio imagético” de Blake uma classificação que possa ser usada na análise. Segundo ele, os livros iluminados são compostos “por diferentes tipos de imagens, que são formalizadas tanto pela linguagem verbal como por imagens figurativas e não figurativas, formando um continuum que passa pela imagem mental, perceptiva, visual e verbal.” Baseando-se em Panofski, Santos divide as imagens blakianas em “objetos naturais” – seres humanos, animais e objetos – e outras de “qualidade expressional.” (2009, p. 128)

Referindo às “Formas Visionárias Dramáticas” de Erdman ou à “linguagem corporal pantomímica” de Mitchell (1978, p. 37), Santos afirma que “algumas partes do corpo humano são representadas de forma expressionista (hiperbólica, se quiséssemos nos reportar à retórica), tais como os pés grandes e bem desenhados e o movimento dos braços, quase teatral.” (2009, p. 130) Depois dessa primeira definição, Santos menciona as “imagens de natureza”, que comportam figuras de animais superiores (leões, ovelhas e pássaros, entre outros); animais inferiores (insetos, morcegos, cobras, peixes e vermes); figuras híbridas entre homens e animais ou entre animais e anjos; figuras que aludem a elementos naturais (sol, lua, oceano, estrelas, etc); e figuras de vegetação (árvore, folhas, flores, frutos, parreiras e cipós). (p. 133-135) Por fim, o autor trata das “imagens de instrumentos”, figuras que “denotam o trabalho humano, fruto da atividade intelectual, que podem resultar em trabalho criativo, quando associados à imaginação, ou em dominação e tirania, quando alijados da capacidade imaginativa.” Esses seriam instrumentos de forja (martelo, bigorna, fole, pinças e fornalha) e de medição (compasso, indumentária, chicote, engrenagens, rodas, armas, barcos, tear, correntes e facas). (2009, p. 136) Além desses, Santos alude aos ícones do pergaminho e do

livro, que ilustram processos culturais “produtivos” e “estéreis.” (p. 137)

As imagens destacadas por Santos evidenciam que a diversidade visual da arte de Blake aponta para contextos mutáveis, difíceis de serem “definidos” com precisão. A profusão de figuras humanas, animais ou vegetais ou de utensílios de caráter simbólico indeterminado – como compasso, chicote, livro – permite ao leitor sua própria e variável interpretação. Discutindo a iconologia de Blake, Bindman afirma que ele está constantemente “olhando para o passado da arte, sempre preparado para citá-lo como um poeta cita Horácio.” (2003, p. 90) Nesse sentido, mesmo que o observador não esteja preparado para reconhecer a “citação visual”, a página iluminada permite outras compreensões. Na observação das particularidades visuais da lâmina é que o espectador começará a construir a interpretação de sua arte. Como são imagens difusas, de caráter simbólico pouco claro, o observador está livre para imaginar possíveis narrativas que elucidem ou expliquem sua presença na página.

Sobre a variabilidade desses sentidos, Warner escreve que “explorar a linguagem blakiana das formas” significa evitar sentidos “fixos ou estáticos” em imagens que são tão “ambivalentes quanto metáforas.” (1970, p. 175) Assim, ao atentar para as fontes visuais com as quais Blake dialoga é necessário cuidado para não delimitar a leitura ao sentido estático dessas referências. Antes, o que tais identificações provêm são alternativas que enriquecem a experiência do observador, num processo também extensível à leitura do texto.

No caso da poesia de Blake, primeiramente deve-se evitar sua associação com a tradição picturalista. Há uma diferença central no tipo de recorrência icônicas dessa tradição para a de Blake. No caso deste, trata-se de alusões, não de descrições. Desde *Tiriél* até o último dos poemas iluminados, são raros os casos em que se encontra em sua poesia o tipo de descrição característica a essa tradição. Em Blake, essas referências figuram como símbolos ambíguos, deixando ao leitor que veja/imagine seus significados. Assim, se a construção pictórica blakiana exige do observador o preenchimento de informações simbólicas, o texto blakiano demanda do leitor a visualização particular dos elementos apresentados.

Ao lado desses elementos textuais icônicos, Blake constrói seu texto com alusões, citações e ecos estilísticos da tradição literária e bíblica. Tais referências exigem do leitor um duplo exercício interpretativo: primeiramente, o do reconhecimento do seu contexto original, e posteriormente, o da recriação de seu sentido no contexto blakiano. Para Gleckner, “a demanda exigida do leitor” por tal uso “duplamente” alusivo de Blake “é extraordinária. Ele espera que seu leitor conheça a Bíblia e Milton tão bem quanto ele.” (1982B, p. 11)

Como Leopold Damrosch aponta, o que Blake propõe é uma completa revisão dos papéis tradicionais relacionados ao leitor e à obra. De modo antagônico e desafiador, o que

Blake faz é “batalhar energeticamente contra a tendência normal de sermos levados pela linguagem sem nos darmos conta do quanto a própria linguagem impõe as regras do jogo.” Nesse sentido, há na leitura e na observação da arte de Blake um exercício interpretativo que exige uma revisão de processos mentais tradicionais. Para o crítico, Blake “joga” com seu leitor “um jogo linguístico no qual ele” e seu leitor reinventam “as regras.” (1980, p. 358)

A fim de sumarizar algumas dessas referências textuais presentes nos livros iluminados, algumas analisadas no capítulo dedicado à formação de Blake como gravurista, poeta e pintor, pode-se repetir a questão formulada por E. P. Thompson. Quando pensamos nos textos iluminados em relação ao contexto social em que foram produzidos deve-se pensar em “Blake e qual tradição?” Uma literária, uma bíblica, uma mística ou uma histórica? O autor oferta três possíveis respostas que exemplificam modos diversos de ler sua poesia.

(1) A mais forte influência sobre Blake veio de uma grande fonte – a Bíblia – mas a Bíblia lida de um modo particular, à maneira de Milton e dos radicais Dissidentes; (2) A esse modo, acrescentam-se vetores mais específicos – os Moravianos, Batistas, Filadelfianos e os Swedenborguianos – que são vistos como aliados de Blake; (3) Enquanto a influência desses vetores é indiscutível, o peso deles sobre Blake é literário e crítico: que suas ideias e imagens derivam primeiramente de sua leitura: que era um leitor onívoro de um modo extraordinariamente diverso (e com frequência, obscuro) de fontes clássicas, neo-platônicas, cabalísticas, herméticas e Boehmistas. (1993, p. 33)

Tendo por base a resposta de Thompson, pode-se perceber a variedade de tradições textuais com a qual o poeta dialoga. O mesmo deve ser pensado ao se observar a tradição pictórica usada por ele. Assim, a identificação de fontes textuais e/ou visuais é importante a fim de evidenciar a relação de proximidade/afastamento que ele estabelece com a tradição. Porém, tal identificação deve expandir a leitura, não delimitá-la. Refletindo sobre isso, Katherine Raine observa em sua imagística natural – mar, rio, caverna, árvore, floresta e deserto – uma recorrência de temas diversos. A autora afirma que na interpretação dos livros de Blake precisa-se desconfiar dos significados comuns e formular a pergunta “o que isso significa no contexto de Blake” ao invés de apenas “o que isso significa.” (1952, pp. 258-61)

Sobre a interpretação desse aspecto textual, essa não será isolada ou apartada dos signos visuais da lâmina. Embora esse exercício dialógico entre diferentes linguagens – “levar duas conversas ao mesmo tempo” – seja desafiador, é no embate entre informações visuais e textuais que o(s) sentido(s) do livro de Blake deve(m) ser percebido(s) e apreendido(s). Isso sugere que somente teremos uma compreensão mínima da unidade imagem/texto após estudar os elementos específicos de cada arte. Ou seja, propor um exercício de “análise” de imagem e texto para então propor uma “síntese” da relação que compartilham na obra iluminada.

No caso dos livros iluminados, é preciso compreender quais seriam as relações entre

as duas artes. Como evidenciado na análise de *Tiriel*, há duas relações entre o poema e as ilustrações. Um grupo de imagens seria “ilustrativa”, no mesmo sentido dado à relação entre texto e imagem em livros ilustrados convencionais. Um segundo seria “alusivo”, evidenciando os elementos simbólicos presentes no texto. Tal relação inverte a compreensão da imagem como subjulgada ao texto. Ao contrário, seria a imagem que “iluminaria” o texto.

Sobre essa relação nos livros iluminados, Mitchell destaca quatro tipos de diálogos entre elementos visuais e textuais. No primeiro, imagens que parecem não configurar relação direta com texto, como o caso do pastor e do bardo nos respectivos frontispícios das *Canções de Inocência* ou de *Experiência*. (1985, p. 4) A consequência metodológica para essa aparente não conexão seria a de interpretar algumas imagens unicamente em sua configuração visual, não como símbolos para informações textuais.

Um segundo tipo de relação estaria entre imagens que remetem ao texto, embora apresentem detalhes que inexistem no poema, como na lâmina 08 de *América*, na qual o texto revela a voz do herói rebelde Orc. Todavia, Blake não figura Orc, a personagem que pronuncia as palavras da lâmina, e sim o oponente contra quem tais palavras são proferidas: Urizen. Para Mitchell, ao optar por essa estratégia, Blake transforma seu leitor no próprio Orc, o herói rebelde que testemunha consternado o poder limitador de Urizen. (p. 9) Essa inversão é repetida na lâmina 10 do mesmo livro, no qual o texto alude a Urizen, embora a imagem apresente seu oponente, Orc. O mesmo aconteceria nas menções a demônios e anjos no texto de *Matrimônio de Céu e Inferno*. Enquanto esses perpassam a narrativa textual, as imagens apresentam apenas formas corpóreas masculinas e femininas. A repercussão metodológica para esse tipo de relação estaria em interpretar algumas imagens como ampliação ou “iluminação” do sentido do texto. (p. 10)

Um terceiro tipo de relação apresenta nas imagens detalhes distintos ao texto. No caso de *América*, o fato das posições corporais de Urizen e Orc serem especulares fragiliza o poema que os opõe como seres antagônicos. Com isso, Blake chama a atenção do leitor para a relativa similaridade entre forças de opressão e revolução. Em *Matrimônio*, a separação entre personagens demoníacos e angelicais é falseada na página título, que mostra o abraço e a completa assimilação dos dois seres. A consequência metodológica para análise estaria em ler essas imagens como alteração ou correção do sentido do texto. (1985, p. 10)

Por fim, Mitchell identifica imagens que pareceriam ilustrar o sentido ou o conteúdo do texto. Para ele, “o mais importante tipo de independência que se deve observar, se encontra não quando a imagem se distancia ou contradiz o texto, mas naqueles casos em que ela parece revelar nada mais do que uma ilustração literal.” (1985, p. 11) Em “The Little Black Boy” de

Inocência, por exemplo, imagens “ilustrativas” revelam uma dinâmica esclarecedora da tópica sobre moralidade, escravidão e cristianismo. Nesse caso, a consequência para a análise estaria em pensar as relações de texto e imagem como dialógicas e interativas. (1985, p. 3)

Blake articula em seus livros uma unidade de texto e imagem que é dinâmica e que demanda modos independentes de compreensão. Segundo Mitchell, precisamos “compensar nossa natural tendência em reduzir figuras a traduções visuais de um texto verbal, e tentar ver as imagens nos seus próprios termos.” Se os hábitos de “transformar” imagens em narrativas e figuras visuais em personagens devem ser revistos, a leitura linear de um texto também deve ser repensada, numa “contínua prática auto-fertilizante e discriminatória das estratégias hermenêuticas da crítica literária e da história da arte.” (1985, p. xvii)

Assim, após discutir os elementos visuais e textuais presentes na lâmina, cabe ao observador/leitor dos livros iluminados perceber como signos verbais e visuais se fertilizam, com a observação de um alterando e problematizando a interpretação do outro. Para uma análise dessa natureza, Behrendt problematiza os aspectos mutáveis dos livros de Blake ao afirmar que não se trata apenas de leitura de texto e de observação de imagens.

Tudo nos espaços interlineares está ocupado por entidades vivas e em movimento: pequenas figuras humanas, pássaros que voam, vida animal de todas as espécies. Ainda mais, as próprias letras que formam as palavras estão elas mesmas visivelmente vivas: serifas se metamorfoseiam em folhas e gavinhas, brotos pendentes se estendem e abraçam pequenos pássaros ou escondem músculos humanos. Tudo está vivo, as palavras e as letras que as compõem cobrem não apenas sentidos literais como também conotações gráficas de intensa vitalidade. Além disso, as diferenças de escala entre essas formas vivas forçam o leitor a uma contínua reconceitualização do espaço e da perspectiva que servem mais a frente para desestabilizar pré-noções recebidas de ordem e proporção. (1992, p. 16)

Esse processo de encontrar novos conceitos e novas formas de ver e ler ilustra o tipo de exercício mental exigido pelos livros iluminados. Para Behrendt, essa é uma interpretação “mais dinâmica – e frequentemente mais perturbadora – do que qualquer” outra experiência de leitura, como se Blake exigisse que seu leitor fosse co-autor, lendo e criando seus próprios sentidos. Enquanto agente desse processo dinâmico de interpretação, cabe ao espectador reaprender a paciência da atenção ao detalhe e da interpretação de todo e qualquer signo visual presente na lâmina. Entretanto, alguns críticos têm ignorado esse todo visual em detrimento das “imagens maiores.”

Sobre a importância dos detalhes visuais, Santos afirma que seria imprescindível “a leitura do poema a partir da perspectiva dessas particularidades mínimas como forma de adentrar o vórtice que desperta em cada ser humano sua porção imaginativa.” (2009, p. 127) Portanto, a observância desses detalhes visuais enriqueceria a compreensão do conflito

dinâmico entre imagem e texto nos livros de Blake, um conflito que desperta “uma atitude ativa do leitor, que é chamado a interferir diretamente na construção de sentido.” (p. 128)

Outro crítico a priorizar a importância dessas partículas é Eben Bass, que demonstra como muitos dos detalhes visuais das lâminas contrariam a ordem linear da leitura. Se versos convencionam uma leitura da esquerda para a direita e da porção superior para a inferior, muitas das imagens contrariam essas ordenações. (1970, pp. 196-198) Assim, a relação entre imagens e texto não estaria apenas no que essa encerraria enquanto contrariedades – como indicado pelas quatro espécies de oposição formuladas por Mitchell. Ela também estaria na observação do quanto os movimentos do olhar no ato da leitura são re-significados e reajustados ao contemplar o todo visual da lâmina. Ou seja, uma leitura/observação que oponha visão tanto minuciosa quanto ampla, visão energizada pela imaginação do espectador.

Como visto, Blake altera com sua arte os hábitos tradicionais relacionados à observação e leitura. Nesse sentido, sua arte iluminada desaloja o observador/leitor de seu tradicional espaço de compreensão do mundo e das artes, tornando-o consciente de outros sentidos, espaços ou experiências. Cardoso dos Santos afirma que central à “poesia iluminada de Blake é a sua capacidade desestabilizadora, desafiadora de sistemas e teorias que esboçam pretensões à verdade do texto ou ao significado final dos poemas, isto é, de sistemas de pensamento que tenham na dominação seu sustentáculo.” (2009, p. 61)

Entre esses conceitos culturalmente instituídos e usados como mecanismos de exclusão e dominação está a divisão dualista que oporia o homem ao mundo, o corpo à mente, as artes visuais às textuais. Para Manuel Portela, Blake cria em sua arte uma resposta a essa lógica, por meio de uma “dialética de opostos.” Para o autor, seus livros teriam um

carácter múltiplo e assimétrico. As figuras míticas e os símbolos desdobram-se em emanações sucessivas e as antíteses são, na sua maior parte, parciais, e não formam um sistema conceptualmente fechado. Antes, multiplicam os pontos de vista sobre a experiência humana do mundo, reperspectivando, recontextualizando e relativizando pensamentos, sentimentos e acontecimentos. Este processo permite apontar os limites da conceptualização binária e dualista do real, designadamente a que resulta da interpretação ortodoxa da mitologia religiosa judaico-cristã. (2007, p. 25)

Como tais subdivisões e conceituações são mentais, existentes apenas na consciência humana, é essa consciência que Blake objetiva modificar. Por isso o afastamento de sentidos tradicionais relacionados à poesia e pintura, numa arte que obriga o espectador a recriar sua capacidade de perceber o livro e o mundo. Como poucos objetos artísticos, o livro iluminado instaura uma suspensão das certezas interpretativas, exigindo uma revisão dos processos estabelecidos. Incluído nessa “reestruturação” de processos mentais outrora definidos

encontra-se o vocabulário usado para aludir aos elementos verbi-visuais de seus livros. Numa obra que une duas artes específicas e de riqueza conceitual estabelecida, se faz necessário um vocabulário que comporte esses novos processos de observação e leitura.

Primeiramente, deve-se pensar numa expressão para referir à arte de Blake como alternativa aos tradicionais “texto” e “imagem.” Doravante usarei o termo de Hagstrum e Mitchell, “arte compósita”, não apenas por sua aceitação crítica, mas por ele sugerir a natureza múltipla de sua obra. Ao estudar as figuras ou os versos dos poemas, recorrerei a termos como “imagem” e “texto” devido à sua especificidade, mas sem ignorar o aspecto dialógico que articula a relações entre os diferentes signos.

Ao referir aos processos mentais exigidos pelo agente que está diante do livro iluminado, uso “observador/leitor” e “observação/leitura.” A utilização desses termos afasta a análise de uma interpretação que, ao tratar de artes diversas, acabe por reforçar parâmetros tradicionais inadequados a Blake, como o de “observador” para aquele que está diante de uma imagem ou de “leitor” para o que está em frente a um texto. O emparelhamento dos termos evidencia a importância das duas artes à análise do livro iluminado. Ademais, “observador/leitor” pressupõe a conscientização de que há nos processos mentais de “observação” de imagem e de “leitura” de texto ocorrências diversas. Penso nos casos no qual se “observa” mentalmente um texto e no qual se “lê” a narrativa de uma imagem.

Também farei uso da expressão “espectador” quando mencionar o diálogo de imagem e texto. Tal escolha é similar à usada para aludir ao espectador de uma peça. Se o drama pode ser visto como arte compósita de fala, música, cenário e gestos, é natural que alguns críticos usem termos teatrais ao analisar a arte de Blake. Mitchell, por exemplo, diferencia os livros iluminados da poesia descritiva de seu tempo. Em sua opinião, tal diferenciação se baseia no fato da arte de Blake ser essencialmente “dramática, pelas vozes nas *Canções* até os diálogos dos poemas proféticos.” (1978, p. 20) Analisando a “natureza dramática” de Blake, Stephen Behrendt afirma que a presença de um cenário visual e de falas textuais nos seus livros permite ao leitor uma experiência dramática similar a do espectador no teatro. (1992, pp. 20-21) Peter Ackroyd, ao discutir o impacto poético que a obra de Shakespeare teve sobre Blake, escreve que o “cenário dos livros proféticos não está longe (...) daqueles do drama gótico do século 18.” (1995, p. 190) Por sua vez, Michael Phillips escreve que em seus livros iluminados Blake “trabalha como um dramaturgo, criando personagens, situações e diálogos, e, como um diretor, encena o desenvolvimento do seu drama.” (2011, p. 16)

O uso desses termos teatrais para referir aos livros iluminados demarca os inexistentes limites das artes da gravura, da poesia e da pintura em Blake. O uso dessas e de outras

expressões evidencia os atravessamentos interpretativos exigidos pelo livro iluminado. Trata-se de relações, transposições, traduções, alterações e interpenetrações de signos e sentidos, que fragilizam as noções tradicionais relativas à interpretação de texto e imagem.

No que concerne à interpretação dos poemas, faremos uso da terminologia tradicional como “narrador”, “eu lírico” ou “personagem”, pois a despeito das peculiaridades da arte compósita de Blake sua criação textual faz uso de construções textuais semelhantes a da tradição. O mesmo com conceitos da teoria da arte para a análise de imagens, como plano, composição, linha, cor, luz e outros, terminologia evidenciada nos estudos das artes visuais.

No que concerne às imagens, haverá um cuidado no modo de aludir a elas em relação à sua disposição na lâmina de Blake. Embora alguns usem as expressões “imagens maiores” e “imagens menores” para referir às figuras que preenchem porções superiores ou inferiores da página e aquelas que ocupam as margens ou o espaço entre as linhas do texto, há um qualitativo nessa divisão que acreditamos inadequado. Seria o mesmo que num quadro, aludir à “elementos maiores” e “elementos menores.” Assim, no caso das imagens que ocupam uma porção de maior destaque na lâmina, apenas indicaremos sua posição. Nossa leitura partirá dessas, pois são elas que, por sua visibilidade, primeiro são percebidas pelo observador.

Em contraste, referiremos às imagens que ocupam porção menor, nas margens ou mescladas às linhas do texto, de acordo com a posição que ocupam em relação ao poema. Com respeito a essas, diversos críticos as nomeiam de “imagens interlineares.” (Bindman, 1978; Phillips, 2011) Evitaremos a expressão por não tratar-se de ornamentos decorativos ou “interlineares” e sim de imagens de importância à análise e tão relevantes quanto qualquer outro signo. Para tanto, usaremos a expressão blakiana “partículas mínimas”, termo que referencia as porções ínfimas de sua arte. Por fim, evito o termo “página” ao referir ao espaço compósito de texto e imagem. Embora se trate de “livros”, seu formato verbi-visual o afasta da noção tradicional de leitura. Nesse sentido, uso “lâmina” (plate) ou “página iluminada.”

Como visto, observar/ler os livros de Blake demanda do espectador a não separação de elementos verbais e visuais. Porém, mesmo no caso de críticos que interpretam texto e imagem, observa-se a elevação de uma arte em relação à outra. Primeiramente, tais críticos discutem o sentido do texto. Depois, apresentam possíveis significados para as imagens em relação ao “enredo” textual. Tal metodologia de análise pode ser comparada à ação de quebrar um vaso chinês a fim de estudar sua composição original. Nos capítulos subsequentes, tentarei efetuar a análise do vaso sem deixá-lo em pedaços. Com esse alvo, recriarei o movimento mental que o espectador efetua diante da lâmina, tentando compreender a dança contínua entre texto e imagem encenada por Blake em seus livros iluminados.

PARTE II

**OS PRIMEIROS LIVROS ILUMINADOS
E SUA INTERPRETAÇÃO**

CAPÍTULO 4
AS CANÇÕES DE INOCÊNCIA:
MORALIDADE, SEXUALIDADE E ESCRAVIDÃO

Inocência tem a ver com Sabedoria, não com Ignorância.

William Blake, Escrito no verso de uma página de *Quatro Zoas*, 1795-1798.

I. Blake e as *Canções de 1789*: Livros infantis e Poesia Pastoral

As Canções de Inocência são publicadas em 1789, no mesmo ano de *O Livro de Thel*, figurando como os primeiros livros iluminados de Blake. Três das canções estavam no manuscrito de *Uma Ilha na Lua*, de 1784. Assim, supõe-se que Blake compôs os poemas de *Inocência* durante a criação de *Tiriel* e o desenvolvimento de seu método iluminado. Nesse primeiro conjunto, Blake satiriza os livros infantis e dialoga com a tradição pastoral.

Se por um lado a infância não é mais vista como vida adulta em miniatura, por outro, os autores puritanos do século 18 a figuram mais como “perda” do que “ganho.” (Essick, 2008, p. 11) Textos como *Émile*, de Rousseau, traduzido para o inglês em 1762, contribuem para essa nova visão. Na Inglaterra, a maioria dos livros didáticos reproduz as concepções morais e religiosas dos adultos, algo que Blake pode ter vivenciado ainda na infância. Popular entre famílias dissidentes, as canções de Isaac Watts (1715) tinham o auto-explicativo título: *Canções Divinas em Fácil Linguagem para o Uso das Crianças*. (Summerfield, 1998, p. 51)

Livros como *Book for Boys and Girls* (1701), de John Bunyan, *Divine and Moral Songs for Children* (1715), de Isaac Watts, e *Hymns in Prose* (1777), de Anna Laetitia Barbauld, são usados por pais e tutores a fim de ensinar princípios puritanos aos jovens.¹⁴³ Sobre a popularidade dessas publicações e sobre sua ideologia, Behrendt afirma que tais

livros exemplificavam a educação puritana na Inglaterra e nas colônias (William Sloane catalogou um total de 261 livros infantis, não incluindo livros didáticos, publicados entre 1557 e 1710), livros que amplamente reforçavam a noção, que estava ressurgindo com infeliz recorrência nos primeiros anos de Blake, segunda a qual as crianças eram naturalmente corruptas, desviadas e más. (1992, p. 45)

Em outros termos, são livros que correspondem a um ideal adulto de infância e

¹⁴³ Sobre *Inocência* em relação a Watts, Westley e Barbauld, Sola Pinto analisa poemas que reforçam a moralidade de *Provérbios* 6:6-8. “Bunyan escreve sobre uma formiga que simboliza a virtude puritana. Watts, por sua vez, apenas pensa seu inseto como exemplo moral, sendo incapaz de apreciar seu valor poético. Blake, como Bunyan, apresenta um simples inseto, mas para ele o animal não é nenhuma alegoria de parcimônia”, mas sim de “solidão e espanto”. Segundo a autora, “Blake não almeja tornar a criança um modelo de virtude adulta, mas entrar com sua imaginação simpática no mundo deesperançoso e surpreso dos infantes.” (1978, p. 77)

educação; um ideal que tem na ideia de pecado, arrependimento e culpa seu sustentáculo. Por isso a decisão de Blake em satirizá-los de modo sutil em *Inocência* e de modo explícito em *Experiência*. No primeiro, Blake usa a iconografia e a linguagem poética desses livros. Se as lâminas iluminadas usam a imagística tradicional de cenas infantis, pastorais e educacionais, o vocabulário, o ritmo, as rimas e a estrutura dos versos alude diretamente a autores como Isaac Watts, Anna Laetitia Barbauld e Charles Wesley, entre outros. Ao partir desses autores, a “linguagem de Blake para *Inocência*” resulta “parental, concreta, ativa, nativa, e, em vários poemas, predominantemente monossilábica.” (Essick, 2008, p. 11)

Blake impõe ao seu livro uma construção similar a de qualquer livro infantil ou didático do período em linguagem e composição visual – embora seu formato iluminado resulte mais atraente e chamativo do que esses. Seu objetivo é o de fragilizar e corrigir os conceitos, opiniões e estruturas morais dessas publicações, em grande parte responsáveis pela gradativa acomodação da mente das crianças à lógica mental dos seus pais, tutores e educadores. Tal preocupação marcou o final de *Tiriel*, em que o poeta expressa sua revolta diante da restritiva educação familiar, escolar ou religiosa.¹⁴⁴

No frontispício de um popular livro infantil de 1767, *A Little Pretty Pocket-Book*, a mãe ou tutora repassa a duas crianças as instruções do livro que tem sobre o colo. Nessa cena doméstica, o livro é secundário, pois cabe à mulher fornecer às crianças as “instruções deleitosas” anunciadas no título, centrando a imagem na figura e na autoridade do adulto. O livro que a tutora tem em mãos pouco importa, sendo apenas um objeto que mediará o ensino. O fato das crianças estarem vestidas com roupas similares à da figura materna sugere que tal educação visa transmutar os infantes em versões diminutas dos adultos. (Fig. 4.1)

O tipo de releitura satírica dessa tradição pedagógica é perceptível nas primeiras lâminas de *Inocência*. Em sua página título, Blake compõe uma cena que pode ser compreendida primeiramente como ilustrativa da educação e formação infantil. (Fig. 4.2) Nela, uma ama está sentada, tendo um livro no colo e duas crianças à frente. Essas olham com detida atenção para o pequeno compêndio, despertando a curiosidade sobre o seu conteúdo.

Aqui, Blake enfatiza o tipo de “educação” que ele apresentará em suas lâminas iluminadas. Primeiramente, não se trata de uma educação doméstica, visto alocar suas personagens num ambiente natural, próximas a uma árvore cujos galhos circundam o título do volume e cujo processo de criação e execução musical é ilustrado pelas pequeninas figuras humanas que escrevem, cantam e tocam instrumentos musicais entre as letras ‘O’, ‘N’ e ‘G’

¹⁴⁴ “The child springs from the womb. the father ready stands to form / The infant head (...) / The father forms a whip to rouse the sluggish senses to act / And scourges off all youthful fancies from the newborn man” (“A criança salta do útero, o pai pronto está para educar e formar / A mente do infante (...) / O pai faz um chicote para animar os sentidos inertes / & açoita todas as fantasias juvenis do recém-nascido homem”).

da palavra “Songs” e na ‘I’ de “Innocence.” Além disso, a versão blakiana modifica a imagem fonte no que concerne à atenção de suas personagens. Em *Inocência*, os olhares dos infantes não estão voltados para a tutora e sim para o livro que repousa em seu colo. O fato da tutora também olhar para a publicação reforça sua importância ao aprendizado.

Ao redor da tutora e dos infantes na página-título de Blake, o livro da natureza revela-se nas folhas verdejantes, nos pássaros livres e nos pequeninos seres que executam atividades artísticas. Nesse sentido, se a imagem didática oferta um conhecimento adulto mediado pelo livro infantil, o manuscrito iluminado apresenta a observação da natureza, da vida e da noção de inocência como central à mulher, às crianças e ao aprendizado do próprio leitor.

Se na imagem de 1767 o livro não passa de um instrumento mediador entre a mente infantil e as crenças adultas, Blake enfatiza a importância do manuscrito iluminado ao aprendizado de seus espectadores. Sobre o frontispício de *Inocência*, Phillips escreve que “as crianças adentram no mundo recebendo um conhecimento adulto. Essa era a temática dos livros infantis, educativos e doutrinários do período, livros com os quais Blake dialoga e perverte.” Porém, o que Blake promove é a noção de que em “*Inocência*, não são as crianças que aprendem”, mas os adultos, ao contatar a vivaz imaginação infantil. (2000, p. 14)

Essa releitura crítica da iconografia pedagógica de seus dias está presente em cada lâmina desse primeiro conjunto. Em *Inocência*, Blake constrói um cenário imagético que comporta os poemas e suas personagens numa paisagem pastoral na qual árvores, frutas, serpentes, cordeiros, bebês, crianças e homens, convivem igualmente. Segundo Summerfield, trata-se de um cenário verbi-visual que assinala a tradição pastoral desde suas contrastantes origens: dos textos clássicos e da bíblia. (1998, p. 52) Se do primeiro há uma visão idealizada do passado, no segundo esse passado apenas reforça a condição decaída do homem, ou seja, a consciência que observa no mito do paraíso somente os antecedentes da queda humana.

Caracterizam visualmente as lâminas de *Inocência* motivos vegetais mesclados a seres humanos e palavras. Às vezes, é difícil diferenciar folhas naturais de figuras humanas e animais. Noutras, não se sabe se o verso conclui com um ponto ou se este não passa de um detalhe visual do cenário que o comporta. Essa construção visual exemplifica como o método de Blake unifica as necessidades técnicas de seu autor à sua percepção artística.

Uma das dificuldades do método iluminado está na aplicação de tinta com o borrador a fim de imprimir as páginas, visto que a tinta facilmente respinga nos espaços corroídos pelo ácido, manchando a página. Assim, quanto maior o número de linhas em relevo, menos respingos. (Essick, 2008, p. 14) Blake resolve esse problema nas chapas de *Inocência* por preencher os espaços das margens com figuras humanas e animais, galhos floridos e parreiras

de vinha. Essa solução técnica tem implicações visuais e textuais.

Primeiramente, os símbolos naturais reforçam o cenário pastoral de muitas das canções, além de aproximar os poemas dos cenários idílicos da tradição clássica de Catulo, Virgílio e Horácio. Pelas páginas de *Inocência*, figuras humanas, animais e vegetais se mesclam numa profusão assimétrica que é responsável pela organicidade visual da arte de Blake, em detalhes pictóricos que penetram, conectam e circundam o espaço dos versos.

Em segundo lugar, numa implicação textual e simbólica, a figura de Cristo torna-se onipresente pela figuração de pastores e cordeiros, além de folhas de vinha que ecoam versos bíblicos como o de *João* 15:1-4, que identifica o messias como “Vinha da Eternidade.” Esse aspecto também resulta na associação de *Inocência* com o Éden pré-queda, um jardim de deleite natural, diferente das paisagens de *Experiência*, mais desérticas e urbanas. Essa última relação fica evidente na capa da edição conjunta de *Inocência e Experiência*, na qual seus estados são “ilustrados” e “iluminados” pela imagem da expulsão de Adão e Eva do Éden.

Segundo Santos, ainda podem-se considerar essas alusões visuais a vinhas, parreiras e cachos de uva como referências à invenção da técnica de impressão por Johannes Gutemberg. Por volta de 1439, o inventor alemão uniu seus conhecimentos na forja de metal e da produção de vinhos numa forma de produção de livros baseada numa matriz de letras ao inverso que poderiam ser reutilizadas para incontáveis cópias. A primeira habilidade permitiu a criação de tipos ou letras metálicas móveis que poderiam ser organizadas a fim de formar palavras e frases numa chapa maior. A segunda possibilitou a invenção de uma prensa que ao pressionar uma folha sobre a matriz metálica resulta na impressão de uma página. Tal alusão editorial foi evidenciada por Blake na lâmina 40 de *Jerusalém*. (2009, p. 191)

Numa construção visual na qual a distinção entre técnica e conteúdo é imprecisa, Blake interpõe palavra e imagem numa arte que não sendo apenas decorativa, expressa um específico estado de *Inocência*. Tal estado é caracterizado pela unidade e pela comunhão, um estado que é dramatizado nos seus livros.¹⁴⁵ Sobre o conceito blakiano de ‘inocência’, seria impreciso relacioná-lo apenas à visão infantil. Embora tal relação seja visível pelo contraste entre figuras infantis e adultas, a noção blakiana do estado de *Inocência* é mais ampla.

Ao reconhecer tal estado como uma não separação, uma não cisão entre o ser e a natureza ou entre a mente e o corpo, o que Blake sugere é que embora a humanidade vivencie uma condição de ‘experiência’ – evidenciado pela consciência desses dualismos –, é possível

¹⁴⁵ Dessa natureza alusiva, há ainda a hipótese de que tais sinais comportem uma dimensão musical ou rítmica. A primeira menção a tal hipótese partiu do poeta ‘beat’ Allen Ginsberg. J. T. Smith, o primeiro biógrafo de Blake, lembra de seu costume em cantar suas *Canções* em reuniões sociais, ao passo que Allan Cunningham em 1830 escreveu que Blake empregava seu tempo entre “o esboço de desenhos, a gravação de placas, a escrita de canções e a composição de música.” As performances musicais das *Canções* por Ginsberg, Benjamin Britten e William Bolcom evidenciam que a “dimensão musical das canções de Blake continua viva” (Essick, 2008, p. 16).

reaprender uma percepção poética de ‘inocência’. Esta não expressaria ignorância e sim uma compreensão mais profunda da natureza, da existência e de outros seres. Assim, a meta de Blake não seria a de valorizar um estado ou outro e sim o de rever a separação dualista entre eles. A percepção desse equívoco educaria o espectador à capacidade expressa nos *Augúrios* – não coincidentemente – de *Inocência*: “To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower, / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an Hour.” (E 490)

Essa ampliação do conceito de *Inocência* não se faz presente somente nas imagens como também na estrutura poética dos textos contidos nelas. Poemas como “The Ecchoing Green”, “The Little Boy Lost”, “The Divine Image” e “On Anothers Sorrow” revisam noções tradicionais de compaixão, natureza humana e divina, alteração mental e desenvolvimento sexual. Por seu turno, poemas como “The dream”, “The lamb”, “Spring” e “Infant Joy” denotam visões infantis que expressam uma comunhão ideal com o cenário natural. Num terceiro grupo, “The Chimney Sweeper”, “The Little Black Boy” e “Holy Thursday” problematizam tópicos sociais específicos como trabalho infantil, escravidão e pobreza, satirizando a moralidade dos livros infantis e renunciando os poemas de *Experiência*.

Por outro lado, *Inocência* também mantém relação com a tradição lírica pastoral. Segundo Peter V. Marinelli, o olhar saudosista pode ser tanto relacionado ao paraíso perdido na perspectiva cristã quanto à era de ouro da tradição clássica greco-latina. No caso desta, a paisagem idílica foi nomeada nos séculos 17 e 18 como ‘Arcádia’ ou ‘Infância’. O que importa nessas diferentes configurações da tradição pastoral é o fato delas serem, na verdade, construções ficcionais. Nesse sentido, a pastoral não seria nada mais do que uma metáfora “colorida” pela experiência ou nostalgia do poeta. Segundo Marinelli, “pastores não escrevem poesia,” assim como “crianças não escrevem a fim de louvar a infância.” (1971, p. 77)

Uma vez que se concorde que pastoral é uma metáfora, não se pode ignorar o fato de que em poesia, metáforas são constantemente usadas como formas de ironia. Sobre essa relação, Andrew Ettin menciona que a ironia é “tão vital à literatura pastoral que ninguém pode ignorá-la; na verdade, um pleno entendimento da tradição pastoral necessita obrigatoriamente de suas metáforas, ou seja, da inteira compreensão da ironia presente nas formulações pastorais.” (1984, p. 115) Nesse caso, a ironia da poesia pastoral está no fato dela tratar da vida no campo embora comumente seja composta na cidade ou de apresentar cenas infantis não obstante criadas por poetas adultos. Esses elementos são vitais às *Canções* de Blake, que dialogam tanto com a paisagem idílica quanto com essa ideia de infância.

Como Marinelli afirma, as “duas formas principais de nossa moderna pastoral de inocência (...) resultam tanto em idílicas cenas em paisagens rurais ou em lembranças

aterradoras do desenvolvimento urbano no qual a maldade tem foco principal.” (1971, p. 78) Esses elementos são perceptíveis nas *Canções* de Blake, nas quais o contraponto à “inocência” das vozes infantis é a opressão de figuras adultas e urbanas. Conforme David Erdman, a inocência blakiana é “mais do que um cultivado estado de cordialidade interior, pois o cultivo de inocência é em si mesmo uma forma de crítica social.” (1991, p. 117) Tal “crítica social” ganha nesses poemas a forma de sátira.

Em *Inocência*, Blake aloca suas personagens ora em paisagens urbanas ora em paisagens rurais. Na primeira delas, como em “The Chimney Sweeper”, trata-se de um contexto citadino opressivo que demarca o ambiente em que o poeta encontra-se. Como resposta a esse cenário, o poeta formula poemas que retratam um ambiente pastoral idealizado, como o de “Ecchoing Green”. Todavia, poemas que aludem ao cenário pastoral também o fazem com chave irônica, nos quais as brincadeiras infantis e os deleites naturais são perpassados pelo iminente fim do dia. Nesse âmbito, cenários urbanos e rurais são usados por Blake a fim de desconstruir as noções de ‘inocência’ e de ‘experiência’.

Partindo dessas duas tradições – livros infantis e poesia pastoral – Blake subverte em seu primeiro livro iluminado a lógica moralista e a visão idealizada da infância. Sobre isso, Philips escreve que “em *Inocência*, Blake renovou essa pastoral intuitiva e visionária, alocando seu paraíso dentro do homem (...) Para reforçar esse ponto, a topografia de *Inocência* é Londres, com chaminés, prédios e ruas: a antítese da antiga pastoral. Se *Inocência* expressa uma única tópica, é a de evocar e renovar no homem a impressão de que o mundo é imediato e visionário, como as crianças o vêem.” (2000, p. 14) Com essa ambição, Blake satiriza a tradição visual e lírica da poesia infantil e pastoral – em seus diálogos entre crianças, pastores e animais –, a fim de revisar uma visão bipartida e incompleta da existência.

Exemplifica essa dupla subversão a lâmina de “On Another’s Sorrow.” (Fig. 4.4) Em *Inocência*, a recorrência visual e textual da figura de Cristo é primeiramente irônica, pois, como visto, o inteiro grupo de poemas satiriza a ideologia puritana dos livros infantis. Todavia, num outro nível, a repetição de imagens de pastores, cordeiros e vinhas, reforça a onipresença de Cristo como figura profética e heróica, como se indicasse outro tema, neste caso, a elevação da percepção do leitor no que concerne a temas morais e espirituais.

Como Bindman afirma, o pastoralismo de Blake “é profundamente cristão; seus pastores são poetas pela virtude de sua visão profética, e seu habitat não é apenas o do entardecer da Arcádia, mas um pré-lapsariano Éden ou a era da Segunda Vinda.” (1978, p. 58) Além disso, sua crítica ao cristianismo não inclui a visão idealizada do seu fundador, mas de

um Cristo heróico e rebelde ao farisaísmo de seus dias. (Frye, 1947, p. 79)

O design da lâmina apresenta um poema de nove estrofes na parte central e duas colunas laterais de vegetação que ocupam os outros espaços da página. Numa primeira observação, a “ausência” de imagens relega os temas vegetais da lâmina como meramente decorativos, num diálogo visual com a tradição de manuscritos e iluminuras medievais. Por outro lado, a observação atenta de sua composição visual e da escolha de cores demonstra outros sentidos para a sua construção pictórica que não o meramente ornamental.

É notável nessa primeira observação os contrastes de cor usados por Blake na Cópia L (1795). Na porção direita da imagem, há uma profusão de cores quentes, na qual o amarelo que perfaz o plano inferior da imagem mostra uma árvore verdejante ao amanhecer. O pássaro que voa próximo ao centro da página reforça a composição vívida dessa porção. De forma contrária, a parte esquerda é preenchida por uma vegetação ressequida, que tem nas cores frias um indicativo do anoitecer. Esse primeiro contraste de cores alude aos dicotômicos estados de “inocência” e “experiência”, relacionados ao início e ao fim do dia.

Nesse sentido, a leitura do poema iluminará outros significados desses detalhes visuais, “partículas mínimas”, que demonstram como as tradições pedagógica, pastoral e cristã são problematizadas na canção blakiana. O poema é composto de nove estrofes quaternárias, com versos heptâmetros rimados no esquema AABB. Neles, o poeta retoma poemas religiosos dedicados ao tópico do sofrimento humano de modo a evidenciar a lógica religiosa que opõe justos e injustos, cristãos e gentios, ou ainda, abençoados e amaldiçoados. Nessa tradição, a ideia de piedade apregoa mais uma reiteração da autopromovida justiça cristã do que uma verdadeira compaixão direcionada aos sofredores.

Diferentemente, nos versos de Blake, o eu lírico apresenta uma visão da existência na qual o sofrimento de outro ser humano coaduna com o sofrimento do próprio observador. O modelo dessa compaixão estaria no olhar materno diante do sofrimento do filho (“Can a mother sit and hear / Na infant groan and infant fear” da terceira estrofe) e no comportamento de Cristo que se fez homem e que sofre as dores dos seres terrenos (“He becomes a man of woe / He doth feel the sorrow too”, da sétima estrofe). Trata-se de uma lógica que prenuncia “London” de *Experiência*, no qual observar as marcas do sofrimento de homens e mulheres na cidade decaída é também ser marcado por sua aflição.

A par dessa dupla alusão, à moralidade religiosa e à compaixão materna e de Cristo, pode-se retornar ao design e perceber sua composição visual de modo diverso. Primeiramente o olhar do observador é guiado pela porção direita da página por sua cor mais intensa como característica de um dia ensolarado. Nessa parte, há uma árvore recoberta por galhos e

ramagens de vinha que simbolizam a encarnação terrena de Cristo. Ao lado da árvore, um pássaro corta os céus em direção à parte superior da lâmina num movimento ascendente que contraria a ordem descendente da leitura dos versos. Ademais, o vôo do pássaro opõe-se simbolicamente à natureza terrena da vinha ou à materialidade do texto. Tal contraste sugere uma gradativa percepção que parte da existência material para uma consciência espiritual.

Essa interpretação é reforçada pela porção esquerda da página, mais discreta em função de sua composição escura. Nessa, uma miscelânea de galhos entrelaçados revela, se observada de perto, a ascensão de quatro figuras humanas que – como o pássaro – contrariam a direção descendente da leitura dos versos. As duas primeiras estão presas a terra e aos galhos que suportam sua ascensão. (Fig. 4.3) Por sua vez, as pequeninas figuras superiores estão livres das ramagens e alçam as mãos aos céus em sinal de súplica. (Fig. 4.5) São figuras que ilustram a gradativa percepção descrita acima, cuja ascensão física simboliza um desenvolvimento espiritual ou mental. Conforme David Bindman, tal elevação à porção superior da lâmina pode indicar “a ideia da alma, ou do próprio poeta, progredindo” através dos “galhos até o topo da página, onde ele parece estar em exultante liberdade.” (1978, p. 62)

Essa progressão espiritual ou desenvolvimento poético não mantém relação com o dogma religioso ou com seus rituais. Muito menos com a falsa noção de compaixão apregoada pelo moralismo puritano dos dias de Blake. Antes, como o todo composto de “On Another’s Sorrow” demonstra, está na percepção física da existência, não como elemento isolado, mas como integrante da própria natureza. Por isso a ideia de que a dor ou o júbilo de outro ser vivente, humano ou animal, significa a dor ou o júbilo daquele que o observa. Estar ciente dessa completude é o que levaria o humano a esse estado de “exultante liberdade.”

Em muitas cópias de *Inocência*, é “On Another’s Sorrow” que encerra o livro. Nela estão presentes muitos dos motivos visuais e textuais com os quais Blake trabalha a fim de expressar uma visão espiritual diversa da apregoada pela religião ou pelos livros didáticos. Fundamentalmente, o que o gravurista, poeta e pintor sugere é que apenas uma percepção integral da existência poderia falsear os grilhões mentais que prendem adultos e crianças à uma ideia de compaixão que opõe os seres como superiores ou inferiores a outros.

A fim de aprofundar esse tópico, analisaremos “The Echoing Green” e “The Little Black Boy.” No primeiro deles é encenado o momento da passagem da ‘inocência’ para a ‘experiência’, simbolizado pela cena pastoral do anoitecer, no qual as brincadeiras infantis são descritas e por fim encerradas pelos adultos. No segundo, Blake não apenas evidencia ao seu espectador a relação entre moralidade cristã e escravidão, como sugere visual e textualmente que a verdadeira liberdade estaria na identificação dessas estruturas mentais opressivas.

II. Inocência e Sexualidade: “The Ecchoing Green”

“The Ecchoing Green” é um das canções de *Inocência* cuja simples composição visual pode iludir o observador desatento. Por seu vívido conteúdo poético e visual, alguns a lêem como reconfiguração da lírica pastoral. Porém, como Jean Hagstrum afirma, ela ilustra “as qualidades emblemáticas que Blake absorveu – o precioso encanto das crianças e além delas o escutar aos adultos; a presença da sabedoria dos provérbios como base; a transformação de seres humanos e a transmutação de detalhes naturais em símbolos.” (1964, p. 56)

Em seu contexto original iluminado, o texto de “The Ecchoing Green” parece apenas dar voz às personagens visuais ao passo que os elementos pictóricos sugerem somente ilustrar o poema num círculo interessante, porém previsível, de referências mútuas. Todavia, há nesse diálogo entre imagem e texto elementos dissonantes que articulam sentidos diversos aos temas da diversão juvenil e da rememoração adulta. Entre esses, o tópico da sexualidade em gestação, tema que problematiza os estados de ‘inocência’ e de ‘experiência’ como opostos.

As imagens das lâminas apresentam uma narrativa visual que inicia numa tarde de brincadeiras infantis e que finda com os adultos ordenando seu término. Na primeira lâmina, crianças brincam, caminham e correm, enquanto bebês recebem os cuidados de suas mães ou amas, abaixo de uma frondosa árvore. As imagens próximas ao texto apresentam crianças com um bastão de madeira e um arco, enfatizando sua vivacidade. A cor verde reforça o tema pastoral em relação à atenção dos adultos, sentados ao redor do carvalho.

Como David Bindman aponta, a primeira lâmina de “The Ecchoing Green” encerra diversas alusões visuais comuns aos livros de emblemas do período. (1982, p. 24) Na porção superior da página, por exemplo, há uma imagem que referencia a ilustração de James Gillray para o poema *The Deserted Village* (1784), de Oliver Goldsmith, na qual homens e mulheres estão reunidos embaixo de uma árvore numa reunião campestre. (Fig. 4.6) Por sua vez, a criança que corre atrás de um arco, na porção inferior direita da lâmina, alude a um tema elegíaco que opõe vivacidade infantil à imagem de um homem idoso que contempla um túmulo. (Fig. 4.7) A partir dessas referências, a primeira lâmina une cenas pastorais e reflexão elegíaca. Todavia, a “convencionalidade” dessas imagens é alterada pela segunda lâmina.

Nela, as folhas verdejantes da árvore e do cenário anterior desaparecem, dando lugar a uma árvore seca e morredoura. (Fig. 4.8 e 4.9) Na porção inferior da página iluminada, o adulto aponta para o término das atividades, guiando as crianças desanimadas para dentro da proteção da casa. Atrás dele e da mulher com um bebê, uma menina se detém em receber de outra criança – em cima dos galhos da videira – um vistoso cacho de uvas. Na extremidade

oposta, uma criança nua, estranhamente posicionada sobre um fino galho, colhe outro cacho.

O título “The Ecchoing Green” fornece ao “verde” das árvores, das folhas e da grama um sentido sinonímico relacionada à repetição e à continuidade natural. Nesse contexto, um “eco” indica a repetição de processos cíclicos, como a passagem dos dias ou das estações. Além disso, o termo alude a processos audíveis, como a voz humana ou o canto dos pássaros. Como Essick sublinha, a repetição da letra ‘C’ e ‘E’ do título enfatiza a tópica da continuidade relacionada ao cenário natural. (2008, p. 61) Tal repetição leva o espectador a rever as imagens das lâminas, não mais como narrativa linear e sim como cena cíclica: continuamente, crianças brincam e, continuamente, tal atividade é observada pelos adultos.

Num exercício de re-observação, devemos refazer o caminho percorrido pelo olhar, porém agora sob a lente do tópico da ‘continuidade’. Dessa vez, as personagens das lâminas são vistas como pares antitéticos de meninos e meninas, crianças e adultos, bebês e idosos, todos unidos abaixo do cenário verdejante do título, como se as diferenças de sexo e idade “ecoassem” uma continuidade atemporal, eterna, diária. Além disso, trata-se de um eco que revela a duplicação dos dois meninos na primeira lâmina, um de cada lado do texto, um parado e outro correndo, e dos meninos que colhem e dividem os cachos da vinha na segunda.

Nessas lâminas, o título do poema reforça a circularidade das relações entre crianças brincando e a limitação imposta pelos adultos. Como a composição visual de *Inocência* alude ao estado pré-queda, a ideia da repetição referencia o mito do Éden, de um tempo ilimitado em que as ações dos dias se repetiriam eternamente. Porém, há na segunda lâmina, assim como no Éden bíblico, um elemento dissonante a essa rotina natural infinda: duas personagens, um menino e uma menina, se recusam a seguir os conselhos parentais que indicam a segurança do lar. Essa recusa é ilustrada por uma jovem que, na porção inferior direita, recebe um cacho de uvas, numa imagem que referencia a iconografia do *Gênesis*.

Assim, “The Ecchoing Green” apresenta em sua composição visual e título a ideia de uma repetição temporal que contrasta vida infantil e adulta, dia e noite, figuras masculinas e femininas. A partir dessa configuração visual, pode-se passar à leitura dos versos da canção. Nessas, descrições e falas se opõem, intensificando os contrastes visuais da lâmina.

The Sun does arise,
And make happy the skies.
The merry bells ring
To welcome the Spring.
The sky-lark and thrush,
The birds of the bush,
Sing louder around,
To the bells chearful sound.
While our sports shall be seen

On the Ecchoing Green.

Old John with white hair
Does laugh away care,
Sitting under the oak,
Among the old folk,¹⁴⁶

David Erdman identifica nesses versos um diálogo com os hinos 2 e 5 de *Hymns in Prose* (1777), de Anna Barbauld. No primeiro, crianças brincam pelo campo, na companhia de animais, e jubilam pela “graça divina” da vida. No segundo, o dia finda, indo os infantes buscar a proteção do lar. A canção de Blake mescla os enredos desses hinos (1954, p. 124), repetindo-os em outras lâminas de *Inocência*, como “Night” e “Laughing Song.” Todavia, o que é hino familiar e religioso em Barbauld, transmuta-se em Blake num espaço compósito, no qual imagem e texto ecoam os paradoxos dos estados de ‘inocência’ e de ‘experiência.’

Nos versos da primeira lâmina, o narrador descreve uma cena de amanhecer na qual tópicos comuns como vegetação e flora, música e brincadeiras, reforçam o cenário pastoral. O narrador infantil desses primeiros versos – como tantos outros narradores de *Inocência* – descreve a alegre paisagem na qual ele e os amigos brincam. Elementos naturais como ‘sun’, ‘skies’, ‘birds’ e ‘bush’ aludem à tradição pastoral, enquanto a repetição de ‘bells’ no terceiro e no oitavo verso revela tanto uma imagem de recorrência temporal – os sinos que marcam as horas do dia – como a onipresença da igreja como demarcadora das horas e do tempo.

Essa primeira estrofe, na repetição rímica de esquemas AABBC e na progressão rímica de uma métrica pentassilábica, encena estilística e tematicamente a ideia de um cenário natural perfeito e atemporal, em que a passagem do dia é marcada pela onipresente mistura de harmonia natural, proteção familiar, comunhão animal e alegria infantil. Em sua simplicidade sonora e métrica, a estrutura vérsica usada por Blake recria a atmosfera pacífica do cenário pastoral. Suas rimas, repetições e aliterações, reconfiguram um mundo “circular, esférico e reflexivo” que parece reproduzir o senso comum presente nos livros infantis de que o cuidado paterno é protetor e benéfico. (Beer, 2005, p. 36)

Todavia, essa descrição é fragilizada pela introdução, no início da segunda estrofe, da figura de Old John. Sentado próximo às crianças, como ilustrado na imagem superior da primeira lâmina, o paterno ancião observa as brincadeiras infantis com insuspeito saudosismo. A nova estrofe anuncia a lâmina seguinte, onde é possível “ouvir” a voz do experiente ancião.

They laugh at our play,

¹⁴⁶ O Sol se eleva / E os céus alegre; / À Primavera, o carrilhão / Badala sua saudação. / O tordo e a cotovia, / No arbusto, em cantoria, / Soam por todo lugar / Com os sinos a badalar, / Enquanto brincamos à toa / Por sobre o Verde que Ecoa. // Com cabelos brancos, João / Sorri, desprezando atenção; / Sentado sobre o carvalho / em meio aos velhos grisalhos. (Tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho)

And soon they all say.
Such such were the joys.
When we all girls & boys,
In our youth-time were seen,
On the Ecchoing Green.

Till the little ones weary
No more can be merry
The sun does descend,
And our sports have an end:
Round the laps of their mothers,
Many sisters and brothers,
Like birds in their nest,
Are ready for rest;
And sport no more seen,
On the darkening Green.¹⁴⁷

As palavras de Old John revelam uma reflexão sentimental, própria à poesia pastoral, que opõe um passado ideal a uma realidade presente imperfeita. Nesse caso, a voz do ancião evidencia menos uma saudade da infância ou do passado e mais um alerta direcionado aos jovens – talvez ao jovem que está ao seu lado na imagem – de que eles não manterão sua idade, seu vigor e sua alegria por muito tempo.

Se as imagens das duas lâminas e o eco de repetição temporal do título indicavam uma continuidade infinda dos gestos, das práticas, das vidas de suas personagens, o texto da segunda lâmina apresenta uma ideia oposta. Mais claramente, se as imagens e o título de “Ecchoing Green” aludiam a um estado de ‘inocência’ no qual o tempo é eterno e ilimitado, as palavras de Old John indicam a contraparte de ‘experiência’, na qual a presença do tempo finito, da velhice e da morte anula o estado anteriormente figurado e descrito.

Se a primeira estrofe do poema abre com a descrição de um amanhecer e do início das brincadeiras infantis, a terceira introduz seu contraponto. O sol declina, as energias infantis esgotam, bebês são “preparados” para dormir e a escuridão se espalha pela vegetação outrora iluminada. Depois das palavras de Old John, o tema da continuidade é severamente fragilizado. Se antes crianças perpétuas brincavam pela página, agora infantes se tornam jovens, jovens se tornam velhos e velhos relembram ou ‘ecoam’ seus dias de juventude.

Entretanto, essa leitura revela pouco mais do que o tema da tradição pastoral ou elegíaca. Uma construção poética demonstrativa do estado finito – e portanto singular – da existência era tópico comum à poesia contemporânea e os leitores de Blake a encontravam em qualquer livro do período. Assim, tal tema em “Ecchoing Green” deve expressar outra noção

¹⁴⁷ Que, às nossas folias, ridentes, / Dizem imediatamente: / “Eram assim nossas folias / Quando, meninos e meninas, / Éramos vistos à toa / Por sobre o Verde Que Ecoa.” // Até que os meninos, cansados, / Não mais podem ser alegrados; / O sol aos poucos se apaga / E nossa brincadeira acaba. / Nos colos de suas mães, / Vários irmãos e irmãs / São como aves aninhadas / Que ao sono são preparadas. / Folia não mais acontece / por sobre o Verde que escurece. (Tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho)

de memória do passado ou do estado de ‘inocência’ além do meramente infantil.

Central à construção textual de “The Ecchoing Green” é sua progressão temporal. E. D. Hirsch, por exemplo, escreve que seus versos “traçam o inteiro ciclo da vida humana”, ciclo simbolizado pelo “dia natural.” (1964, p. 39) Essa formulação retoma as palavras de Gleckner, para quem o poema não apresentaria apenas a “história de um dia, mas a história de toda a raça humana.” (1959, p. 91) Entretanto, o crítico que mais atenção dedica ao tema da progressão temporal e existencial é Zachary Leader. Comentando as lâminas, ele escreve que

todos os detalhes do texto e do design de “The Ecchoing Green” sugerem que a visão inocente está intimamente relacionada ao sentido da passagem do tempo. O mundo dessas lâminas não é apenas ficção pastoral ou Éden atemporal; nem mesmo é tocado pelo que antecede à experiência. Ao invés disso, como o tom complexo do narrador infantil sugere, é um momento descosturado daqueles instantes em nossa vida (...) no qual sentimos que todos os elementos do processo, mesmo a mutabilidade e a morte, são parte de uma imagem unificada, mais ampla. (1981, p. 87)

Partindo de Leader, podemos dizer que aquilo que Blake dramatiza em sua canção iluminada não é o tempo literal – embora seus marcadores se façam presentes: o sol, o poente, as conversas e os jogos que fazem as horas passar. Antes, é um tempo imaginário e simbólico, no qual a circularidade da vida humana pode ser observada e interpretada, re-vivida na retina do observador e re-ouvida na mente do leitor. Porém, o que precisa ser frisado é a importância da observação da arte compósita de Blake para a compreensão desse sentido.

Baseado apenas no poema, conclui-se que seus versos figuram a transformação de um estado infantil para um adulto, partindo das brincadeiras espontâneas das crianças para as advertências dos adultos que olham, saudosistas, para esses jovens. Entretanto, é somente no embate entre texto e imagem que esses sentidos são revistos e alterados. Sobre isso, Hagstrum menciona que a lâmina transforma de modo sutil “um dia de brincadeiras infantis” num “símbolo do progressivo declínio da vida”, ampliando seu “sentido.” (1964, p. 56)

Para melhor compreender esse processo, cotejemos agora as imagens e o texto de “The Ecchoing Green.” Um dos aspectos visuais marcantes das *Canções de Inocência* é o fato delas conterem em suas páginas elementos que seriam contrastados nas *Canções de Experiência*. Um desses diz respeito às bordas e às paisagens figuradas em algumas lâminas. Nas palavras de Hagstrum, “o mais óbvio sinal do estado adulterado do homem aparece nas bordas” de *Inocência* e de *Experiência*. Na primeira, a vegetação é “fresca, atrativa, abundante”, ao passo que na segunda há uma “recriação da primeira”, porém agora “morta ou definhando.” Na opinião do autor, o estado de “experiência” está relacionado com o de “inocência assim como um fóssil está relacionado com uma criatura vivente.” (1964, p. 83)

Tal contraste visual não está apenas nas lâminas de *Inocência* e de *Experiência*, como também nas diferenças visuais entre lâminas que compõem algumas canções específicas. No caso das duas lâminas de “Ecchoing Green”, a árvore vistosa, protetora e abundante da primeira lâmina reflete a juventude e a natureza dos primeiros versos do poema. Por outro lado, a segunda lâmina mostra uma vegetação ressequida e decadente, que alude visualmente tanto à limitação imposta pelos adultos como também ao desenvolvimento da sexualidade.

Esse último aspecto é evidenciado pelo contraste entre o carvalho da primeira lâmina e as vinhas da segunda. Essa árvore, segundo Geoffrey Keynes, simboliza no contexto blakiano “força e segurança.” (1967, Lâminas 6 e 7) Em contraste, a vinha simboliza tanto a figura de Cristo como também os temas de fertilidade, sexualidade e vida. Assim, a primeira lâmina é permeada pela presença protetora da árvore, embora galhos de vinha figurem na porção inferior, renunciando a vinha maior da página iluminada seguinte. Contrariando o tempo cronológico, o que essas lâminas dramatizam é a passagem da segurança adulta para a fertilidade da atividade infantil. Ou seja, há nas imagens um movimento temporal inverso àquele dramatizado no texto. Se este apresenta a passagem do dia para a noite, da infância para a velhice, da inocência para a experiência, as imagens fazem o tempo linear retroceder.

Sobre a recorrência de vinhas em *Inocência*, Eben Bass enfatiza que se em outras canções elas comportam função mais decorativa e simbólica, a segunda lâmina de “Echooing Green” é a única que apresenta a “fruta sendo realmente colhida e degustada.” (1970, p. 210) Nesse caso, a imagem de um fruto sendo ofertado à outra personagem remete ao *Gênesis* e à associação do pecado original com o sexo. A partir disso, a lâmina sugere um possível despertar sexual no caso dos jovens que arrancam os frutos e os dividem entre si, despertar que ocorre no espaço entre as brincadeiras da ‘inocência’ e as advertências da ‘experiência’.

Em “Ecchoing Green”, Blake revisa alguns tópicos do ambiente religioso e artístico que formaram sua percepção. Acerca das influências de seitas populares sobre Blake, como os moravianos, os swedenborguianos, cabalistas sabáticos e os maçons iluministas, Schuchard afirma que se trata de um “ambiente eroticamente carregado e imaginativamente rico, no qual a sexualidade estava infundida na espiritualidade e a espiritualidade sexualizada perpassava a política revolucionária.” (2006, p. 9) Por isso, não é incomum Blake opor em suas lâminas a imagística simbólica que une cenas infantis e idílicas a desenvolvimento sexual e espiritual.

Essa sugestão é enfatizada pela recriação na lâmina da conhecida iconografia da queda do homem e da expulsão do Éden. O primeiro desses elementos é relido por Blake na ação de colher o fruto da árvore e de ofertar a alguém que está na terra. Essa imagem relaciona-se à iconografia usada por Michelangelo no afresco da Sistina. O segundo está no gesto do adulto

que indica o término das brincadeiras diárias e o caminho da casa. Igualmente, em Michelangelo, há o mesmo gesto na figura do arcanjo que expulsa Adão e Eva do jardim. Essa iconografia seria usada por diversos artistas posteriores, tanto como cena bíblica ou como ilustração do último canto do *Paraíso Perdido* miltoniano. Entre esses está o conhecido de Blake, Henry Fuseli, e sua tela *A Expulsão do Paraíso*. (Fig. 4.10 e 4.11)

Na lâmina, Blake inverte o movimento tradicional de expulsão do Éden da esquerda para a direita. Tal movimento corresponde às convenções de “leitura” de imagens na tradição ocidental. Blake altera essa iconografia ao fazer o comer da fruta figurar à direita e a “expulsão” à esquerda. Tal inversão sugere não apenas um retrocesso temporal. Antes, ela obriga o observador a rever seus condicionados hábitos de observação de imagem e a repensar o tema da queda como relacionado ao pecado, à culpa e à punição. O que Blake indica nessa canção iluminada é que o desenvolvimento mental e natural está relacionado ao sexual.

No *Gênesis*, a relação entre sexo e pecado original correlaciona conhecimento e morte. Nesse sentido, o que é sugerido pelo dogma é que uma total regulação ou anulação da natureza corporal do homem resultaria numa igual regulação ou anulação da morte. São Paulo, em *Romanos* 8:6, formula essa lógica nos seguintes termos: “Ora a aspiração da carne é morte e a aspiração do espírito é vida e paz.” (Ed. Matos Soares) Para Blake, tal lógica é errônea e limitadora, uma prisão mental que anula no homem sua a materialidade corpórea e sua capacidade imaginativa. Em suas *Canções*, a “inerente pecaminosidade do corpo” é uma das falsas construções sociais que o artista confronta.¹⁴⁸ Em “The Echoing Green” encontram-se os primeiros indícios de uma crítica que ganhará mais espaço nos livros futuros, uma crítica que levará seu espectador a rever o dogma que associara sexo, pecado e morte.

Alguns autores compreendem essa crítica ao dogma religioso em “The Echoing Green” a partir de uma possível narrativa visual. Keynes, por exemplo, sugere que há uma progressão entre a imagem das duas crianças na parte central da primeira lâmina e os mesmos meninos que estão em cima da árvore na segunda. Para o crítico, eles estariam percorrendo “o caminho da experiência, passando de uma idade de *Inocência* para uma de despertar sexual.” (1967, Lâminas 6 e 7) Para Erdman, a alusão visual à sexualidade estaria no fato do “título do poema indicar folhas e vinhas germinantes e florescentes, com partes sexuais ativas.” (Fig.

¹⁴⁸ Manuel Portela aponta a capacidade de Blake em evidenciar os “interditos que recaem sobre o amor sexual.” Segundo ele, o fato da experiência sexual ser um “dos elementos do contacto sensorial com o mundo, que permite ao sujeito reconhecer em si a plenitude da vida, torna inaceitável para Blake a repressão dessa consciência. A naturalidade da experiência erótica era algo que o discurso religioso ortodoxo não tinha como reconhecer, já que a negação, ocultação e dissimulação do desejo sexual sustenta o seu sistema de representações dicotômicas. Por isso, movimentos e confissões radicais, surgidos no século XVII, procuraram libertar o sexo da regulação e da satanização eclesiástica, reinterpretando a teologia e os textos legitimadores.” Segundo o autor, Blake oferta uma “moral libertária, capaz de reconhecer a divindade na experiência sexual.” (2009, p. 29)

4.12A; 1974, p. 47) Do mesmo modo, Hagstrum interpreta o gesto de colher a fruta como revelador de “um dos mais importantes sentidos do poema – a passagem da inocência para a experiência através do portão do sexo.” (Hagstrum, 1964, p. 56)

Desses três, o crítico que mais aprofunda a interpretação dessa canção como possível narrativa é Erdman. O autor relaciona a personagem sentada ao lado de Old John na primeira lâmina (Fig. 4.12B) com o jovem que está entre a mãe que segura o bebê e a menina que recebe o cacho de uvas na segunda. (Fig. 4.12C; 1974, p. 48) O fato de o menino carregar um cacho de uva indica que ele também experencia o processo de crescimento mental e sensual supracitado. Todavia, enquanto os outros jovens estão passando por essa experiência por meio de uma relação direta com o meio natural e os outros seres, este jovem o está obtendo sob a ótica do pai ou do adulto. Se ele é o que está sentado ao lado de Old John na lâmina anterior, é aos seus ouvidos que o discurso elegíaco do patriarca é dirigido. Nesse contraste, Blake diferenciaria a consciência advinda da educação adulta daquela apreendida da natureza.

Essa interpretação nos faz perceber que também a ação de colher e alcançar o cacho de uva é duplicada. A primeira imagem, referencial, apresenta um menino vestido que alcança à menina o fruto recém colhido. A segunda, simbólica, traz uma criança nua e de materialidade corpórea impossível em vista de estar apoiada num fino galho, enfatizando a percepção sexual como alternativa visionária e imaginativa aos opostos da *Inocência* e da *Experiência*.

Como tratam-se de estados dualistas, como corpo/alma, bem/mal, pureza/pecado, uma percepção mais ampla da existência não estaria em compreender o mundo de acordo com essas chaves conceituais. Antes, em perceber que a passagem da *inocência* para a *experiência* e a transmutação desta numa renovada e perspicaz “inocência” acontecem a cada momento, no espaço visionário da mente do homem e da mulher. Em *Matrimônio*, Blake aludirá à única solução para o aprimoramento humano. Isso apenas pode ser alcançado “por meio do prazer sensual.” Pode-se então supor que Blake estaria em “The Ecchoing Green” tocando num tema que ganhará formulação lógica posterior: aquele que observa na vivência corpórea a realização da capacidade imaginativa e visionária.

Assim, a sugestão sexual nessa canção não deve ser lida como marca da *Experiência* ou como sinal da passagem de um estado para outro e sim como prenúncio da ideia de Blake de que o homem apenas ampliaria sua percepção da existência quando conseguisse repensar as certezas da lógica religiosa e social. Para tanto, o despertar sensual seria um dos aspectos centrais desse processo. Relacionado a essa percepção está outra canção de *Inocência*, “The Little Black Boy”, canção que correlaciona o tema da escravidão à noção cristã de igualdade.

III. Inocência e Liberdade: “The Little Black Boy”

Canções de *Inocência* como “The Little Black Boy” encerram mais do que uma recriação poética do mundo infantil ou do universo social circundante. Lâminas como essa revelam uma caracterização singular da condição humana e da moralidade religiosa. Isso é possível graças à natureza compósita que evidencia estruturas mentais na forma de símbolos tanto textuais quanto pictóricos. A crítica dedicada a este poema exemplifica dois fatores: primeiro, o fato da arte de Blake provocar opiniões diversas – algumas até antagônicas – e o quanto o deslocamento do poema de seu contexto visual prejudica a sua interpretação.

Os primeiros autores que discutiram essa canção – Coleridge, Gilchrist, Swinburne e W. B. Yeates – ressaltaram sua relação com outras lâminas¹⁴⁹, sua tópica moral/religiosa¹⁵⁰ e seu possível misticismo.¹⁵¹ Damon foi o primeiro a sublinhar uma possível incongruência ou marca de preconceito no texto, em especial no verso “I am black, but oh my soul is white!” (1924) Mona Wilson respondeu à interpretação de Damon dizendo que o poema seria irônico e que não haveria nele uma predominância de uma raça sobre outra.¹⁵² (1949, p. 32)

O autor que primeiro discutiu o cenário social e cultural do tempo de Blake foi David Erdman, que leu o poema como resposta ao tema da escravidão. “A fim de evitar uma leitura chauvinista Blake explicou que qualquer pele é uma nuvem e que essa não deve obscurecer a essencial fraternidade dos homens numa sociedade esclarecida.” Para Erdman, “The Little Black Boy” promove a diminuição das diferenças entre raças, por isso a segunda lâmina “dessa *Canção de Inocência* mostrar o menino negro como igual ao inglês.” (1954, p. 239)

Por outro lado, Martin K. Nurmi afirmou que o poema expõe “as atitudes religiosas e sociais que tornam a escravidão possível.” (1976, p. 59) É importante contrastar essas duas

¹⁴⁹ Em 1818, numa carta a um amigo, Samuel Taylor Coleridge escreveu uma pequena resenha sobre *As Canções de Inocência e de Experiência*, um peculiar livro de um gravador pouco conhecido. Nessa carta, o poeta apresenta as “falhas” e “belezas” do livro. Para expressar suas opiniões, Coleridge criou um código que ilustraria como fora “deliciado pelos diversos poemas” e “emblemas”: “I indica ele me deu grande prazer. H, ainda melhor - H, ainda grande. Θ, do mais alto nível, o do mais baixo.” Na opinião do poeta, poemas como “Nurse’s Song”, “Spring”, “Infant Sorrow” e “The Fly” mereciam grande recomendação. “Laughing Song”, “The Lamb”, “The Garden of Love” e “The Tyger” foram considerados apenas aceitáveis, enquanto poemas como “The Blossom”, “The Chimney Sweeper”, “Nurse’s Song” de *Experiência* e “The Little Vagabond” foram mencionados como deficientes, especialmente o último, descrito por Coleridge como um poema “selvagem”, cheio de “audácia” na sua “degradação da Humanidade, e da Divindade Encarnada!” Diferente desses, apenas um poema de todo o livro recebeu três marcas “Θ”, do “mais alto nível”: “The Little Black Boy.”

¹⁵⁰ Para Gilchrist, o poema expressa “uma nobre profundidade de beleza religiosa” (1863, p. 73). Num tom similar, Swinburne alude à sua “clemência pelo *pathos* vulgar e o alcance da mais alta doçura de fala e sentidos; no qual o misticismo do poeta é (...) ensinado pelos inocentes lábios das crianças.” (1880 [1863], p. 115)

¹⁵¹ No final do século 19, as *Canções* eram lidas como “manifesto místico.” O estudo de William Butler Yeates em 1893, por exemplo, é sintomático do esforço crítico que por cinquenta anos tentou encontrar a “chave” para a mitologia e o “misticismo” de Blake. Tal metodologia é também encontrada em Butterworth (1911) e em Gardner (1916). Um dos primeiros a criticá-la foi Northrop Frye no seu *Fearful Symmetry*. (1947, p. 7)

¹⁵² As divergentes opiniões de Damon e Wilson foram defendidas por Ralph D. Eberly (1957) e Robert F. Gleckner (1959). O primeiro descreveu o que seria a falha poética na infeliz escolha dos termos “negro” e “branco.” Cleckner, por sua vez, afirmou que o menino blakiano apresentaria uma posição moral superior.

opiniões: a leitura de Erdman, que observa no poema uma situação ideal na qual diferenças étnicas inexistem, e a visão de Nurmi, de que ele demonstra a lógica que legitima a opressão. Nas últimas décadas, as opiniões críticas têm seguido essa última sugestão.¹⁵³

Myra Glazer foi a primeira a sublinhar a ineficácia de uma leitura centrada apenas no elemento textual, ou nos aspectos visuais e textuais como entidades autônomas. Além disso, a autora também destacou o equívoco de procurar nas duas lâminas um “tipo de corolário”, como se “a lição materna” ou a fala do menino figurassem como “recipiente” que contém uma mensagem.¹⁵⁴ (1980, p. 220) David Bindman, por sua vez, afirmou a objetivação e o afastamento que permitiu a Blake ver através da hipocrisia presente tanto no discurso de escravocratas quanto no de abolicionistas. (1997, p. 97) Segundo o autor, Blake percebeu na preocupação comercial dos primeiros e na falsa compaixão dos segundos marcas profundas de um sistema de pensamento similar, evidenciando-o em “The Little Black Boy.”

Na primeira observação das duas lâminas (Fig. 4.13 e 4.14), destaca-se na porção superior da primeira uma cena de educação infantil na qual uma mãe, embaixo de uma árvore, ensina seu filho. Essa imagem, como Erdman aponta, revela uma vegetação sombria e fechada sobre corpos livres: o da mãe, nu “da cintura para cima”, e do seu pequenino filho, que aponta para o céu. (1974, p. 50) A cena da educação do menino negro recria outras de *Inocência*: como a da tutora e das crianças na página-título e da mãe e do filho em “Spring.” A recorrência dessas cenas sugere uma padronização educacional que perpassa contextos sociais distintos, como ilustrado pelas mães branca e negra, pela tutora e pela escrava.¹⁵⁵

Nas margens do poema e ao redor do seu título, a variedade de vegetação curvilínea, algumas similares a serpentes, alude a um dos possíveis temas de *Inocência*: a existência pré-lapsariana que antecede a queda. (Behrendt, 1992, p. 52) Sua presença indica uma visão ainda não contaminada pelo mundo dos adultos, das cidades e de ‘experiência’.

Na segunda lâmina, dois garotos estão diante de um pastor que figura a visão ortodoxa de Cristo. Diferente da primeira, essas personagens não estão nas sombras e a árvore atrás

¹⁵³ Na opinião de Lincoln, o poema deveria ser visto à luz de sua relação com a educação religiosa de crianças no período. (1991, pp. 148-149). Ampliando essa interpretação histórica, Robert Essick escreve que o poema “reflete sobre as atitudes europeias sobre os africanos que são usadas para justificar a escravidão.” (2008, p. 45)

¹⁵⁴ Refletindo sobre essas diferentes leituras, Wayne Glusser menciona três possíveis opiniões sobre o poema. Primeiramente, ele poderia exemplificar “as falhas da percepção dualista” entre bem e mal, negros e brancos, corpo e alma. (1998, p. 87) Em outros termos, “o garoto e sua mãe caem numa armadilha *urizenica* ao tratar de contrários como oposições.” (1998, p. 88) A segunda opinião não validaria ou dramatizaria esse dualismo, antes mostraria sua inadequação. Na terceira leitura, o poema seria “uma contribuição à literatura anti-escravagista e a resposta de Blake ao preconceito racial.” Para Glusser, essa seria a leitura “menos sofisticada” por seu argumento ignorar “as diferenças entre a voz de Blake e a voz de suas personagens.” (1998, p. 89)

¹⁵⁵ De acordo com Warner, “uma imagem espelho” pertence ao “reino da queda, pois não há imagens espelho convencionais na Eternidade – lá, todas as formas humanas têm sua própria identidade.” (1970, p. 194) Embora a autora esteja discutindo formas-espelho como as posições de Urizen e Orc em *America* 8 e 10 ou Albion e Cristo em *Jerusalem* 76, sua observação inclui as recorrentes cenas de educação infantil presentes em *Inocência*.

delas difere da anterior. O que era sombrio e escuro na primeira lâmina, com o sol declinando no horizonte, agora é claro e luminoso. Apesar dessa diferença, as duas imagens parecem mostrar cenas de comunhão ou integração entre os seres e desses com o cenário natural.

O título do poema guia à tópica da escravidão, sobretudo ao clamor por abolição inspirado pela Revolução Americana.¹⁵⁶ Nesse contexto, a condição dos escravos africanos figura como um dos mais importantes tópicos do dia, naquilo que James Walwin chama de “proliferação da literatura infantil abolicionista” no final do século 18. (1999, p. 63) David Erdman, por exemplo, associa “The Little Black Boy” à formação da “Sociedade pela Efetivação da Abolição da Escravatura” em 1787. (1991, p. 132) Wayne Glausser, por sua vez, menciona que em 1789 “a abolição havia se tornado um tema público tão popular que um grande número de escritores produziu ao menos um texto sobre o assunto.”¹⁵⁷ Entretanto, os “relatos sobre os horrores da escravidão americana” se tornaram tão comuns que suas narrativas corriam o risco de resultarem rotineiras ou banais. (1998, p. 76)

A correlação do título com o movimento abolicionista altera a primeira percepção das imagens. Se num primeiro momento elas sugerem comunhão, essa é agora repensada à luz de um título que alude à escravidão. “Poemas-protesto” dedicados a esse tema são populares entre 1770 e 1790. Blake, por sua vez, critica tais textos, pois vê em suas construções sentimentais e ideológicas mais uma legitimação da moralidade que permite a escravidão do que um confronto a ela.¹⁵⁸ Heather Glen afirma¹⁵⁹ que Blake “implica diretamente o leitor, e recusa-se a fornecer a ele qualquer perspectiva moral não-contaminada, como o ‘protesto’ convencional por vezes assume. Assim, ele oferta não uma teologia, mas uma dramatização do conflito entre experiência social real e moralidade justificatória.” (1978, p. 45)

¹⁵⁶ No século 18, uma grande fatia do comércio inglês dependia do trabalho escravo. No contexto nacional, o crescente mercado de açúcar advindo do consumo de bebidas quentes como chá, café e chocolate – produzidos por mão de obra escrava –, auxiliado pelo lucro decorrente não apenas da venda de negros quanto do processo de comércio e navegação – que incluía a construção de navios e proventos para a tripulação – tornava a discussão abolicionista impraticável. Tal comércio resultou num transporte de mais três milhões de escravos naquele século, numa média de 30 a 40 mil homens e mulheres por ano. (Walvin, 1999, pp. 60-63)

¹⁵⁷ Essick escreve que Blake foi influenciado pelo “movimento anti-escravidão dos anos 1780. A ‘Sociedade para Efetivar a Abolição da Escravidão’ foi fundada na Inglaterra em 1787. Tratados abolicionistas escritos por um de seus fundadores, T. Clarkson, eram largamente disseminados, em especial o *Escravidão e Comércio de Espécies Humanas* (1786). W. Wilberforce assumiu a causa abolicionista em 1787 e dedicou seu mais longo e famoso discurso no parlamento a ela em Maio de 1789. W. Rascoe, patrono de (...) Fuseli, era líder do movimento anti-escravidão e publicou sua *Visão Geral do Tráfico Escravo Africano* em 1788.” (2008, p. 45)

¹⁵⁸ Alguns exemplos desses poemas são “In Praise of a Negress” (1778), de James Delacourt; “The Lovers, An African Eclogue” (1784), de Hugh Mulligan; “Atomboka and Omaza; An African Story” (1787), de Eliza Knipe; “Slavery. A Poem” (1788), de Harriet Falconar; “The Slaves. An Elegy” (1788), de Robert Merry; *The Sorrows of Slavery, A Poem. Containing a Faithful Statement of Facts Respecting the African Slave Trade* (1789), de John Jamieson’s; “On a Dead Negro” (1790), de Thomas Dermody; “The Slave’s Lament” (1792), de Robert Burn; “The Wretched Lot of the Slaves in the Islands of West India” (1792), de Coleridge; e o “Desponding Negro” (1792), de John Collins. Ver: *Amazing Grace – Poems About Slavery*, Yale University Press, 2002.

¹⁵⁹ Comentando “The Chimney Sweeper”, poema similar a “Little Black Boy” em suas vozes dramáticas e na sua tópica social. Se este trata da lógica da escravidão, aquele apresenta a situação dos trabalhadores infantis.

Vejamos como “The Little Black Boy” apresenta essa “dramatização do conflito.” O poema é composto de quatro estrofes na primeira lâmina e três na segunda, que recriam a musicalidade de poemas infantis do período. Cada uma apresenta um quarteto de versos decassílabos com esquema de rima AABB na primeira estrofe e ABAB nas outras. Blake utiliza essa construção para tratar de um “conflito” que opõe cristianismo e escravidão.

Na primeira estrofe, é possível identificar as personagens das imagens. Como em outras *Canções de Inocência*, Blake introduz seu tópico “do ponto de vista de uma vítima infantil (que está presumivelmente no exílio, lembrando sua terra natal).” (Lincoln, 1991, p. 148) Nos primeiros versos, o “pequeno menino negro” alude à sua condição étnica e social sob um ponto de vista cristão, concebendo a cor “branca” como angélica ou celestial.

My mother bore me in the southern wild,
And I am black, but oh my soul is white!
White as an angel is the English child,
But I am black, as if bereaved of light¹⁶⁰.

O primeiro aspecto problemático dessa estrofe é o contraste entre os grupos étnicos ‘branco’ e ‘preto’, contraste que diferencia uma raça santificada de outra “bereaved of light.” Esses versos levaram a crítica a questionar o tipo de ideologia presente no poema. Zachary Leader, por exemplo, alude a possíveis sinais de racismo no poema, além de indicar o que acharia de mais agravante: a mentalidade maternal que ensina ao menino negro a esperar algo bom apenas de uma existência além da vida natural. (1981, p. 110) Para outros autores, como Lauren Henry, tal opinião é errônea, pois “a posição de Blake sobre escravidão” é clara: em seus livros, há “uma enfática mensagem contra a opressão e a dominação.”¹⁶¹ (1998, p. 81)

Nesse sentido, o que poderia configurar marca de preconceito nesse poema pertence àquelas opiniões, comuns até entre grupos abolicionistas, sobre a origem de diferentes raças.¹⁶² Porém, como Glausser afirma, “se anatomistas do período podem oferecer apenas

¹⁶⁰ No sul fui parido, em meio à natureza; / Sou negro, mas minha alma reluz! / Como um anjo, branca é a criança inglesa; / E eu negro, como que não dado à luz. (Tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho).

¹⁶¹ Blake é sempre citado e estudado ao lado de importantes figuras dessa causa. Ele ilustrou a *Narrativa* de John Gabriel Steadman, um livro que indiretamente critica a escravidão. Sobre a relação entre os dois, Glausser escreve que devido a *Narrativa* ser comumente tomada como texto anti-escravidão que ‘ajudou a construir a resistência moral à escravidão’, ele parece combinar facilmente com a carreira de Blake como defensor da liberdade humana.” (1998, p. 77) Além de Steadman, Blake também fez gravuras para William Godwin e Mary Wollstonecraft, e certamente conhecia outros livres pensadores desse tempo, especialmente por sua relação com o editor Joseph Johnson. O contato com esses autores levou Blake a introduzir em seus livros iluminados uma clara ideia de rebelião contra qualquer tipo de dominação mental ou física. Segundo Glausser, ele também “leu sobre escravidão num grande número de lugares, incluindo obras de Thompson, Young, Blair, Erasmus Darwin e Cowper – para citar apenas poucos poetas (...) que contribuíram com a literatura escravocrata.” (1998, p. 76)

¹⁶² Se a visão de Blake sobre escravidão é clara, então quais seriam essas marcas de preconceito em seu poema? A primeira relaciona-se com as ideias correntes, mesmo entre simpatizantes à abolição, sobre a “cor original” humana. Glausser relativiza o caráter “abolicionista” da *Narrativa* de Steadman. “Na verdade, embora leitores modernos possam compreender facilmente o apelo deste livro entre os abolicionistas (...), eles ficariam

uma ‘cor verdadeira’ branca abaixo da pele negra, teólogos, metafísicos e poetas podem oferecer algo mais.” (1998, p. 85) A análise das opiniões correntes em 1789 sobre escravidão em contraste com o poema iluminado pode indicar o que Blake “ofereceria” de diferente.

Sobre as possíveis “expressões” de racismo presentes no poema, John Ward identifica não a voz do poeta, mas as múltiplas vozes ficcionais que o artista cria em seu texto (1988). De acordo com essa perspectiva, o que se apreende dos versos não são as opiniões do autor sobre religião, fé ou escravidão. No lugar, o que “The Little Black Boy” apresenta é um cenário no qual diferentes personagens “encenam” seus papéis e dramatizam um conflito específico. Ou seja, se há nas lâminas de Blake alusões a processos sociais de opressão é porque o artista evidencia nelas a lógica perversa que origina e perpetua tais processos.

Essa característica da criação de Blake pode ser percebida nos primeiros versos do poema, na escolha das palavras “bore” e “bereaved.” O primeiro verso, “My mother bore me in the southern wild” é aparentemente simples ao apresentar a opinião do menino negro sobre suas origens. Aparentemente, porque a palavra “bore” – primeiro compreendida como o passado de “bear” (nascer) – possui outros dois sentidos importantes nos dias de Blake: um relacionado à escravidão perpétua e outro associado à opressão no contexto educativo.

Primeiramente, “bore” tem o sentido de “to pierce, to perforate, to make a hole in or through.” Esse significado, de acordo com o *Oxford English Dictionary*, foi associado nos séculos 17 e 18 à tradução de Êxodo 21:6 na *King James Bible*: “Then his master shall bring him unto the judges; he shall also bring him to the door, or unto the door post; and his master shall bore his ear through with an aul; and he shall serve him for ever.” Assim, “bore” combina tanto a conotação bíblica como também estabelece um contexto de escravidão no sentido de aprisionar uma pessoa por toda a sua vida. Nessa dupla significação, o verso deixa ambígua a natureza da relação do menino negro com sua mãe: de um lado, a proximidade de um filho com a figura materna, de outro, a condição da vítima diante do opressor.

Além disso, um terceiro sentido da palavra segundo o *OED* seria o de “to insist upon a hearing” ou “to force one to listen”, num contexto disciplinador ou pedagógico. A partir disso, pode-se interpretar o primeiro verso do poema, “My mother bore me in the southern wild”, como uma recriação lírica de uma percepção étnica e identitária que foi ensinada ou imposta ao menino negro. Como veremos, a crença “marcada” em sua mente fora aquela que promete igualdade entre negros e brancos, se não em vida, depois da morte. Desse modo, o verso sugere uma tripla ideia de opressão ou escravidão: física, mental e espiritual.

surpressos com as defesas da escravidão que Steadman oferece”, como a “grotesca passagem na qual Steadman alude à teoria da pele branca como primária.” (1998, p. 77-79) Como Glausser menciona, no poema de Blake, “algumas passagens sutilmente supõem, como Steadman, que branca é a cor humana primária.” (1998, p. 83)

Outro termo importante no poema é “bereaved”, presente no último verso da primeira estrofe: “But I am black, as if bereaved of light.” O sentido de “bereaved”, segundo o *OED*, é “deprived or robbed”, “taken away by force” ou “to deprive, rob, strip, dispossess a person.” O termo é também empregado como metáfora para a condição decaída do homem e dos anjos rebeldes, “bereaved” da luz divina. Essa privação imposta à força reforça o tema do poema: a dramatização da distorcida lógica que opõe “natureza étnica” e “condição espiritual.”

Em sua primeira estrofe, Blake usa palavras específicas que mesclam os temas da escravidão, da educação e da crença religiosa. “Bore” e “bereaved”, em seus sentidos bíblicos ou educativos, introduzem a tópica impopular do poema: como conceber a escravidão num mundo aparentemente norteado por valores cristãos? Se a primeira impressão da imagem da mãe e seu filho abaixo de uma árvore fora vista como cena maternal e educativa, após a leitura da primeira estrofe do poema, somos obrigados a revisar tal opinião.

Nas próximas três estrofes, o locutor negro continua a narrar sua infância. Nelas, há a inclusão do discurso materno e da sua rememoração do ensino cristão.

My mother taught me underneath a tree,
And, sitting down before the heat of day,
She took me on her lap and kissed me,
And, pointed to the east, began to say:

"Look on the rising sun: there God does live,
And gives His light, and gives His heat away,
And flowers and trees and beasts and men receive
Comfort in morning, joy in the noonday.

"And we are put on earth a little space,
That we may learn to bear the beams of love
And these black bodies and this sunburnt face
Is but a cloud, and like a shady grove."¹⁶³

Até aqui, o texto apresenta dois tipos de construções discursas: a narrativa do menino negro sobre suas origens e as palavras da mãe de acordo com a memória do filho. Nessas três estrofes, há na relação entre mãe e filho negros a onipresença de ideias cristãs. Mesmo quando a narrativa infantil expressa afeto e proteção, “She took me on her lap and kissed me”, a natureza educativa da relação entre os dois é evidente. De acordo com Behrendt, os versos indicam que a criança “parece ter aceito a estória de sua mãe sobre a suposta inferioridade racial que fora imposta a ele (eles), uma estória que (...) é uma construção ficcional planejada por uma instituição a fim de garantir a submissão à sua autoridade.” (1992, p. 61) Esse tipo de

¹⁶³ Minha mãe ensinou-me uma lição / sob a árvore, ao nascer do dia ; / Em seu colo, beijou-me com afeição, / E apontando ao leste, dizia: // “Olha o sol que nasce: lá mora o Pai, / Que traz com a luz e calor que irradia – / Aos homens, árvores, flores e animais – / Paz de manhã e alegria ao meio-dia. // Confinados na terra, nos é ensinado / Poder suportar o amor a emanar. / Somos negros, com rostos queimados, / Qual sombria nuvem ou pomar.

autoridade é análoga à usada por governos para subjugar outros povos.¹⁶⁴

Um exemplo dessa estrutura de opressão presente no discurso é a lição da mãe negra, que apresenta a noção de que todos os elementos da natureza simbolizam benção divina. Todavia, essa posição não é inteiramente confiável, pois o poema deixa ambígua a relação da mãe com essa crença.¹⁶⁵ Pode tratar-se de um discurso de fé ou de um construto argumentativo apenas reproduzido a fim de garantir a sobrevivência do filho numa terra distante. Como Essick afirma, a mãe “oferta à sua criança um mito (...) para explicar sua etnia como uma resposta aos valores europeus”, presentes na primeira estrofe. (2008, p. 43)

Um dos elementos ideológicos desses “valores europeus” é a crença de que há um emparelhamento entre natureza e benção divina. No poema, um dos sintomas lexicais dessa ideia é o contraste entre os homófonos “sun” (the star) e “son” (Christ). Importa nesse contraste o fato de no discurso materno as duas palavras ganharem o mesmo sentido: o sol, a luz da vida, é também o filho de Deus, o dador da vida. Tal ambivalência verbal entre o mantenedor da vida natural e o mantenedor da vida espiritual é perceptível na imagem da segunda lâmina. Nas cópias AA, K, V, Y, Z e L, (Fig. 4.14) a face de Cristo está anteposta ao sol, numa duplicação textual e visual do elemento natural (Sun) com a figura divina (Son).

Outro fator desses “european values” é a crença de que todos os seres humanos são iguais perante Deus, crença ilustrada na fala materna. A crítica concorda que essa fala precisa ser vista como exemplo da lógica de diferenciação presente no dogma cristão. Gleckner destaca a importância da mãe negra nesse processo, “pois são as metáforas dela, suas ideias sobre o dualismo corpo/alma, sua visão de Deus e dos céus que levam a segunda lâmina (...) ao seu inadequado paraíso.” (1982A, p. 207) Além disso, há em sua fala uma evidência da ironia usada por Blake em seu poema. Lauren Henry, por exemplo, escreve que a

mãe do ‘pequeno menino negro’ provavelmente tem melhores razões para a sua repressiva lição do que as outras figuras maternas de *Inocência*; ela pode prever, por exemplo, que seu filho logo encontrará a si próprio numa situação na qual a aceitação da sua condição na vida pode garantir sua sobrevivência, ao passo que qualquer rebelião apenas assegurará seu fim. Assim, como outras mães de *Inocência* e *Experiência*, a mãe africana ainda toma algo da sua criança por ensiná-la que ele deve silenciosamente suportar seu fardo, seguir as regras, e aprender a “suportar” os “pesados fardos” auto-proclamados como amor

¹⁶⁴ Segundo Behrendt, as “sociedades autoritárias tipicamente inculcam entre jovens e desprovidos a natureza sacrossanta da estrutura estabelecida da autoridade, tanto em suas leis quanto em suas instituições sociais ou em suas artes e religiões. Tanto o movimento anti-abolicionista na Inglaterra de Blake quanto as revoluções políticas na América e na França sinalizaram resistência dramática ao se defender do autoritarismo, e isso fazem as *Canções* (...) ao resistirem à autoridade tradicional dos livros e das ideias increrredas neles.” (1992, p. 62)

¹⁶⁵ Segundo James Walwin, o papel da religião foi central à causa abolicionista. Devido ao trabalho missionário, milhares de escravos estavam se convertendo. Congregações e pastores compostos por escravos ou ex-escravos usavam a tópica bíblica para intensificar seu discurso e ganhar a simpatia de uma classe burguesa branca que, de outro modo, estaria muda para tal discurso. Para tais, a pregação abolicionista tornava os escravos seus “co-religionários.” Todavia, o contraponto a essa conversão maciça fora o fato de muitos escravos aceitarem a fé cristã mais como possibilidade de libertação ou aceitação e menos como conversão real. (1999, p. 64)

cristão. (...) Blake provavelmente sugere que devemos perceber a ironia do seu retrato da mãe africana e dos princípios que ela transmite ao pequeno menino. (1998, p. 80)

Um detalhe que confirma a opinião da autora é o contraste entre a descrição da mãe no poema em relação à sua forma pictórica. Se ela é uma voz central no poema, o mesmo não ocorre nas lâminas. Presente apenas na primeira lâmina, ela é uma figura ambígua, abaixo dos galhos da árvore, numa perspectiva que torna impossível a observação de qualquer traço pessoal exceto sua silhueta. Diferente de outras figuras maternas de *Inocência*, tal mãe é figurada entre sombras, naturais e culturais. Tal figuração sugere que sua importância é apenas memorial. Para o menino, a imagem materna é uma lembrança da sua diferença.

Nem mesmo a voz da mulher negra registra sua identidade, pois ela não revela qualquer aspecto da sua própria cultura. Antes, é a voz de um dogma que demarca a diferença e que promete igualdade. Quando visto dessa ótica, não se tem mais uma criança e sua mãe, mas o pequeno menino e o inteiro conjunto de práticas e ideias da cultura colonial que fariam de sua mãe e dele, escravos. Alguns aspectos desse discurso são usados por Blake, como “bear to beams.” A palavra “bear” significa “to carry, to sustain, to support the weight”, usado comumente ao tratar de Cristo “carregando” ou “suportando” os pecados do mundo.

“Beams”, por sua vez, reforça o paralelo com o sacrifício de Cristo devido à sua relação textual com “cruz.” No uso bíblico, referenciado pelo *OED*, “beam” é usado nas palavras de Cristo em *Mateus 7:3* e *Lucas 6:42*, que versa: “Either how canst thou say to thy brother, Brother, let me pull out the mote that is in thine eye, when thou thyself beholdest not the *beam* that is in thine own eye? Thou hypocrite, cast out first the *beam* out of thine own eye, and then shalt thou see clearly to pull out the mote that is in thy brother's eye.”¹⁶⁶ No verso blakiano, “And we are put on earth a little space, / That we may learn to bear the beams of love”, a expressão revela um estatuto moral, originário da religião instituída. Trata-se de um dogma de aceitação da diferença que permite, perpetua e legitima a escravidão. No caso do narrador do poema, ser a diferença étnica tratada como aceitável sublinha tal ideologia.

Na primeira lâmina, o observador/leitor viu/leu a relação do menino negro com sua mãe na África. Na seguinte, as figuras dos dois meninos e do pastor são percebidas de imediato, ao passo que no poema elas apenas aparecerão na quinta e na sexta estrofe. Nessas, o pequeno narrador reproduz o discurso cristão de julgamento que assegura um tempo em que toda a humanidade estará unida, como ovelhas protegidas por um pastor.

"For when our souls have learn'd the heat to bear,

¹⁶⁶ Ou como podes dizer a teu irmão: Irmão, deixa-me tirar o argueiro que está no teu olho, não atentando tu mesmo na trave que está no teu olho? Hipócrita, tira primeiro a trave do teu olho. (Versão Matos Soares)

The cloud will vanish, we shall hear His voice,
Saying, 'Come out from the grove, my love and care
And round my golden tent like lambs rejoice',¹⁶⁷

Em seu poema, Blake faz o narrador infantil comportar dois diferentes discursos: o de sua mãe e, por sua vez, o discurso da religião cristã. Trata-se de uma construção textual semelhante a bonecas russas: uma voz (Cristo) dentro de outra voz (mãe negra) dentro de outra voz (menino negro). Tal construção polifônica é comum em *Inocência*¹⁶⁸, quando a presença de uma terceira voz demarca a estrutura mental do narrador. Neste poema, essa terceira voz figura como marca ideológica daquilo que o narrador recebe de outrem.¹⁶⁹

A menção à promessa da ressurreição cristã na fala da mãe negra, eco de *João* 5:28, exemplifica esse aspecto. Os pensamentos presentes na fala não pertencem à personagem ou à sua cultura, evidenciando sua submissão física e mental à cultura cristã. A presença visual e textual de Cristo – na sua configuração tradicional de pastor *branco* – reforça a negação da identidade do menino como negro a fim de reproduzir a ideia de uma cor espiritual única – “but my soul is white” – e de uma possível igualdade futura – “and he will then love me.”

Nas últimas estrofes, outra personagem é adicionada, revelando para quem o pequeno menino negro conta a sua narrativa. Não coincidentemente, para um menino branco.

Thus did my mother say, and kissed me;
And thus I say to little English boy.
When I from black and he from white cloud free,
And round the tent of God like lambs we joy

I'll shade him from the heat till he can bear
To lean in joy upon our Father's knee;
And then I'll stand and stroke his silver hair,
And be like him, and he will then love me.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Quando as almas suportarem o calor, / Sem céu nublado ouviremos seu brado: / ‘Deixem essa sombra, meu cuidado e amor; / Brinquem ao meu lado, qual cordeiros no prado’.

¹⁶⁸ Sobre o uso do termo “polifonia”, Behrendt escreve: “as *Canções* oferecem a mais dramática demonstração na poesia romântica do quanto o nível sob o qual o leitor interpreta o ‘sentido’ é tanto função quanto consequência da forma. Sobre a forma musical das *Canções*, é bom considerar a relevância do conceito de ‘polifonia’. Diferente de uma canção homofônica ou harmônica, a polifônica distribui o texto verbal e melódico entre vozes que, quase sempre, expressam palavras em diferentes tempos e/ou tempi, e usualmente em diferentes diapazões. Por causa dessa sobreposição vocálica, em trabalhos corais polifônicos o texto verbal é relegado a um papel secundário dentro da performance, as palavras se tornam subsidiárias à textura multivocal ou fábrica da música como execução sonora. O que é produzido na consciência do ouvinte é uma metatexto ou performance que é tanto diferente quanto maior que o trabalho como um todo, e cujas interações textuais geram um tipo de ‘terceiro texto’ que transcende a trilha física e a performance real no tempo e no espaço.” (1992, p. 47)

¹⁶⁹ Escrevendo sobre a *Primeira Écloga* de Virgílio, Andrew V. Ettin analisa as vozes de Meliboues e Tityrus. Ao criar essas personagens, Virgílio pode expressar mais que um ponto de vista. Segundo Ettin, “dentro dos limites da pastoral ele permite a cada voz total expressão. Ao fazer isso, deixa de lado a escolha moral em favor da estética, criando uma moralidade sofisticada que dá a cada uma das duas posições uma força emocional que nós não podemos negar.” (1984, p. 103) Na canção de Blake, essas diferentes vozes resultam num efeito ambíguo e incerto que desafia uma leitura única. Como Phillips escreve, a “habilidade de Blake em renovar a pastoral à sua primeira simplicidade encontra sua contraparte natural no seu instinto para a ironia.” (2000, p. 7)

Nesses versos, é enfatizada a submissão do menino negro ao ensinamento materno sobre igualdade e benção divina. Numa era de público clamor pela abolição da escravatura, chama a atenção o poema finalizar com uma nota de submissão à cultura e à raça do colonizador. Entretanto, como Saree Makdisi explica, essa canção “precisa ser interpretada em sua ironia”, especialmente porque a variedade de vozes presentes nela e a sua dúbia relação com o design das lâminas resultam numa completa subversão da “sabedoria” popular e parental. (2003, p. 165) Tal “sabedoria” refere àquele tipo de ideologia que promove a piedade com o objetivo de ressaltar a superioridade moral e espiritual do locutor.

Na opinião de Bindman, o poema dialoga com duas questões relacionadas à “raça” no século 18. Primeiro, a hipótese científica de que haveria um fator físico e solar que explicaria diferentes etnias. Segundo, a interpretação religiosa segundo a qual os africanos descenderiam do filho de Noé, Cã. (1997, p. 98) No caso do primeiro, o poema alude a ele nas palavras da mãe que menciona ser o sol responsável pela luz e pelo calor. Blake dá pouca ênfase a essa opinião, pois sua conclusão apenas reproduziria a opinião “pretensamente” científica, de que povos submetidos por longos períodos ao sol teriam a coloração da pele modificada.

Diferentemente, o poeta enfatiza o tópico religioso, que alude à etnia como benção ou maldição divina. No caso do argumento bíblico, o relato de *Gênesis* 9:21-27 no qual Yahveh amaldiçoa um dos filhos de Noé fora usado para legitimar a escravidão de seres humanos como divinamente aprovada.¹⁷¹ É para ressaltar essa tópica que Blake compõe as lâminas de sua canção com uma série de alusões textuais e visuais, bíblicas e religiosas.

Essa referência revela a crítica de Blake tanto a escravocratas quanto a abolicionistas. Estes publicam poemas e panfletos que almejam sensibilizar seus leitores via descrições detalhadas dos sofrimentos de escravos.¹⁷² Característico de muitos desses panfletos é pregarem a evangelização como solução para a escravatura.¹⁷³ O problema disso está no fato

¹⁷⁰ Disse minha mãe, ao beijar-me com afeto, / E diria o mesmo ao inglesinho: / Quando estivermos das cores libertos, / Lá brincaremos, tal qual cordeirinhos. // Do sol, à sombra irei protegê-lo, / Até que ele possa com a luz do criador; / Afagarei seu prateado cabelo, / Serei como ele e terei seu amor.

¹⁷¹ Essa associação teve origem no século IV, quando Ambrosiaster leu o relato como origem da escravidão. Na opinião de John F. Maxwell (1975) essa interpretação errônea resultou na crença comum de que os negros foram amaldiçoados por Deus. Segundo o autor, em 1838 o abolicionista Theodore Weld mencionara que tal relato era o *vade-mecum* dos senhores de escravos do seu tempo. No caso do cristianismo romano, fora apenas em 1873 que tal pensamento fora anulado, não pelo esclarecimento de sua equivocada origem e sim pela admoestação do papa Pio IX que incentivou os cristãos a suplicar a Deus para “retirar” sua maldição sobre os africanos.

¹⁷² Na década de 1780, organizações religiosas como os Quakers passaram a tornar público o descontentamento de grande parte da população inglesa diante da escravidão. A partir de 1787, eles formularam mais de 500 petições com mais de 400 mil nomes que exigiam o fim do comércio escravo no Atlântico. Dois foram os fatores primordiais, segundo James Walwin, para seu sucesso em 1807: os movimentos religiosos que reuniam negros convertidos e a noção de “liberdade” insuflada pelas revoluções. Além disso, o autor alude ao papel fundamental da imprensa na forma de livros, semanários e panfletos na conscientização da população inglesa. (1999, p. 62)

¹⁷³ Bindman cita um panfleto de duas páginas publicado na década de 1790, *The African Widow*. Publicado por

de esse tipo de conversão tornar-se com frequência outra forma de exclusão. Isso acontece pela introdução da ideia de que a etnia africana resulta de uma maldição divina. A partir disso, a igreja inspira nos escravos a esperança de que um dia eles compartilhariam a etnia que os “salvara”, quando fossem arrebatados ao céu. Nesse contexto, a fala do menino escravo e a lembrança das palavras de sua mãe aludem diretamente a essa crença.

Nesse caso, tanto nas vozes do menino negro quanto na da sua mãe pode-se reconhecer a voz do missionário ou da autoridade que promove a noção de igualdade. A ironia do poema está em dramatizar a aporia dessa lógica social e religiosa que promove tal ideal de igualdade. Blake a desestabiliza ao fazer as palavras finais do protagonista expressarem a ideia de que quando forem iguais na cor da pele, o menino branco o amaria.

Todavia, Blake contraria tal aceção ao opor a esses versos uma configuração visual que anula qualquer ideal de igualdade. Na primeira edição das *Canções de Inocência* o artista gravou e iluminou a figura dos dois meninos – supostamente um negro e outro branco – como similares em etnia a do pastor que está diante deles. (Fig. 4.15) Numa primeira observação, tal imagem apenas “ilustraria” os últimos versos e a esperança de igualdade do menino negro.

Por outro lado, a composição das lâminas ecoa fontes pictóricas que desestabilizam a ideia de ‘igualdade’. A primeira diz respeito à posição de súplica das mãos do menino que está diante de Cristo. Tal gesto fora amplamente divulgado três anos antes pela confecção de um medalhão que objetivava defender a abolição (Fig. 4.16). O objeto, mais tarde usado em gravuras, apresenta a inscrição “Não sou um Homem e também um Irmão?” O gesto do menino blakiano ecoar o escravo do emblema evidencia o permanente estado de opressão que os escravos vivenciam, mesmo se convertidos e espiritualmente “salvos.”¹⁷⁴

Além disso, o fato do poema confrontar a lógica escravocrata e abolicionista do período aproxima a personagem infantil da figura do profeta no sentido blakiano, não do que prevê o futuro, mas da voz que, “clamando no deserto”, defende mensagem impopular. Blake torna essa relação evidente por fazer sua imagem ecoar o famoso tema visual da virgem com os infantes Jesus e João Batista. Na iconografia do tema, a virgem é comumente apresentada

abolicionistas evangélicos, contava a história de uma mãe negra que chorava a morte do marido e do filho. O conto findava com a mãe expressando sua gratidão pela senhora branca que a apresentara à piedade de Cristo, nos seguintes versos: “Dark was my day of ignorance. / And dark of sin my night, / But now the shade of death is turn'd / To morning's welcome light.” (1997, p. 98-99) Embora a canção de Blake fosse anterior, surpreende que seus versos sejam tão similares em estilo e vocabulário. Além disso, o panfleto apresentava uma ilustração da mãe negra, propriamente vestida, embaixo de uma árvore, no pátio de uma igreja. O fato da imagem da primeira lâmina de “The Little Black Boy” apresentar uma mãe nua da cintura para cima e embaixo de uma árvore de posição visual similar pode, senão vista como diretamente alusiva, ser observada como sintomática do diálogo singular que Blake estaria desenvolvendo com a tópica abolicionista dos seus dias.

¹⁷⁴ Para Bindman, o “servilismo do menino negro ao menino branco e o servilismo deste a Cristo” tornaria evidente “as limitações da posição abolicionista – que anunciava escravos livres de suas correntes apenas para se tornarem novamente servos, pagãos convertidos que apenas aspirariam à posição serviçal.” (1997, p. 101)

como unida ao filho, sendo a figura de João secundária. (Fig. 4.17) Do mesmo modo, o apregoado ideal de igualdade seria uma realidade para o menino branco e o Cristo, não para o que nascera e fora educado sob o estigma da diferença. Mesmo nas primeiras cópias nas quais ambas as crianças são brancas, sua posição visual revela assimetria, diferença e separação.¹⁷⁵ (Fig. 4.18 e 4.19) Sobre isso, Zachary Leader escreve que o contato visual entre Cristo e o menino branco, exclui o menino negro que, apartado, observa a cena. (1981, p. 111-116)

Nas cópias posteriores de *Inocência*, Blake altera a cor da segunda lâmina, pintando não mais dois meninos brancos e sim suas respectivas etnias.¹⁷⁶ Nas primeiras cópias, a presença dos dois meninos brancos “ilustra” ironicamente a ideologia cristã presente no poema. (Fig. 4.19) Anos depois, a alteração no colorido enfatiza o que talvez não fora percebido pelos leitores: mostrar o menino negro e o menino branco nos céus torna evidente que o tipo de igualdade racial ofertada pelo discurso religioso é irreal. (Fig. 4.20)

A construção das lâminas de “The Little Black Boy” tem feito a crítica ler o poema como exemplo de divisão social, racial e cultural. Myra Glazer denomina o poema como capaz de mapear a “unbridgeable gap” (1980, p. 229) que separa pessoas negras de brancas, homens de mulheres, crianças de adultos. Essas divisões do texto são revistas nas lâminas. A primeira apresenta a união entre mãe e filho, mas uma união passada, fruto apenas da lembrança do narrador. A segunda reforça a ideia de união/exclusão entre o narrador e a visão tradicional cristã. Na Cópia U (Fig. 4.18), tal separação é física. Na Cópia L (Fig. 2.20), é também étnica. Ambas evidenciam a opinião de que uma igualdade real é impossível.

Baseada nessa opinião, podemos retornar à primeira lâmina e repensar sua leitura como representativa da união da mãe e do filho. Esta é também imperfeita, pois está baseada na troca de conhecimento que apenas reforça separação e diferença. É um tipo de educação que Blake critica em suas canções: a imposição de conceitos adultos sobre mentes infantis. Além disso, pode-se inferir não alegria ou união familiar entre o menino e a mãe, e sim a situação daqueles que vivem às “sombras” da sociedade. Outro tipo de exclusão se dá no caso

¹⁷⁵ Outra hipótese sobre essa diferença visual é destacada por Robert F. Gleckner, que escreve que a exclusão do primeiro se dá porque ele não pertence à lógica da diferença sugerida pela separação cristã entre bem e mal ou entre almas brancas e negras. Comparando o poema com a bíblia (*Cântico de Salomão* 1:5-6, 2:2, e 8:2 e *1 João* 1:1-2 e 1:5,7) e com versos de Milton (*Samson Agonistes*, II.83-85 e 155-160), Gleckner escreve que o “erro de Milton, de Sansão e do Coro é semelhante ao erro da mãe do menino negro. E com muita frequência esse é também o nosso” (1982, p. 211), sobretudo porque muitas das nossas percepções correspondem ao dualismo religioso que opõe bem/mal ou corpo/mente. Assim, a menção do menino negro à sua “alma branca” é menos marca de inferioridade étnica e mais expressão de uma visão na qual tais diferenças inexistem.

¹⁷⁶ Sobre essa variação, Behrendt destaca que “interessantemente, Blake parece nunca ter considerado a possibilidade do reverso acontecer e da criança branca (e da raça) estarem em igualdade com a negra por se tornarem como ela: culturalmente o racismo intrínseco é profundo, mesmo entre os bem intencionados.” (1992, p. 62). Glausser, refletindo sobre a mesma variação, questiona: “Por que o menino inglês não se tornou negro em nenhuma cópia?” (1998, p. 90) Sua resposta alude ao cenário que circunscreve toda a produção artística: Blake “tinha escrito a si próprio na história da resistência ao império. Mas no tema dos escravos e da escravidão, o profeta contra o império não fora capaz de expurgar os desígnios imperiais como se deveria esperar.” (p. 91)

dos que estariam apartados da luz do ‘sun/son’ (sol/filho) de Deus. Nessa acepção, as duas lâminas dramatizam formas diversas de exclusão: uma cultural e étnica e outra religiosa. Como visto, as imagens de Blake atuam como holofotes que perpétuamente iluminam diferentes aspectos do poema e das próprias imagens, num diálogo profícuo e mutável.

Nesse sentido, a ironia da cena educativa estaria também no tipo de herança fornecida aos infantes. No contexto escravocrata, crianças já nasciam escravas, herdando a condição de seus pais. (Walvin, 1999, p. 58) O nascer sob o estatuto da escravidão possui uma implicação tanto social quanto cultural. Para Blake, as escravidões físicas e mentais são correlativas à situação tanto dos escravos africanos de seus dias quanto daqueles que viviam sob a égide da culpa religiosa. Nesse sentido, “The Little Black Boy” critica tanto a condição dos escravos africanos quanto também dos jovens que recebiam educação religiosa similar.

Blake penetra na estrutura do discurso cultural a fim de demonstrar a natureza de uma construção social e religiosa que tem na diferença um mecanismo de dominação. Em suas imagens e textos, o artista chama a atenção do observador/leitor para como ele próprio deve desconstruir em sua mente a lógica na qual o infante está imerso. Para Blake, estar consciente dessas “prisões” dá início à tarefa de se libertar dessa e de tantas outras formas de escravidão.

Quando se observa as lâminas de “The Little Black Boy”, surpreende a simplicidade da composição e o fato das ilustrações somente “ilustrarem” a narrativa do texto. A primeira imagem retrata uma cena de educação infantil. A segunda, o encontro das crianças com Cristo. Todavia, o design ilustra e contraria, revisa e altera, o texto das lâminas. No poema, um menino negro relembra os dogmas cristãos de sua mãe. Entretanto, o que parecia simples numa primeira observação/leitura torna-se bem mais denso no exercício da análise.

Na estrutura de *Inocência* e em “The Echoing Green” e “The Little Black Boy”, Blake executa uma arte compósita que falseia as tradicionais relações entre texto e imagem. Nessas canções, o artista articula uma interação entre suas personagens e seus espectadores, demandando desses “um grande esforço mental a fim de perceber e compreender” suas lâminas. (Behrendt, 1992, p. 63) Esse esforço mental, essa “oposição” entre sentidos culturais e artísticos e linguagens visuais e verbais, é que estabelece a “verdadeira amizade” entre Blake e seus leitores. Uma relação pouco fácil, mas inegavelmente recompensadora, que cinco anos depois seria aprofundada com a contraparte de *Inocência*.

CAPÍTULO 5

AS CANÇÕES DE EXPERIÊNCIA:

ESTADOS CONTRÁRIOS, COMPAIXÃO E PARADOXOS RELIGIOSOS

Você diz que desejo que alguém elucide minhas ideias. Mas você deveria saber que o grandioso é necessariamente obscuro aos homens fracos. Aquilo que pode ser explicitado para o tolo não merece meu cuidado. (...) Mas estou feliz por achar uma grande maioria de mortais como eu que podem elucidar minhas visões, e *particularmente elas foram elucidadas pelas crianças*, que tiveram maior prazer em contemplar minhas pinturas do que eu poderia esperar.

William Blake, Carta Ao Reverendo Trusler, 1808

I. Blake e as *Canções de 1794: A União de Inocência e de Experiência*

Cinco anos depois das *Canções de Inocência*, Blake divulga em seu prospecto a existência de sua contraparte. Anunciada como edição autônoma no prospecto, as únicas cópias das *Canções de Experiência* compõem versões conjuntas com *Inocência*.¹⁷⁷ A crítica tem lido a composição dessas duas edições – *Canções de Inocência* e *Canções de Inocência e de Experiência* – como prova da independência do primeiro livro em relação ao segundo, como se Blake tivesse, ao reunir os dois volumes, “tornado explícito o que estava anteriormente implícito nas não tão inocentes *Canções* de 1789.” (Essick, 2008, p. 9)

Ao unir os dois grupos, Blake cria uma capa para a edição, um conjunto com mais de cinquenta lâminas que objetiva “Mostrar os Estados Contrários da Alma Humana.” Entretanto, tal união é aparente, visto Blake enfatizar que se tratam de estados antitéticos. Isso fica claro na repetição da preposição “of” no título. Segundo Behrendt, ela “aponta em duas direções: que essas podem ser canções *sobre* Inocência e Experiência, ou que elas podem ser canções *advindas* desses estados. Na verdade, elas são ambos, mas a presença de ‘and’ junto ao segundo ‘of’ no título do volume sugere que Blake deseja manter os dois estados – e suas canções e cantores – separados intelectual e semanticamente. Um segundo ‘Songs’ seria redundante, mas o segundo ‘of’ demarca tal distinção.” (1992, p. 36)

Além disso, se a alusão ao estado pré-lapsariano era sutil e discreta em *Inocência*, agora era tanto evidenciada quanto ilustrada na capa do volume. (Fig. 5.1) Nela, Blake figura a tradicional iconografia da expulsão de Adão e Eva do Éden, evidenciando a relação do estado de ‘inocência’ com uma condição anterior à queda e o de ‘experiência’ a uma

¹⁷⁷ Assim como a composição das *Canções de Inocência* levou cinco anos, se contar os três poemas em *Uma Ilha na Lua* (1784), *Experiência* demandou período similar. Entre os dois volumes, Blake publica *O Matrimônio de Céu e Inferno* (1792), *Visões das Filhas de Albion, América, Europa* (1793) e *O Livro de Urizen* (1794).

posterior. Além disso, a presença das chamas que afastam o casal da porção direita da lâmina pode aludir ao processo corrosivo de sua técnica iluminada que seria descrita como análoga às chamas infernais. Chamas que queimam o casal e o título do livro parecem indicar a corrosão dos contrários que o livro anuncia justamente “mostrar”.

Embora a associação dos estados de ‘inocência’ e de ‘experiência’ com essa cena bíblica seja correta, levá-la adiante resulta em vermos o primeiro como paraíso e o segundo como condição decaída. Tal relação, presente no *Gênesis* e em toda a teologia cristã que opõe perfeição/queda e queda/redenção, é uma das estruturas mentais que Blake fragiliza.¹⁷⁸ Faz isso ao opor esses “contrários” como componentes de uma única “alma humana”.

Depois da reunião de *Inocência* e *Experiência* na capa do volume, percebemos o contraste entre esses estados nas suas páginas-título. (Fig. 5.2 e 5.3) Em ambas, a composição visual de ‘Songs’ em caracteres romanos é repetida. A mesma formatação, porém, não ocorre com as palavras que nomeiam os dois grupos: ‘Inocência’ tem escrita cursiva e ‘Experiência’, romana. Essa alteração ilustra o aspecto orgânico dos temas visuais do primeiro livro e a natureza rígida e fria do segundo. De forma contrária, porém, a maioria das canções de *Inocência* são gravadas em letras romanas e as de *Experiência* com letras cursivas, num exemplo de como Blake inverte e adultera esses aparentes contrários. Tal interpolação entre diferentes tipos de letras resulta em duas implicações: uma técnica e outra simbólica.

Entre 1788 e 1794, Blake tanto desenvolve sua habilidade em escrever de trás para frente quanto aprimora sua escrita cursiva. Essa alteração é perceptível no contraste entre os primeiros tratados deístas de 1788, escritos em caracteres romanos, e *O Livro de Thel*, do ano seguinte, com letras cursivas. Tal diferença revela a cisão entre a impressão tradicional, com caracteres romanos, e a composição pessoal do autor, em letra cursiva. (Phillips, 1986)

Blake subverter o que se deveria esperar da passagem de *Inocência* para *Experiência* – a progressão de letra cursiva humana para a tipográfica romana – sugere a relação dialógica dos dois grupos, nos quais um poema de *Inocência* conteria uma visão de *Experiência* e vice-versa. Em outros termos, é como se Blake fizesse referência à severidade de *Experiência* nas letras de *Inocência* e interpolasse elementos de *Inocência* às estruturas mentais rígidas de *Experiência*. Trata-se de um detalhe técnico que corrige a percepção do observador/leitor sobre a errônea separação desses estados como antagonísticos ou auto-excludentes.

O contraste entre as letras também é evidenciado na composição visual das páginas-

¹⁷⁸ Para Portela “não há progressão de um estado a outro. Não é o estado edênico de ignorância que precede o pecado do conhecimento e, em particular, do amor sexual como clímax da experiência do autoconhecimento do sujeito enquanto corpo mortal. Há antes uma coexistência dinâmica e contraditória de ambos os estados.” (2007, p. 16) Como Essick afirma, não se trata de visões distintas, pois “ambas são visões do nosso próprio mundo, porém vistas de perspectivas essencialmente diferentes, mesmo que interconectadas.” (2008, p. 16)

título. Nelas, Blake opõe uma cena de educação natural a uma de pranto juvenil diante da morte dos pais. O cenário é doméstico e o pesar dos dois jovens – os mesmos da página-título anterior, agora crescidos – ilustra a experiência da morte em contraste com o conhecimento aprendido do contexto natural e vívido da lâmina anterior. Por sua vez, as cores fortes e vibrantes de *Inocência* são substituídas pela tonalidade cinzenta e fria de *Experiência*.

Sobre o uso de cores em Blake, há relação com os apontamentos de Swedenborg sobre elas como análogos de estados espirituais específicos. Segundo Raine,

o idioma de Swedenborg deixou sua marca tanto nas imagens quanto nos poemas. As cores vermelho, azul e dourado significam, respectivamente, amor, sabedoria e o estado celestial que está acima delas. Quando essas cores são claras e radiantes, os estados da alma as quais elas pertencem são igualmente de ordem superior. As cores do inferno são escuras e sombrias. Yeates pensou que as cores de Blake foram inspiradas por Boehme, ele pode estar certo. De qualquer modo, as cores equivalentes de Swedenborg são similares às de Boehme. O arco-íris, diz Boehme, é o tipo, em suas três cores, dos três princípios do Ser Divino. Essas cores de Inferno, Céu e Terra correspondem, no geral, ao uso de Blake – acima de seus escuros vermelhos e marrons, como usados em *Matrimônio* e *Urizen*, e aquele peculiar amarelo claro que emana, como Blake a usa, da própria essência celeste. Blake prefere amor à sabedoria e em quase todas as cópias das *Canções de Experiência* o azul da razão e os escuros tons do inferno tendem a predominar. (1968, p. 6)

Embora não possamos especificar um sentido único para os arranjos de cores de Blake – sobretudo por sua variação em cada uma das cópias –, as palavras de Raine despertam a atenção do espectador para possíveis sentidos e simbolismos presentes no arranjo de cores dos livros iluminados. Nesse caso, as oposições entre cores fortes e frias, terrestres e celestes, vívidas e pálidas, poderiam indicar a passagem das canções de *Inocência* para as de *Experiência*. Tais sentidos são multiplicados e intensificados quando se compara uma cópia a outra, numa variação que multiplica as possibilidades interpretativas desses livros.

O frontispício de cada volume, por sua vez, intensifica esse jogo de oposições. O de *Inocência* apresenta um pastor que observa um infante angélico flutuando sobre ele. (Fig. 5.4) O cenário natural e pastoral prenuncia o tipo de cenas que serão apresentadas nas lâminas seguintes. A flauta do pastor reforça o aspecto lírico e musical dessas canções. O olhar do jovem é guiado para o alto, para cima, para o infante que flutua, num possível símbolo do estado imaginativo de inocência. Diferentemente, no frontispício de *Experiência* o mesmo pastor, agora destituído de sua flauta, trás nos ombros o infante que voava livre no volume anterior.¹⁷⁹ (Fig. 5.5) Diferente daquele, no qual homem e imaginação estão conectados pelo olhar, em *Experiência* “não há comunicação alguma e mesmo ‘amarrados’ um ao outro”, o

¹⁷⁹ A ausência da flauta sugere a substituição do músico pelo Bardo e Profeta. Na “Introdução” de *Inocência*, há uma progressão de música, poesia oral e escrita. No poema de *Experiência*, o que se tem é a proclamação do bardo que questiona a Terra. No segundo poema desse volume, a “Resposta da Terra”, temos o objetivo desse bardo com suas *Canções*: evidenciar um deus que tem no egoísmo sua principal característica.

pastor e o infante “não podem nem mesmo se ver.” (Gillham, 1973, p. 43) Tais imagens ilustram uma domesticação do estado livre e espontâneo associado à inocência.

Além disso, há uma importante, embora discreta, diferença entre a composição corporal dos homens dos frontispícios. O primeiro dá um passo a frente com a perna esquerda. O segundo, com a perna direita. Como visto na obra anterior de Blake, gestos e passos com membros esquerdos relacionam-se à materialidade e direitos à espiritualidade.¹⁸⁰ Nos frontispícios, temos uma vivência material e corpórea no pastor de *Inocência* e uma preocupação com a espiritualidade ou moralidade em *Experiência*.¹⁸¹

Segundo Eben Bass, o cenário fechado e selvagem da lâmina de *Inocência* dá lugar a um campo aberto e cultivado em *Experiência*, alterando a posição da personagem em relação ao cenário. (1970, p. 200) Se na primeira, o pastor está inserido na paisagem natural, entre duas árvores que formam duas colunas, na segunda ele deixa vale e rebanho para trás. Essa alteração na perspectiva da cena é também indicada pela face do pastor e do infante. Se em *Inocência*, ambos estavam imersos no olhar um do outro, os olhos fixos de *Experiência* fitam o espectador ou o caminho que os levará ao mundo urbano desse volume.

Blake adensa as oposições entre as páginas-título e os frontispícios incluindo outra possibilidade de interpretação. Para Eben Bass, além de essas lâminas aludirem aos seus respectivos volumes, elas formam pares de oposição com os dois estados anunciados. Para o autor, os frontispícios, em suas cenas pastoris, figuram dramas de *Inocência*. Diferentemente, as páginas-título, com suas cenas domésticas de educação infantil e de pranto pela morte familiar, caracterizam cenários de *Experiência*. (1970, p. 201)

Visualmente, o primeiro contraste entre os dois volumes está no cenário pastoral e natural de *Inocência* em relação ao urbano e doméstico de *Experiência*. Neste, os motivos vegetais são menos vívidos. Há espinhos nos galhos e nas flores, vinhas que crescem inversamente, como raízes ressequidas e estéreis, cercas que limitam uma natureza infértil, outrora vicejante. Além disso, as formas curvilíneas de *Inocência* são agora transmutadas em serpentes, vermes, pedaços de folhas ou galhos mortos, levados pelo vento.

Em vários exemplos de *Experiência*, Blake trabalha a partir de uma ideia utilizada em *Inocência*. Além de exemplos mais evidentes como na oposição do frontispício, da página título e de poemas como “Lamb”/“Tyger” e “Infant Joy”/“Infant Sorrow”, há recriações

¹⁸⁰ Behrendt analisa esse detalhe iconográfico ao chamar atenção para o caminhar do anjo Rafael ao guiar Adão e Eva para longe do Éden na última aquarela que Blake pintou para *Paraíso Perdido*. O autor alude à perna direita do arcanjo em relação aos pastores dos frontispícios de *Inocência* e *Experiência*. (1983, p. 142-143)

¹⁸¹ Raine, porém, associa essa simbologia com “Swedenborg, pois quem está com o pé direito avante pertence à sabedoria e com o esquerdo ao amor. Assim, o flautista rosa de *Inocência* avança com o pé esquerdo e a figura azul de *Experiência* com o direito, sendo o primeiro guiado pela afeição e o segundo pela razão.” (1968, p. 7)

visuais de poemas que textualmente não teriam relação direta. O frondoso crescimento vegetal nas laterais da “Introduction” que abre *Inocência*, por exemplo, seria completamente destruída no “School Boy” de *Experiência*, em muitas edições a lâmina que fecha o livro. (Fig. 5.6 e 5.7) No caso de “Infant Joy” de *Inocência*, a mesma composição da flor que preenche a página iluminada pode ser contrastada com a planta seca e decadente da “Sick Rose” de *Experiência*, numa alusão ao contraste natural desses estados. (Fig. 5.8 e 5.9)

Além dessas aproximações visuais, há conscientes afastamentos entre os dois grupos. O contraste nas cores e no design de muitas lâminas afasta o que a similaridade temática dos poemas aproxima. É o caso das versões pastorais de “Nurses Song” e de “Chimney Sweeper” de *Inocência* (Fig. 5.10 e 5.12) em contraste com as contrapartes urbanas de *Experiência*. (Fig. 5.11 e 5.13) Na primeira, a cena bucólica dá lugar ao espaço educativo e limitador da segunda. Quanto às duas versões de “Chimney Sweeper”, um episódio simbólico que mostra os pequeninos limpadores de chaminé banhados na água da vida é substituído por uma cena realista na qual uma criança vaga pelas frias, sujas e chuvosas paisagens de Londres.

Quanto aos poemas de *Experiência*, Blake dialoga com as mesmas tradições que já havia relido no volume de 1789. Todavia, seu tópico é agora mais explícito e condenatório. O que antes era apenas sugerido como revisão do moralismo religioso, em poemas como “The Little Black Boy”, agora é apresentado como advertência profética em poemas de revolta como “London.” São lâminas que exemplificam visual e textualmente quais seriam as forças que escravizam os seres e que coíbem o desenvolvimento do espírito imaginativo humano.

Como as canções anteriores, as de *Experiência* apresentam uma construção dramática que opõe vozes, personagens e conflitos. Como não há qualquer sinal de harmonia nessas lâminas, relações de igualdade e esperança tendem a diminuir, algo visível na própria construção textual dos poemas. Segundo D. G. Gillham, *Inocência* é constituído de diálogos, vivências e respostas confiantes, ao passo que *Experiência* de monólogos, conceitos e perguntas irrespondíveis. (1973, pp. 3-8) São poemas que advém de uma auto-consciência que tem por resultado, conforme Essick, “isolamento, repressão, e ciúme.” (2008, p. 17)

Se em *Inocência*, há uma possibilidade de proteção e benção divina, mesmo que irônica, em *Experiência* essa quase inexistente. Quando não, como em “The Tyger”, trata-se de uma força divina que apenas ilustra por suas criações um poder assombroso que assola o homem. Também a velha noção temporal de *Inocência* é aqui alterada, passando de ciclos diários e sazonais para tempos lineares que levam adultos e crianças à morte.

Além dessa alteração tópica e tonal, muitas das canções de *Inocência* ganham seu oposto em *Experiência*. Segundo Bass: “Os poemas que retratam os ‘contrários estados’ de

Blake são quase sempre imagens espelho um do outro. Não apenas cada Estado tem uma perfeita contraparte na outro, como o efeito total de *Inocência* e *Experiência* é aquele das oposições balanceadas, cada um preenchendo e completando o outro.” (1970, p. 209) Estruturalmente, há paralelos entre os dois grupos em seus temas e na sua construção dramática. Em “Laughing Song”/“On Another’s Sorrow”, o que se tem é um contraponto entre sentimentos como alegria e tristeza que levam à simpatia pela situação alheia ou à mentalidade decaída responsável pelo ciúme, pelo ressentimento e pela falsa compaixão.

O mesmo tipo de contraponto está presente nos pares de “Infant Joy”/“Infant Sorrow”, “The Little Boy Lost”/“The Little Boy Found”, “The Little Girl Lost”/“The Little Girl Found”, ou entre “The Divine Image”/“A Divine Image.” Exemplifica essa progressão negativa, as duas versões de “Nurses Song.” Na de *Inocência*, a ama solicita aos jovens que findem suas brincadeiras, mas depois permite que a brincadeira continue até o anoitecer. Por sua vez, a contraparte de *Experiência* reproduz a ideia de que crianças eram essencialmente más e de que suas horas de brincadeira são desperdício de tempo e energia.

Esses exemplos demonstram a total interpenetração dos temas textuais e visuais de um grupo sobre outro. A fim de problematizar ainda mais essas contaminações compósitas de *Inocência* sobre *Experiência* e vice-versa, Blake altera a ordenação de suas lâminas em praticamente todas as cópias das *Canções*, como não faria com nenhum outro livro iluminado. De *Inocência* temos 34 variações na organização das lâminas e 18 para *Experiência*. Além das já vistas alterações na colorização em diferentes cópias. (Behrendt, 1992, p. 37)

Em 1818, o artista deixou um documento no qual propunha a “ordem na qual as *Canções de Inocência e de Experiência* deveriam ser páginadas & organizadas.” (E772) Entretanto, tal ordem não fora respeitada em nenhuma edição anterior e permaneceria mutável em edições posteriores, o que sugere que não haveria uma ordenação ideal para esses poemas. Sobre essa variação, quer nas cores ou no arranjo das páginas, pode-se seguir o conselho de Erdman, de que o observador/leitor “experimente, como Blake fez, encontrar quais diferentes tensões e ressonâncias são produzidas por essas diferentes justaposições.” (1965, p. 714)

Assim, num jogo de similitudes opositivas que ora relacionam poemas e temáticas ora configurações visuais, Blake torna desafiadora a tarefa de supor uma perfeita correlação entre os poemas. Além disso, a informação de que Blake gravou muitos dos poemas de *Experiência* no verso das placas de *Inocência* demonstra que tanto em aspectos técnicos quanto visuais, os dois conjuntos estavam mesclados. Como Ackroyd afirma, tal gravação dupla “significava economia, mas também indicava a manutenção manual e a prática da sua visão.” (1995, p. 145) A partir disso, fica evidente até onde Blake levaria a sua meta artística de ofertar ao seu

espectador um livro que evidenciasse “os estados contrários da alma humana.”

Diante dessa mutabilidade, pode-se mencionar a sequência de padrões visuais e de personagens semelhantes em algumas lâminas, o que sugere uma possível narrativa acontecendo nas imagens na medida em que as páginas são viradas. Na cópia L, por exemplo, há recorrência de uma mesma personagem em diversas lâminas. Trata-se de um homem velho que lembra o anterior Tiriel e o futuro Urizen. As lâminas 42 e 43 – “To Tirzah” e “The Little Vagabond” – exemplificam cenas de submissão e auxílio, no qual o velho atende ou protege um jovem desacordado ou desesperado. (Fig. 5.14 e 5.15) Por sua vez, a lâmina 44 de “Human Abstract” apresenta o mesmo velho submetido a “correntes mentais” que são citadas cinco lâminas depois em “London.” (Fig. 5.16 e 5.17) Essa possível narrativa visual opõe cenas de piedade à imagem de um homem aprisionado a processos mentais que o afligem.

Essa sequência de imagens evidencia que as mesmas lições moralizantes de “ajuda ao próximo” e de “falsa compaixão” originam processos psicológicos nocivos, que ao invés de aproximarem, afastam e aprisionam os homens. Nesse sentido, apenas a imagem de “London” resolve o conflito, quando o mesmo homem idoso aceita ser guiado pelo infante, ou quando a *experiência* do leitor se deixa levar pela *inocência* do poeta. Segundo Mitchell, “a criança da imaginação não precisa tanto de nossa ajuda quanto nós precisamos dela.” (1985, p. 163)

Como ilustrado nessa narrativa visual, a arte de Blake exige de seu espectador a constante criação e reorganização de sentidos, sejam eles baseados nas imagens das lâminas, nos textos dos poemas ou no dialógico antagonismo entre eles. Segundo Behrendt,

como outros livros iluminados, as *Canções* envolvem o leitor direta e ativamente no ato de criar (ou inventar) complexas estruturas formais imaginativas ou intelectuais que apenas podem ser percebidas no limite físico das páginas dos poemas. Quando bem sucedidos, nos movemos literalmente através e além das páginas iluminadas, “esgotando” os poemas como estruturas mentais no processo de perceber qual o sentido ou a significação compósita que todos os poemas – individualmente ou em grupos – sugerem. (1992, p. 48)

Assim, não se trata de mera leitura ou observação e sim de uma observação/leitura na qual signos textuais e visuais colidem e geram, a partir de suas oposições sintáticas e pictóricas, o sentido “interpretado” ou “criado” por aquele que está diante do livro iluminado. Neste capítulo, como no anterior, proponho a análise de dois poemas que possam evidenciar o processo de leitura, observação e análise da arte compósita de Blake e a evidenciação dos opostos que o artista problematiza. Para tanto, discutirei “London” e “The Tyger”, dois dos mais “simples” e “instigantes” exemplos de sua arte iluminada.

II. *Experiência e Crítica Social: “London”*

A lâmina é escura e fria, pintada com cores pálidas e gélidas que intensificam o desalento das imagens. Na porção superior, um velho homem é guiado por uma criança pelas ruas noturnas da cidade. Abaixo, um outro infante tenta aquecer as mãos e o corpo perto de uma fogueira ao ar livre. Da pira, a fumaça nubla os versos de um poema dedicado à cidade. Acima e abaixo do texto, figuras curvilíneas remetem a serpentes ou vermes. (Fig. 5.17)

Baseado na primeira observação da lâmina de “London,” pensa-se que essa canção dramatizará um episódio pessimista do ambiente urbano. Essa impressão é intensificada por outras lâminas de *Experiência* que apresentam a mesma composição gélida, em cenas de solidão, angústia e desalento, como é o caso de “Nurses’ Song”, “The Garden of Love”, “The Little Vagabond”, “The Chimney Sweeper” e “A Little Boy Lost.” Nelas, crianças perdidas, sacerdotes severos e homens e mulheres miseráveis, alguns num cenário urbano, outros numa paisagem rural desértica, reforçam o “estado contrário” de *Inocência*.

Pelo título da lâmina, “London”, e pela primeira palavra usada no poema, “I wander”, pode-se cogitar uma descrição dos espaços e das pessoas dessa cidade. O título de “London” alude a dois poemas do século 17: “London” (1738), de Samuel Johnson, e “The Wanderer – A Vision” (1729), de Richard Savage, poemas que expressam uma visão muito peculiar da capital inglesa. No primeiro, a paisagem urbana é descrita por um passante que detalha sua experiência na cidade como aventura diurna. No segundo, geografia e psicologia, descrições externas e paisagens internas, são unidas pelo poeta a fim de expressar nos seus versos o moderno paradoxo que constitui a experiência urbana: solidão e multidão.¹⁸²

Pela cena observada e pela estrutura dos versos blakianos, supõe-se que a temática ofertada pelo artista no seu livro iluminado seja similar a outras caracterizações melancólicas e depreciativas. Nesse conjunto de elementos visuais e textuais não é difícil pensar que a lâmina conterà o tipo de protesto social característico à condição dos londrinos.¹⁸³

Vivian de La Sola Pinto interpreta essa canção como resposta satírica à moralidade cristã dos livros infantis do período. (1957, p. 78) D. G. Gilham, por sua vez, alerta sobre a tendência de ler os versos de “London” como opiniões pessoais do poeta.¹⁸⁴ Diferente de

¹⁸² Entre 1770 e 1830, a população da Inglaterra duplicou, indo de seis milhões para treze. Londres, na década de 1790, contava mais de seis milhões de habitantes. (Lloyd, 1999, p. 117) Tal aumento intensificou diferenças sociais e marginalizou uma grande parte da população. Um exemplo dessas diferenças fora pintado por George Morland em 1790, na tela *The Squire’s Door*, que demarcava tanto a diferença entre patrões rurais e subalternos quanto a diferença social urbana, perceptível na comum sentimentalização em telas do tipo e em poemas sobre a condição miserável das crianças enquanto “protótipos” de inocência. (McCalman, 1999, p. 120)

¹⁸³ Para Stevenson, a literatura do século 18 tornou Londres cenário de crimes, revoltas e desordem social. Nesse sentido, “o papel dominante de Londres na literatura anti-urbana nunca fora substituído.” (1999, p. 137)

¹⁸⁴ Sobre a proximidade de Blake e do eu lírico, Gillham escreve que tal identificação é apenas parcial. “O poema sumariza as crenças de um grande número de pessoas sobre a situação humana. Mas o que dá ao poema (...) sua grande força dramática é o fato de que suas crenças são verdadeiras. O narrador não formulou sua

filósofos e profetas, os poemas de Blake não oferecem qualquer “mensagem ou filosofia.” Ao invés disso, ele desperta seu leitor para a percepção das “melhores verdades de que somos capazes, mas o poeta afasta a si próprio da tarefa de dizer o que essas verdades deveriam ser.” (1966, pp. 4-5) Heather Glen aprofunda esse ponto ao mencionar que a “auto-reflexão” de “London” não está num simples texto-protesto sobre a condição social de sua cidade – assim como “The Little Black Boy” não pregaria mero protesto contra escravidão. (1978, p. 64)

Se diversas leituras de “London” enfatizam a tópica social, o cotejo de texto e imagem evidencia uma subversão das opiniões que organizam relações humanas e sociais. Solidão e decadência são temas evidentes nas duas imagens da lâmina. Visualmente, “London” conecta-se à outra *Canção de Experiência*, “The Little Vagabond.” (5.16) Nas duas, há um homem idoso na porção superior e uma cena que envolve moradores de rua sendo aquecidos do frio noturno. Todavia, o que o arranjo visual aproxima, os poemas afastam. Se em “London” o texto parece corresponder às sugestões negativas das cenas visuais, em “The Little Vagabond” Blake distancia texto e imagem ao fazer figuras oprimidas contrastarem um poema que justapõe a tristeza da igreja à alegria da taverna. Tal similaridade visual e assimetria textual podem indicar que “London” encerra uma leitura mais ampla do que a comum crítica urbana.

Sola Pinto analisa o texto blakiano ao lado dos versos do popular autor de livros infantis no século 17, Isaac Watts. A comparação entre os dois poemas evidencia o modo como Blake usa a métrica e a temática de Watts para a sua releitura do tópico social-urbano.

Whene'er I take my walks abroad
How many poor I see!
What shall I render to my God
For all his gifts to me?
Isaac Watts, *Song IV*, v. 1-4

I wander thro' each charter'd street
Near where the charter'd Thames does flow
And mark in every face I meet
Marks of weakness marks of woe
William Blake, *London*, v. 1-4¹⁸⁵

Estilisticamente, os dois poemas são similares, sobretudo pela associação da visão do narrador aos seus sentimentos e pensamentos. Blake opta por palavras sinonímicas em relação ao campo semântico usado por Watts. Assim, palavras como ‘wander’, ‘street’, ‘meet’ e ‘marks’ dão lugar à ‘walk’, ‘abroad’, ‘see’ e ‘gifts’. Esse emparelhamento de termos reforça a aproximação que Blake parece desejar. Porém, tal similaridade desaparece ao se examinar as diferenças de modulação discursiva e os pontos de vista diversos dos respectivos narradores.

Como Sola Pinto enfatiza, em ambos “a visão da pobreza e da miséria são comuns, e em ambos a visão é completada pela imagem das maltratadas crianças da Londres do século

filosofia social como uma exercício acadêmico, mas para aludir à fatos de sua existência.” (1966, p. 17)

¹⁸⁵ Watts: “Por onde eu vou em minhas caminhadas / Quantos pobres eu vejo! / E quanto devo agradecer meu Deus / pelas dádivas a mim provisionadas?” (Tradução do Autor). Blake: “Por ruas lícitas eu passo, / Próximo ao Tâmisia lícito, / E em cada rosto vejo traços / De fraqueza e dor explícitos.” (Tradução de Sorbini e Carvalho)

18.” Embora essas semelhanças possam aproximar os poetas, a autora afirma que “London” é mais sucinto que o poema de “Watts, suprimindo sua moralização. No lugar de suas vagas generalizações, Blake nos dá imagens terrivelmente distintas do limpador de chaminé, da ‘negra igreja’, ‘da jovem meretriz’ e da maldição matrimonial.” (1957, p. 81) Ao recusar a visão de Watts, o narrador de “London” é parte das ruas pelas quais passa. Em outros termos, a condenação do primeiro é transmutada em real experiência no segundo.¹⁸⁶

Segundo Phillips, o que se nota nos dois poemas é uma relação subversiva na qual “Blake está parodiando um exemplo da popular literatura moralizante endereçada às crianças.” (2011, p. 5) No texto de Watts, essa “moralização” ensina os infantes a dividir o mundo não em “ricos” e “pobres” e sim em “abençoados” e “amaldiçoados.” Essa divisão – mascarada no poema de Watts como piedade aos pobres – é a sorte de limitação mental que permitia, na visão de Blake, a opressão e a injustiça.¹⁸⁷ Segundo Phillips, “diferente do narrador de Watts, que permanece indiferente e superior, o narrador blakiano marca e é marcado pela experiência humana que vê e ouve (...) das ruas de Londres.” (p. 6) Enquanto o poema de Watts demarca uma separação entre os sofredores e o observador, o viandante de Blake é testemunha e vítima das mesmas injustiças que assolam as ruas.

Esse aspecto é perceptível pela escolha de termos que Blake empreendeu em seu poema. O primeiro verbo usado por Blake, “wander”, é diferente do primeiro usado por Watts, “take a walk.” Essa expressão ilustra uma rotina de tranquilidade ou de desocupação, um tipo de “passeio” desinteressado para ver e ser visto pelas pessoas nas ruas. No poema de Watts, esse tipo de caminhada significa muito mais uma observação distanciada da realidade nas ruas do que uma contemplação imparcial. Em contraste, “wander” revela que o narrador de Blake caminha sem rumo, sem objetivo ou destino definido.¹⁸⁸

Sobre a composição de “London”, Phillips lê suas diferentes versões e a possível fonte visual para o seu design como estratégias do poeta para intensificar a mudança mental em seu

¹⁸⁶ Não fora difícil para grupos religiosos associar pobreza a falhas morais, como alcoolismo, jogatina, blasfêmia insubordinação e promiscuidade. Essa opinião resultou na diferenciação entre pobres – atendidos por instituições de caridade – e paupérrimos ou miseráveis. Segundo Sarah Lloyd, tal nível de miséria fora vista como resultante de falhas individuais e suas casas como “sujas, tristes, abandonadas e pervertidas” (1999, p. 116-119)

¹⁸⁷ Para Lloyd tal opinião sobre os pobres tinha sua origem na opinião sobre a maldade inerente aos seres humanos. No caso de certos indivíduos, pensava-se que estavam além de qualquer redenção, o que legitimava o afastamento social e a lógica de superioridade cristã presente em poemas como o de Watts. (1999, p. 123)

¹⁸⁸ A diferença entre “wander” e “walk” foi lida por D. G. Gillham como substituição lexical que separa ou afasta o narrador da cidade observada por ele. “Ele não tem direção própria, mas é levado a caminhos que lhe são obrigatórios.” Segundo o autor, no “mundo figurado em ‘London’, cada um é, em algum nível, vítima de algum mal social porque a sociedade, através de suas instituições, é um mal impessoal. A igreja, apesar de divina em sua origem, é usada como instrumento humano (...) Sua irmã, o Estado, não demonstra qualquer emoção. Nela, o oficial e o exterior do prédio administrativo é representado pelo palácio.” (1966, p. 11-12) Isso faz com que “London” seja lido como uma reflexão sobre diferentes tipos de controle social como “a Lei, a Igreja, o Estado, a Família”, instituições que “limitam” pessoas, ruas e rios. Na visão de Gillham, as pessoas de Londres, exemplificados pelo narrador blakiano, são controladas por uma cidade que deveria controlar. (1966, p. 9)

leitor. Para o crítico, pode-se imaginar as ruas descritas no poema como as ruas que Blake conhecia quando caminhava por Lambeth naqueles anos. Nelas, Blake “viu e ouviu coisas muito distantes da visão pastoral expressa em *Inocência*. Aqui são as ‘marcas da fraqueza, as marcas da aflição’, as lágrimas infantis e adultas, que ele recorda.” (2000, p. 58)

Diferente de outros textos que descrevem a cidade sob a ótica de seus transeuntes, o viandante de Blake apregoa todas as pessoas como iguais em sua experiência do mundo.¹⁸⁹ Nos termos de Davies Michael, para o narrador blakiano, “a cidade não evoca sentimentos específicos sobre ele porque ele não a percebe à distância; ele caminha através da cidade; como se estivesse emaranhado nela.” (2006, p. 70) A fim de entender esse processo, pode-se atentar para outros termos importantes do poema, como “charter’d” e “mark.”

Em seu *Notebook*, a primeira versão de Blake para esses versos era: “I wander thro each dirty street / near where the dirty Thames does flow.” Na versão final, Blake substituiu “dirty” por “charter’d.” Essa alteração ilumina o possível sentido pretendido pelo poeta na versão final de “London.” Davies Michael afirma que tal substituição evidencia a escolha de Blake em não reproduzir a opinião comum sobre a sujeira do porto junto ao Tâmis. Nessa acepção, Blake substituir “dirty” por uma “palavra mais ressonante como ‘charter’d’” resulta na alteração da imagem “superficial da sujeira de Londres num sinal de profunda corrupção, uma corrupção que perpassa as mesmas instituições que a perpetuam.” (2006, p. 71)

Ademais, a palavra ‘dirty’ possui nos dias de Blake duas outras conotações. Primeiramente, de acordo com o *Oxford English Dictionary*, ela denota algo “morally unclean or impure”, como em *Lect Rhetoric* (1783), de H. Blair: “Disagreeable, mean, vulgar, or dirty ideas.” ‘Dirty’ é também usada como “an epithet of disgust or aversion: repulsive, hateful, abominable”, como no *Dom Juan* (1819) de Byron “‘Twas for his dirty fee, And not from any love to you.” Esses outros sentidos de “dirty” revelam condenação moral e desprezo por alguém numa condição inferior. Algo muito próximo do efeito da canção de Watts em sua desaprovação do destino dos “amaldiçoados.” Caso Blake usasse “dirty”, seu viandante seria um juiz, não uma vítima, como tantas que ele observa pelas ruas de Londres.

Em segundo lugar, a escolha por “charter’d” fornece ao poema uma dimensão política e comercial que o termo “dirty” não comportaria. Em 1790, esse adjetivo é usado nos textos políticos de Thomas Paine e Edmund Burke. Neles, o termo expressa opressão governamental

¹⁸⁹ Davies Michael afirma que o tipo de observação urbana como gênero literário era comum nos séculos 17 e 18. “Com a primeira linha, ‘I wander thro’ each charter’d street’, Blake aloca seu poema na tradição literária das peregrinações que tem seu maior exemplo no *Trivia: or, The Art of Walking the Streets of London* (1716), de John Gray. Em textos como esse, o viandante é uma testemunha das misérias da cidade, sendo a narrativa um veículo textual para suas observações e opiniões. Como a autora escreve, Blake trabalha com a mesma estrutura, porém com outro objetivo: diferente de Gray, “que é avisado sobre as ruas que deve tomar e evitar, o narrador de Blake caminha por ‘cada uma’, não selecionando nenhum caminho mais seguro ou prazeroso.” (2006, p. 67)

sobre os cidadãos ingleses. Investigando o sentido de “charter’d”, D. G. Gillham escreve que “as ruas estarem ‘charter’d’” permite ao leitor do poema blakiano compreender a organização da cidade como “planejamento e limitação resultante do crescimento urbano. Parecia haver um deliberado controle sobre tal desenvolvimento, embora a cidade tivesse uma vida independente do seu modo, crescendo sobre os homens, ou a despeito dos homens que deveriam ‘controlá-la’” (1966, p. 9). Assim, ‘charter’d’ articula a ideia de uma cidade que crescera ao redor da população, oprimindo e limitando homens, mulheres e crianças.

Segundo E. P. Thompson, “charter’d” se relaciona ao termo “cheating”, numa alusão às “Companhias Contratadas que, gradativamente destituídas de função, se tornavam bastiões de privilégios entre os que governavam a cidade.” (1978, p. 7) O crítico contrasta os respectivos sentidos político e comercial de “charter’d” nas *Reflections* (1790) de Burke e nos *Rights of Man* (1791) de Paine¹⁹⁰ em relação ao poema de Blake.

Blake compartilhava muito da visão política de Paine, embora não dividisse sua fé nos benefícios do comércio. Na verdade, ele colheu ‘charter’d’ da discussão política que mais agitou a Bretanha entre 1791 e 1793, e ele a usou com uma ironia que invertia a retórica de Burke, ressaltando o termo como sinônimo de ‘exclusão’, de anulação de direitos, de ‘operações negativas’ e de ‘dar, vender e comprar liberdade’. Seu uso como adjetivo – charter’d – reforça sua direta alusão comercial: ‘a organização de uma cidade, nos termos de um contrato’. (1978, p. 10)

Comentando essa “alusão comercial”, Robert Essick afirma que ‘charter’d’ sugere a ideia de confinamento ou prisão no cenário urbano. Se “I wander” expressa “perambular mais do que caminhar com rumo definido”, a palavra “‘charter’d’ indica um sistema estruturado de leis e contratos que privilegiava poucos e que prescrevia proibições à maioria. Até os direitos livres do rio foram ‘charter’d’, seus canais confinados dentro de seus diques, sua utilização arrendada.” (2009, p. 116) Os três autores concordam que “charter’d” ilustra um tipo de imposição social. As ruas e o Tâmesa estarem “charter’d” simboliza a condição dos londrinos: como o rio, eles estão delimitados, aprisionados, “arrendados por contrato.”

¹⁹⁰ Segundo Thompson, ‘charter’ (limitação) é usado por Burke como “conjunto de privilégios do povo da Inglaterra.” Todavia, “uma ‘limitação’ de liberdade é, simultaneamente, uma negação das liberdades alheias. Uma ‘limitação’ é algo dado ou cedido; algo que é imposto sobre um grupo por alguma autoridade; ela nunca é vista como um direito. E as liberdades (ou privilégios) garantidos a essa guilda, companhia ou corporação, ou até mesmo a uma nação, exclui outros dessa liberdade. Uma limitação é, em sua natureza, exclusiva” e excludente. (1978, p. 8). Sobre a diferença do uso do termo por Burke e Paine, Thompson comenta: “Para Burke, ‘charter’ e ‘charter’d’ (...) estão entre as boas palavras. Mas não para Paine.” No seu *Rights of Man* “uma limitação implica não liberdade, mas monopólio: ‘Cada cidade limitada é um monopólio aristocrático, e a qualificação do eleito procede desses monopólios. Isso é liberdade? É isso o que o Sr. Burke chama de constituição?’” (p.9) Sobre o termo no poema, Davies Michael escreve que em “London”, “as perambulações do narrador são limitadas desde o início. Suas ‘andanças’ são paralelas ao fluxo do Tâmesa. (...) Em Blake, o rio não está em movimento; ele está ‘limitado’, como as ruas, e por extensão, como o narrador.” A autora também alude aos contratos comerciais que obrigavam navios a passar pelo porto londrino, impossibilitando muitas vezes a visão dos transeuntes devido ao fluxo das embarcações e às “limitações” impostas por docas e grandes armazéns. (2006, p. 68)

O narrador de Blake também expressa essa “delimitação social” na repetição de “mark”, como substantivo e verbo. O duplo uso sintático reforça a ideia de que não há no poema blakiano diferença entre observador e observados no que concerne aos sofrimentos que perpassam a existência de ambos. Originalmente, os últimos dois versos dessa primeira estrofe foram compostos como “And see in every face I meet / Marks of weakness marks of woe.” A alteração de ‘see’ por ‘mark’ denota a participação do narrador em relação ao que testemunha. Diferente de Watts, que apenas ‘olha’ o ‘sofrimento’, a ação de ‘marking’ aproxima testemunha e vítima. Apesar das opiniões diversas sobre as fontes bíblicas, políticas ou filosóficas de Blake,¹⁹¹ os críticos concordam que “mark” funciona como um dispositivo poético que faz com que o narrador e as vítimas observadas dividam a mesma experiência: todos são marcados pela visão da cidade e dos seus sofrimentos.¹⁹²

Na primeira estrofe de “London”, o uso de termos como ‘charted’ e ‘mark’ revela aquilo que E. P. Thompson identificou não apenas como “lista de sintomas” como também “a revelação de suas causas.” Nesse drama poético e visual, que oferece uma “imagem da condição humana como inferno”, Blake revela um “tom de compaixão” sobre a humanidade sofredora e um “tom de indignação” contra as sociais e religiosas “instituições de repressão.” (1978, p. 21) À luz do sentido desses termos específicos, pode-se discutir como eles modificam a interpretação do design. Na parte superior, o corpo do homem, inclinado e cansado, sugere quão ‘limitado’ está em sua velhice e como fora ‘marcado’ pelos anos em que viveu na metrópole. A segunda imagem, por seu turno, revela outro tipo de ‘limitação’, não uma limitação física, mas uma desordem social e financeira. Fora da proteção de um abrigo, a criança de rua ilustra aquilo que o narrador observa nas frias paisagens de Londres.

Essa primeira identificação dos elementos verbais e visuais da lâmina é a primeira ‘marca’ que o poeta grava na mente de seu leitor/observador. Nesse sentido, nenhuma expressão é mais poderosa do que a que encerra a segunda estrofe do poema.

In every cry of every man,
In every infant's cry of fear,
In every voice, in every ban,
The mind-forged manacles I hear¹⁹³

¹⁹¹ Sobre as fontes bíblicas de “mark” como substantivo, Thompson identifica três diferentes sentidos: a marca de Caim, em *Gênesis* 4:1, 5; a marca na face do homem como sinal profético em *Ezequiel* 9:4; e a marca da besta em *Revelação* 16:2. (1978, p. 12) Ademais, Essick identifica o termo como citação de Paine no *The Rights of Man*, em que a Inglaterra é descrita como “desfigurada pelas marcas da conquista e da tirania.” (Essick, 2009, p. 116) Phillips interpreta a expressão como alusão ao *Essay Concerning Human Understanding*. Nele, Locke descreve como a “experiência empírica deixa sua marca na *tabula rasa* da mente humana.” (2011, p. 6)

¹⁹² Para Davies Michael, “Blake usa ‘mark’ como verbo e substantivo para sugerir a identificação da percepção do narrador com o que ele vê.” (2006, p. 70). O narrador blakiano tanto observa marcas quanto ele próprio marca, num processo que é revivido pelos leitores, que também são marcados por essas formas de opressão.

¹⁹³ Ao grito de cada Homem, / A cada voz e proibição, / E a cada Criança que chora, / Ouço na mente um

A expressão “mind-forged manacles” combina todos os exemplos de forças sociais e seus efeitos opressivos sobre os homens, como “cry”, “fear”, “voice” ou “ban.” O sentido de “mind-forged manacles” está conectado com formas de opressão e dominação, como se as palavras dessa expressão aludissem em uníssono aos valores políticos e culturais responsáveis pela escravidão, pela dominação e pela mecanização do homem nos dias de Blake.

“Mind-forged manacles” não fora a primeira versão de Blake no manuscrito de “London.” Originalmente, Blake escrevera “German forged links.” ‘Links’ expressa apenas ‘conexões’, ‘ligações’. A substituição por ‘manacles’ comporta sentidos sociais mais claros. O *OED* menciona que a palavra “manacles” demarca compromisso ou contrato. Em Shakespeare, por exemplo, ela é usada como sinônimo de bracelete ou algema num contexto romântico (“For my sake weare this [bracelet], It is a Manacle of Love” [*Cymbeline* (1616), i.i.123]). Em *Government Venice* (1677), trata-se de uma forma de limitação política que torna o rei incapaz de exercer sua autoridade (“They continued to elect a Prince, but with such manacles and restrictions, that they left him scarce any thing but the Title”). Num sentido menos negativo, Jefferson usa o termo como exemplo de uma obrigação social legítima (*Writings* [1804], “To open the doors of truth, and to fortify the habit of testing everything by reason, are the most effectual manacles we can rivet on the hands of our successors”). Nesses casos, ‘manacles’ expressa limitação ou obrigação, tanto na esfera pública quanto individual.

Em seu *Nobebook*, o verso apresenta apenas o termo “forged”, que encerra três sentidos. O primeiro é o de ‘build something’, de ‘make an instrument’, como espada ou moeda. O *OED* ilustra esse uso com os *Essex Papers* (1890), “Soe that it may be wrought as forged Iron is.” O segundo sentido expressa “made up” ou “invent” alguma ideia ou estória, como usado por G. Sandy em *Relation of Journey* (1615) sobre padres que “forged miracles, increased the number of her Votaries.” O terceiro sentido é o de ‘falsify’ algo, as R. Montagu usa em *Acts & Monuments* (1642), “Many forged and counterfait writings”, ou em *Coin, Coll Man* (1876), de H. N. Humbhrey, “Acquainted with the aspect of forged coins.” Esse último exemplo trata tanto de ‘forjar’ quanto o de ‘falsificar’ uma moeda. No verso de Blake o termo ‘forged’, caso permanecesse sozinho, encerraria a mesma ambiguidade: correntes reais, forjadas pelo homem, ou algemas falsas, imaginárias, criadas pela mente.

No verso original, Blake usa “german”, que refere à “monarquia Hanoveriana” e ao “pânico diante do crescente exército de mercenários de Hessian após a derrota inglesa em 1793 na guerra de Vendee.” (Gardner, 1998, p. 242) A alteração de “German” por “mind” é

sintomática da intenção de Blake de remover seu verso de um contexto político específico, geograficamente marcado. A alteração expande o sentido da expressão, de uma opressão política para uma sutil dominação mental. Além disso, a união de “mind” com “forged” reforça a ideia de que se trata de correntes e prisões mentais e invisíveis.

Desse modo, “mind-forged manacles” sugere limitação mental imposta, construída por convenções sociais e/ou religiosas. Críticos têm oferecido diferentes explicações para o sentido simbólico da expressão. Gillham, por exemplo, escreve:

O homem tem construído uma prisão surpreendentemente elaborada pelo uso de sua mente. Sendo muito incrédulo ou muito inteligente para confiar nos impulsos do momento, ele tem desenvolvido um sistema de controles que condiciona cada parte de sua vida. Todavia, tais controles *são* mentais. O viandante refere diretamente aos não espontâneos impulsos que deveriam ser alternativas à restrição. Ele considera as correntes como inquebrantáveis, a lei de ferro da nossa condição. Elas são “construtos mentais”, o resultado de inteligência e indústria, não de estupidez e preguiça. A crueldade da nossa posição como ela é examinada é que nós somos obrigados a usar nosso talento contra nós mesmos. Homens labutam para organizar esses controles, mais obviamente no modo como instituições são estabelecidas: escolas, academias, conselhos, bancos, companhias, etc, e menos obviamente, como a subjacente política, teoria, convenção, tradição, método, etc, que penetra em cada parte do corpo social como um sistema nervoso. (1966, p. 10)

Thompson lê a expressão como exemplo de “fraude, interesse próprio, amor ausente, repressão, lei e hipocrisia”, sentidos que revelam o perverso “código de moralidade que comprime, nega, proíbe e pune.” (1978, p. 15-16) Para Robert Essick, “mind-forged manacles” expõe uma rede de dominação social, religiosa e política. Evidência desse sentido múltiplo e amplo é o fato do narrador de Blake “escutar ‘manacles’ (...) em ‘every voice’ da cidade” e do quanto essas correntes são “‘mind-forged’, produtos de um estado de consciência que impõe exploração comercial, ruas e rios arrendados, e proibições sobre ações e pensamentos humanos.” (2008, p. 117) Assim, “mind-forged manacles” sumariza tudo aquilo que Blake tenta evidenciar em sua arte como resposta crítica ao pensamento dualista humano. Tais divisões, categorias mentais, prisões imaginárias, são aquelas que dão origem aos sistemas e às instituições que em sua ordenação e composição, oprimem e delimitam.

Nesse sentido, a voz do narrador de “London” exemplifica qualquer limitação mental que ele observa pelas ruas da grande metrópole. Entretanto, este não é um julgamento moral, condenatório. Antes, o que Blake retrata no seu poema é um modo singular de observar essa realidade. Trata-se de um tipo de percepção que não divide a humanidade em dois grupos, diferenciados pela lógica do julgamento moral. Segundo Heather Glen, tal tipo de julgamento

desumaniza ao abstrair e distanciar a realidade da experiência: ele edifica uma lei que, porquanto abstrata, pode ser total e facilmente usada para justificar o poderoso e mistificar o impotente. E – como o diagnóstico “Eu Marco” de “London” sugere – trata-se de algo

que o homem faz e pelo qual ele é ativa e diretamente responsável. (1978, p. 64)

Partindo dessa acepção, teríamos na lâmina de Blake uma crítica a toda a sorte de moralização que divide e marginaliza homens, mulheres e crianças. Essa construção mental, imaginária sobre bem e mal, sobre justos e injustos, sobre abençoados e amaldiçoados, é o que exemplificaria as “mind-forged manacles.” Nas outras duas estrofes do poema, Blake detalha o resultado dessas divisões mentais e sociais.

How the Chimney-sweepers cry
Every black'ning Church appalls,
And the hapless Soldiers sigh
Runs in blood down Palace walls

But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlots curse
Blasts the new-born Infants tear
And blights with plagues the Marriage hearse¹⁹⁴

Nesses versos, a cidade é descrita como uma visão apocalíptica. Nessas ruas e becos, igrejas e palácios, limpadores de chaminés, soldados impotentes, prostitutas sífilíticas e bebês acometidos da mesma doença são descritos. Os responsáveis por tal “desumanização” são as instituições religiosas, estatais e familiares. Como Davies Michael menciona, enquanto as “instituições estão contidas em prédios inanimados – as torres da igreja, as paredes do palácio – suas vítimas humanas são apresentadas como indivíduos singulares.” (2006, p. 71)

O uso de Blake de “each” e “every” duplica as descrições de sofrimentos no poema. Para Michael, “não são as ‘lágrimas’ das massas, mas ‘cada lágrima de cada homem’ que implica individual e coletivamente o narrador e o leitor numa crueldade e num sofrimento mútuo.” (2006, p. 71) Descrevendo aquilo que o narrador observa, Blake e o seu espectador são igualmente ‘marcados’ por essas instituições.¹⁹⁵ Nos termos de Lincoln, a cidade de Blake “parece arruinada pelas instituições” e para o seu narrador, “parece não haver possibilidade alguma de escapar das ‘mind-forg'd manacles’, que estendem sua influência sobre cada criança.” (1991, p. 193) Todavia, o que significa impossibilidade para o narrador blakiano e para os londrinos, pode figurar uma escolha para o espectador da página iluminada.

O poeta revela em “London” a estrutura dessas cadeias mentais e sugere que o seu leitor, pode perceber que o olhar diante da miséria alheia é também a própria participação

¹⁹⁴ O Limpa-Chaminés, aos brados, / À negra igreja causa espanto; / E em Palácios, pobres Soldados / Sangram por muros seus prantos. // Ouço a Meretriz pueril / Espalhar nas ruas seu mal, / praguejar ao choro Infantil / e ao Rabecão Nupcial. (Tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho).

¹⁹⁵ Sobre essas organizações, Lincoln escreve que suas opressões marcam cada estrofe do poema: “As primeiras criam uma impressão de aprisionamento universal. As últimas fazem conexões específicas entre fontes de opressão e suas vítimas: uma igreja que não se apieda do trabalho infantil, um estado monárquico que depende do sacrifício humano, leis maritais que promovem prostituição e doenças venéreas.” (1991, p. 193)

dessa miséria. Na arte de Blake, a moralidade é correlativa às “mental chains” sociais e religiosas. Se por um lado, tais correntes seriam ilustradas pela moralização religiosa, por outro, seriam sintomas do cientificismo dos dias de Blake. Sobre essa tópica Behrendt observa que em “London”, os “versos mais amargos” do poema revelam a “servidão intelectual voluntária” ao “pensamento empírico do século 18”, formulado por Newton, Locke e Hume. (1992, p. 7) Tal pensamento, anularia no homem sua capacidade imaginativa. Claramente, Blake vê na moralização religiosa e na racionalização científica paralelos às correntes mentais descritas em “London”, conceitos que insensibilizam os seres para o fato de que a miséria humana é extensiva a todos, não apenas aos sofrendores.

Além do poema, é na arte compósita de Blake que podemos perceber como o artista aprofundou essa crítica. Há diversas e antagônicas interpretações para as imagens dessa lâmina. Críticos como Stanley Gardner, por exemplo, observam possíveis elementos positivos. Para o autor, o design de “London” apresenta uma narrativa na qual o velho homem tem duas opções: ser guiado pela criança até o interior da casa ou sentar-se próximo à fogueira mostrada na parte central da lâmina. “O garoto tanto aponta para o (...) conforto atrás da porta entreaberta quanto para o fogo que queima no campo aberto. Essa parece ser a decisão do mendigo e também a nossa.” (1998, p. 119)

Se Gardner interpreta a porta como um símbolo para escolha, Andrew Lincoln lê a imagem de outro modo. Na opinião do crítico “a porta fechada pode indicar a falta geral de piedade nesse ambiente”, embora o “design oferte uma imagem de inocência e de cuidado protetor que o poema parece não fazer menção. Se o narrador adulto do poema está afastado do seu julgamento, a criança aqui parece engajada – num ato de piedade.” (1991, p. 193) Nessa acepção, o narrador poderia reproduzir a ação daquele que nada faz para auxiliar outros, como um homem que vê uma criança na rua, sente piedade da sua condição e segue seu caminho. Em contraste, o menino que guia o velho homem seria um exemplo do oposto.

Diferente dessas leituras, Davies Michael enfatiza a criança que esquenta suas mãos ao fogo. Segundo a autora, “um fogo numa lareira é o próprio símbolo da tranquilidade doméstica; um fogo na rua significa revolta e caos.” Essa ideia de solidão, abandono e desolação, exemplifica a visão “adulta” do narrador do poema ou a mentalidade do homem velho na imagem superior. Aquilo que o leitor/observador precisaria recriar seria a percepção perdida do “experiente menino de rua que guia o ancião através da confusão das ruas e dos versos para um lugar de abrigo.” (2006, p. 74) Concorda com essa ideia, a da criança de “London” simbolizar esperança, a análise de Robert Essick, que menciona que suas ações “mostram uma compaixão ativa nunca demonstrada pelo narrador do poema.” Todavia, onde

Davies Michael encontra signos visuais de vida e fecundidade (“vinhas circulam a lâmina”, 2006, p. 74), Essick vê nas formas curvilíneas ao redor do poema figuras “vermiculares”, que simbolizam o “verme da mortalidade”, uma marca de morte e destruição. (2008, p. 118)

Por outro lado, a imagem do ancião que é guiado ou que caminha em direção a uma porta poderia figurar um sentido diverso. Janet Warner, lendo a imagem em outros contextos da arte de Blake – como em *Não Há Religião Natural, Os Portões do Paraíso e Jerusalém* (Fig. 5.18) –, supõe que ela simbolize “regeneração através da morte.” (1970, p. 192) Nessa acepção, os elementos relacionados à morte na lâmina indicariam muito mais um ciclo que se completa e que novamente se inicia do que um término. A identificação da fonte visual para essa imagem pode aprofundar a leitura da lâmina como renovação ou ressurreição.

Phillips relaciona “London” com a gravura de Holbein, *The Old Man and Death*, uma ilustração do livro de emblemas *Les Simulachres & histories faces de la Mort*. Comparando as duas imagens (Fig. 5.17 e 5.19), notamos que Blake substitui a imagem da morte pela da criança. O corpo do homem velho é semelhante nas duas imagens. Como Phillips escreve, esse exemplo de *Experiência* “demonstra a criativa e irônica interação entre as evocações tradicionais do livro de emblemas e a criação de” suas lâminas. (2000, p. 33)

Enquanto a “mensagem” moralista religiosa na “Song IV” de Watts era evidente, as implicações interpretativas da gravura de Holbein são mais sutis. No seu livro de emblemas, há um tema recorrente da onipresença da morte em todas as eras, em todas as classes sociais. Esse conhecimento adulto sobre a morte – que Blake retrata na página-título de *Experiência* na imagem das crianças que choram a morte de seus pais –, está em todos os emblemas de Holbein, ensinando o seu observador que o “fim” na morte seria a única certeza da vida.

Sobre a alteração que Blake executa em sua imagem em relação à possível fonte de Holbein, Phillips escreve que o pequeno infante guia o ancião

não à sua cova, mas, o tomando pela mão, guia-o para frente, através das ruas de Londres, de um modo que implica cuidado e proteção. Pode-se até dizer que a criança guia o homem para além da margem da lâmina, levando-o para longe, deixando a experiência para trás conforme o que foi visto, ouvido e recordado no texto. (2011, p. 7)

A alteração que Blake executa na figura da Morte/*Experiência* para uma figura de Infância/*Inocência* altera nossa leitura da lâmina. A criança, como Phillips aponta, guia o velho homem a um lugar pouco claro. O leitor, nessa acepção, supõe que o infante leve o ancião “para além da margem da lâmina”, para um estado mental no qual as desoladoras cenas do poema são deixadas para trás. Esse deixar a ‘experiência’ para trás não significaria uma fuga ou a consciente recusa em perceber o distópico cenário urbano; antes significa

atentar para a recuperação da ‘inocência’ como alternativa à percepção da miséria humana.

A ideia de que o leitor – assim como o velho homem – estaria sendo guiado para um espaço diferente do descrito no texto e do mostrado nas imagens pode revelar a principal meta dos livros iluminados. A arte compósita de Blake pode ser vista como uma ferramenta crítica que modifica a percepção do leitor no que concerne à realidade e à percepção de outros seres humanos. Diferente dessas fontes textuais e visuais, Blake compõe seus livros para libertar seus leitores de suas próprias “mind-forged manacles.” Na canção de Watts, elas significam moralidade e falsa piedade. Na gravura de Holbein, pensamentos onipresentes de morte.

Em contraste com essas formulações, o texto verbal e visual de “London” unifica existência mental e física como uma criança guiando a velha humanidade, ou, nos termos de Blake, como *Inocência* guiando *Experiência*. Nesse sentido, o que era imagem de sofrimento e decadência, pode ser lido/visto como indicativo de liberdade e esperança. “London” expressa não uma diferenciação, mas uma aproximação dos sofrimentos humanos às percepções do eu lírico. O texto elucida a imagem: reconhecer a igualdade entre homens é ser guiado não para a morte, mas para a vida. Mesmo em solidão – como a situação do viandante no poema ou da criança de rua na imagem indicam – é possível observar a onipresente conexão com outros seres e com o espaço físico circundante. Ao reconhecer tal união, o espectador blakiano pode ser liberto das correntes forjadas pela sua própria mente.

III. A Paradoxal Identidade Divina: “The Tyger”

“The Tyger” é um dos poemas mais comentados na tradição crítica inglesa. Um exemplo das variações de sua interpretação foi sumarizado por David Weir que interpreta o texto de Blake como símbolo do desejo sexual “que queima nas sombras da floresta escura”; como impossibilidade teológica de um Deus capaz de criar a fera e o “cordeiro”; como referência à “simétrica” criação do poeta; como alusão ao animal símbolo das “chamas revolucionárias” que queimam na “noite” na tirania continental; ou ainda, como referência à fera indiana e à mitologia oriental na obra do poeta e pintor. (2003, p. 19)

Primeiramente, destaca-se a comparação entre esse poema de *Experiência* em relação ao contraponto de *Inocência*, “The Lamb.” Para Foster Damon, o tigre em Blake é símbolo de ira, revolta e horror. Se o cordeiro é obra do amor divino, o tigre resulta de sua ira. Segundo o crítico, o poema trata da criação do animal e do resultante assombro. Para Damon, o tigre simboliza Urizen ou Yahveh e o cordeiro o Deus cristão posterior. (1988, p. 414) Todavia, tal compreensão limita a leitura do “Tyger” blakiano ao encerrá-lo numa chave associativa específica. Além do mais, interpretações dessa ordem levam em conta apenas o texto do

poema, esquecendo sua contraparte visual.

Nela, os comentários sobre o “tigre” ‘urizenico’, opressivo, aterrorizante, assombroso, entre outros, são revistos na figura de um animal infantil, dócil, passivo e curiosamente “inocente.” Sobre essa oposição, Ackroyd afirma que o poema aterrorizante, metricamente refinado e sonoricamente marcante, fora transmutado num animal “cômico; tendo toda a expressividade de um brinquedo abobalhado, com um sorriso idiota na face.” (1995, p. 144)

Diante dessa opinião, o que proponho é a análise de “The Tyger” partindo da metodologia desenvolvida e anteriormente ilustrada neste trabalho, que permita o diálogo entre as linguagens visuais e textuais da lâmina. Nesse quesito, será fundamental a análise do *Notebook* de Blake, no qual há o registro do processo de composição de “The Tyger” e de outros tigres na iconografia de Blake. Diante dessas referências, veremos que o “Tyger” de *Canções de Experiência* satiriza tanto a *Enciclopédia Britânica* no verbete “Tigre” quanto a própria noção do estado de *Inocência* como condição pré-queda.

“The Tyger” apresenta uma composição visual aparentemente simples. (Fig. 5.21) Na porção direita da lâmina, há uma árvore cujos galhos ressequidos e infrutíferos remetem à imagística de *Experiência*. A porção central é preenchida pelas seis estrofes quaternárias que compõe o poema. Algumas das estrofes são divididas visualmente pelos galhos. Na porção inferior, Blake aloca a fera que intitula a canção. Essa é mostrada de perfil, fitando algo que está fora da página. O animal apresenta as patas dianteiras em posição estática e as traseiras em atitude de alerta ou movimento, resultando numa imagem de atividade/inatividade que fragiliza parcialmente a sua aparente docilidade.

Sobre essa, muitos críticos tem destacado a marcante diferença entre o animal descrito no texto e o animal figurado na imagem. Como Leader escreve, muitos têm sido os adjetivos que definem a versão visual da fera que brilha na mata escura: “cômica”, “inquisitiva”, “risonha”, “esquisita”, “gentil”, “domesticada”, “paciente”, “preocupada”, “desdenhosa” ou “tola”, “uma criatura remotamente comparável à imagem criada pelo atemorizado narrador do poema.” (1981, p. 47) O autor alude à comum acepção crítica que destaca a assimetria entre a execução métrica do poema em relação à lâmina. Para Leader, o texto é “poderoso demais para ser minado de forma tão brutal” pela imagem. “Nós não temos nem o tempo nem a inclinação para fazer os necessários ajustes de perspectiva que o design exige.” (p. 48)

Entretanto, qual seria o efeito caso a imagem do tigre correspondesse à descrição textual? Quando analisada de outra perspectiva, tal assimetria é a única alternativa possível, sobretudo ao se levar em conta as características da relação entre texto e imagem na arte de Blake. Qualquer outra construção resultaria numa tradução direta e linear do texto em imagem

ou vice-versa. Caso o tigre reproduzisse a ferocidade do poema, Blake apenas repetiria a tradição dos livros ilustrados que redundavam na presença da imagem como espelho do texto.

Ao que tudo indica, o poeta e pintor pode ter pensado nessa primeira possibilidade. No mesmo *Notebook*, a composição de “The Tyger” (Fig. 5.25 e 5.26) coabita com outra versão visual do animal, talvez mais próximo da fera descrita no poema. No esboço de uma ilustração que Blake faria da balada de William Hayley, *The Elephant* (1802), um homem amedrontado, sobre o balcão de um palácio, foge do feroz tigre que está no solo prestes a atacá-lo. (Fig. 5.27) Sobre a gravura, Erdman questiona: “Fora por uma questão de integridade que Blake escolheu outra espécie de tigre daquela de “The Tyger”? (1973, N. 02)

Em suas *Canções*, Blake essencialmente dialoga com a tradição de livros educativos infantis. Nesse sentido, não surpreende que não apenas o tigre, como todas as imagens das canções – sejam elas de *Inocência* ou de *Experiência* – correspondam visualmente aos padrões didáticos de tais livros. Sob essa ótica, a presença de um animal feroz ou sanguinário – como alguns comentários parecem sugerir como “ideal” – seria impraticável num livro dessa natureza. Por isso a similaridade com outros animais “selvagens” de *Experiência*. Além disso, a “infantilidade” ou “inocência” desses animais tem outras implicações para a interpretação de “The Tyger”, bem como para outras lâminas de *Experiência*.

Nesse aspecto, o estranhamento crítico diante da “docilidade” do design em oposição à “assombrosa simetria” do texto ignora um elemento básico da arte de Blake e dos seus livros iluminados. Seu autor está todo o tempo jogando e brincando, divertindo-se com as possibilidades verbi-visuais de sua arte, ao passo que ele evita a convencionalidade dos livros ilustrados, sintomas do debate sobre as “artes irmãs” e sua aproximação de poesia e pintura. Santos afirma que tal relação “paródica” entre texto e imagem “desloca e descentra o paradigma setecentista da traduzibilidade, transferibilidade e complementaridade das artes, fazendo com que o olhar meigo do tigre pareça indiciar a ‘domesticação’ que as teorias e os sistemas parecem querer impingir aos textos e imagens.” (2009, p. 89)

Diante disso, deve-se desacomodar o olhar do contato prévio com o poema. Para os espectadores de *Inocência* e de *Experiência*, figuras inocentes de animais ferozes – o tigre e o leão – já haviam sido percebidas em “The Little Girl Found.” (Fig. 5.23 e 5.24) No poema, esses animais são mostrados não como ameaçadores e sim como elementos naturais que auxiliam a protagonista, Lyca. Em 1789, essas lâminas compunham *Inocência*. Porém, como a narrativa textual apresenta claras sugestões sexuais, Blake as realocou em *Experiência*. São lâminas que, assim como “Tyger”, evitam um tradicional emparelhamento entre o texto e imagens. Essas apresentam a protagonista do poema, uma jovem que, perdida num bosque

sombrio, assusta-se diante de feras que se revelam dóceis e protetoras.

“The Tyger” assemelha-se visualmente com o design dos animais de “The Little Girl Found”, em sua infantilidade e benignidade. Em todas as cópias das *Canções*, Blake aloca “The Tyger” logo após as duas lâminas desse poema. Nas duas canções, os tigres estão ao lado da árvore e figuram uma face dócil e um olhar que objetiva algo fora do campo da imagem. Porém, o animal do primeiro poema olha para a direita e o de “Tyger” para a esquerda. Esses arranjos, como a progressão das lâminas de *Experiência* indica, parecem referir um ao outro, como se Blake indicasse ao observador a necessidade da percepção de ambas as lâminas ou poemas para a compreensão de suas ideias. (Fig. 5.21 e 5.23)

A segunda lâmina do poema anterior (Fig. 5.24) mostra um leão e um tigre. Todavia, há duas árvores nessa lâmina. Uma primeira, à direita, que é semelhante àquelas de *Inocência*, florida e repleta de frutos. E outra, à esquerda, ressequida e fina, composta apenas de galhos e formas serpentinadas. Nesse sentido, passamos de um cenário pré-queda à direita para um cenário pós-queda à esquerda. Tal informação visual ajuda a compreender o design da lâmina: o que temos em “The Tyger” é um animal de “Inocência” num cenário de “Experiência.”

A partir da imagem e da lembrança de “The Little Girl Found”, o observador passa à leitura do texto, que anuncia a disparidade com a imagem já nos primeiros versos.

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?¹⁹⁶

O primeiro contraste entre forma visual e textual está na descrição de um cenário noturno, maculado pelos olhos flamantes da fera que se aproxima. Contrariamente, a paisagem visual apresenta um céu azul diurno que ilumina animal e cenário. Embora uma assombrosa *simetria* seja defendida pelo eu lírico, a surpreendente *assimetria* entre texto e design – ou entre reflexão e observação – prenuncia o caráter dialógico desta lâmina.

Blake marca tal assimetria entre cenário visual diurno e paisagem textual noturna a fim de alertar o observador/leitor para a relação ambígua que ele está prestes a acessar na observação/leitura de “Tyger.” A partir da observação dessa construção antagônica, o leitor passa a questionar cada uma das metáforas apresentadas no poema.

In what distant deeps or skies.
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?

¹⁹⁶ tigre, tigre, chama pura / nas brenhas da noite escura, / que olho ou mão imortal cria / tua terrível simetria? (Tradução de Vasco Graça Moura)

What the hand, dare sieze the fire?

And what shoulder, & what art,
 Could twist the sinews of thy heart?
 And when thy heart began to beat,
 What dread hand? & what dread feet?¹⁹⁷

As próximas duas estrofes aprofundam a tópica anunciada nos primeiros versos do poema: não uma reflexão sobre a fera ou sobre o cenário realista no qual um homem, perdido no meio de uma floresta, encontra o predador, e sim uma meditação retórica sobre os aspectos espirituais ou divinos envolvidos na criação de um animal como esse. Blake escreveu as três primeiras estrofes sem interrupção ou correção, “como se elas tivessem ecoado em sua cabeça e precisassem urgentemente ser transcritas para o *Notebook*.” (Ackroyd, 1995, p. 145) O fogo do olhar animal nos primeiros versos levou Blake a continuar a metáfora de uma divindade que trabalha com a forja de metais. As perguntas do eu lírico – numa recriação estilística das perguntas de Yahveh a Jó – questionam a natureza divina sobre seu caráter atemorizante.

Se no livro bíblico, capítulos 38-41, as perguntas partiam da divindade em direção ao homem que sofria os efeitos de uma condição *injusta*, agora as perguntas seguem direção inversa. Similarmente, ambos os textos exemplificam de forma poderosa a incapacidade da compreensão humana em relação à divindade, quem quer que ela seja, onde quer que esteja. São perguntas retóricas que ecoam a partir da primeira estrofe, aludindo ao ansioso processo mental que tenta explicar a existência do cosmos a partir da hipótese de um criador.

Assim como Blake havia atacado o deísmo nos tratados de 1788, poemas como “The Tyger” revelam propósito similar. Embora David Hume fosse um dos pensadores que o poeta associa ao iluminismo de seus dias, Blake usa em sua obra muitas das ideias do filósofo. Nessa canção, Blake propõe em termos poéticos o mesmo tipo de reflexão presente em *A História Natural das Religiões*. (1757) Nele, Hume afirma que o processo social que dá origem à religião resulta de uma interpretação dos eventos naturais como sinais da vontade de deus ou deuses. Tal processo seria descrito em *Matrimônio*, lâmina 11 e aprofundado dramaticamente em ‘The Tyger’, no qual Blake figura, segundo Robert Essick, “um processo similar ao inventar um Deus e uma narrativa sobre suas ações e intenções.” (2008, p. 111)

A cena descrita pelo eu lírico que vaga por uma floresta noturna – similar ao narrador de “London” pelas ruas da metrópole – sugere o desespero de um homem que caminha à deriva. Ambos os poemas revelam a condição deficiente de um ser perdido num universo ao qual ele tenta compreender em termos intelectuais. Em “The Tyger”, a luz inexistente aparece

¹⁹⁷ de que abismo ou céu distante / vem tal fogo coruscante? / que asas ousa nesse jogo? / e que mão se atreve ao fogo? // que ombro & arte te armarão / fibra a fibra o coração? / e ao bater ele no que és, / que mão terrível? que pés? (Tradução de Vasco Graça Moura)

na forma dos olhos chamejantes do animal, numa metáfora da primitiva observação de processos naturais destrutivos que levam o homem a inferir a existência de um deus igualmente nocivo. Além disso, Blake ecoa em seu poema a definição de Edmund Burke no seu tratado sobre o *Sublime* (1758), que ilustra tal evento como surgindo numa “floresta sombria” ou num “deserto árido”, na forma de um “leão, tigre ou pantera.” (1958, p. 66)

Nessas três primeiras estrofes, Blake também faz um particular uso de termos que remetem à forja de ferramentas e utensílios com fogo. A alusão é tanto aos deuses gregos Hefestos e Prometeu quanto à condição humana em relação ao fogo, um dos primeiros estágios da dominação e da utilização de elementos naturais pelo homem. Ademais, termos que aludem ao fogo, metal e ao trabalho da forja, servem como metáfora para a própria técnica de Blake na preparação das placas de cobre para a gravação de suas lâminas.¹⁹⁸

Depois da composição dessas três primeiras estrofes, Blake dá início à quarta, abandonando-a depois do terceiro verso. As alterações consecutivas e revisões no processo de composição do poema revelam um autor ainda em dúvida sobre os termos que deveria ou não usar. A análise desses versos demarca os sentidos pretendidos ou evitados por Blake.

Could fetch it from the furnace deep
And in the horrid ribs dare steep
In the well of sanguine woe¹⁹⁹

A possível razão do cancelamento desses versos pode ser a alusão evidente à natureza demoníaca ou infernal desse criador. Tais alusões evidenciam aquilo que o poeta deixou ambíguo nas primeiras estrofes. Além disso, a expressão “sanguine woe” recria no poema a imagem da ferocidade do animal real, imagem presente nos relatos de viajantes que, ao voltar de Índia e África, narram sua brutalidade e sua sede de sangue. O poeta decide rever o verso, aprofundando a metáfora ambígua da sua composição e evitando a referência direta à fera.

In what clay & in what mould
Were thy eyes of fury rolld²⁰⁰.

Fica evidente na composição desses versos que Blake está trabalhando sobre uma base bíblica, na qual termos como “rib”, “clay” e “mould” aludem à descrição do Gênesis 2 sobre

¹⁹⁸ Como afirma Portela, “The Tyger” encerra uma “auto-referência ao acto criador humano que inventa esta gravura, colocando o poeta-gravador na posição do demiurgo: o ritmo do poema imita o martelo do criador na forja original ao conceber o tigre e, também, o martelo do poeta a bater a chapa na oficina de gravação. Criar o tigre é criar uma imagem poética do tigre capaz de representar a sua ‘terrível simetria’.” (2009, p. 41)

¹⁹⁹ Pôde formá-lo nas funduras caldeiras / e trazer sua costela dos abismos / e infernos da aflição sangrenta (tradução do autor).

²⁰⁰ De que barro & e de que molde / rolaram tuas orbes de fúria. (tradução do autor)

Yahveh criando o primeiro homem. Entretanto, assim como Blake evita demonizar a figura do demiurgo, também evita a associação com a divindade judaica. Do mesmo modo, Blake recusa os “eyes of fury”, talvez por ressaltarem os “atributos mais grotescos” do animal. (Ackroyd, 1995, p. 146) Mais uma vez, o poeta recomeça a estrofe.

What the hammer what the chain
In what furnace was thy brain
What the anvil what the arm
Could its deadly terrors clasp.²⁰¹

Blake fica satisfeito com os primeiros dois versos, que aprofundam a metáfora do animal como forjado no fogo, com o auxílio de ferramentas metálicas. Todavia, os últimos versos novamente ressaltam os aspectos realistas do animal, além de perigosamente dialogar com o “Terror” francês.²⁰² A seguir, Blake finaliza a primeira versão do poema repetindo a primeira estrofe, com uma pequena alteração no último verso. (Fig. 5.26)

What the shoulder what the knee
Did he who made the lamb make thee
When the stars threw down their spears
And waterd heaven with their tears²⁰³

Numa nova página do manuscrito, Blake cancela o primeiro verso e o substitui por “And did he laugh his work to see.” Possivelmente, o poeta pensa que “laugh” afasta o poema do sentido e da reflexão que ele gostaria de promover. Na versão final, ele substitui o termo por “smile”, o que atenua a resposta divina ao monstro que acaba de conceber.

Insatisfeito com o resultado, reescreve novamente a estrofe. Como Ackroyd menciona, “com o repentino brilho desses últimos versos, nos quais observação astronômica e saber mitológico são comprimidos, ele sabia que havia encontrado a abertura correta para o seu verso”, fazendo com que os numerasse com 1 e 2, riscasse o segundo verso, “What the shoulder what the knee” e numerasse o primeiro e o terceiro de 3 e 4. (1995, p. 145)

²⁰¹ Que martelo ou que corrente / Em que caldeira forjou tua mente / Em que bigorna com que braço / Fora ajustado teu terror mortal. (Tradução do autor)

²⁰² Sobre a relação de “The Tyger” com a Revolução Francesa, Phillips escreve que o poema é uma “metáfora para as forças revolucionárias na França. Para Blake, isso pode também implicar as forças inglesas de reação, a ascensão das associações contra a realeza, os escritos de Paine e outros autores, artistas, editores e impressores radicais que surgem.” (2000, p. 68) Essick, por sua vez, escreve: “Alguns autores ingleses compararam as forças revolucionárias a tigres; como Samuel Romilly que em 1712 escreveu que o novo Governo Francês era como ‘uma república de tigres em alguma floresta africana’. A invenção de Robespierre de uma nova religião baseada em princípios deístas influenciados por Rousseau sugere um importante vínculo entre a revolução e o interesse de Blake pelo início dessa nova religião.” (2008, p. 114)

²⁰³ Com que ombro ou joelho potente / Tem aquele que fez o cordeiro e a ti / Quando as estrelas quedaram qual lanças / Como se dos céus caíssem lágrimas. (Tradução do autor)

When the stars threw down their spears
 And water'd heaven with their tears:
 Did he smile his work to see?
 Did he who made the Lamb make thee?²⁰⁴

Outra estrofe cancelada versa:

Burnt in distant deeps or skies
 The cruel fire of thine eyes
 Could heart descend or wings aspire
 What the hand dare sieze the fire²⁰⁵

Nessas linhas, Blake diminui o horror da criatura e sublinha o horror de um deus capaz de conceber tal fera, como indicado pela expressão “cruel fire of thine eyes.” Insatisfeito, Blake altera esses versos, talvez em decorrência do efeito que “cruel” tivera sobre a tópica do poema. Ademais, assim como Blake evita a ideia de um criador sádico, como indica a substituição de “laugh” por “smile”, ele não almeja o caráter tirânico que “cruel” encerra. Por fim, Blake numera cada uma das estrofes desejadas, repetindo a primeira estrofe.

What the hammer? what the chain,
 In what furnace was thy brain?
 What the anvil? what dread grasp,
 Dare its deadly terrors clasp!

When the stars threw down their spears
 And water'd heaven with their tears:
 Did he smile his work to see?
 Did he who made the Lamb make thee?

Tyger Tyger burning bright,
 In the forests of the night:
 What immortal hand or eye,
 Dare frame thy fearful symmetry?²⁰⁶

Como as alterações no manuscrito evidenciam, Blake evita aludir ao poder divino, bem como ao animal verdadeiro. Ademais, recusa termos que pudessem associar esse criador hipotético com divindades identificáveis como o Yahveh bíblico. Baseado nesses desvios que o manuscrito e a composição de “Tyger” revelam, pode-se então cogitar os possíveis temas vislumbrados pelo artista na sua *Canção de Experiência*.

²⁰⁴ Quando os astros lançam dardos / e seu choro os céus põem pardos, / vendo a obra ele sorri? / fez o anho e fez-te a ti? (Tradução de Vasco Graça Moura)

²⁰⁵ Forjado em distantes funduras ou alturas / O cruel fogo dos teus olhos / Poderia o peito fundir ou asas alçar, / Que mão potente tua chama medir? (Tradução do autor).

²⁰⁶ e que martelo? que torno? / e o teu cérebro em que forno? / que bigorna? que tenaz / pro terror mortal que traz? // quando os astros lançam dardos / e seu choro os céus põem pardos, / vendo a obra ele sorri? / fez o anho e fez-te a ti? // tigre, tigre, chama pura / nas brenhas da noite escura, / que olho ou mão imortal cria / tua terrível simetria? (Tradução de Vasco Graça Moura)

Primeiramente, destacamos o contraste entre o poema e a imagem da lâmina. Como Ackroyd menciona, é inegável que a imagem do tigre configura “uma contraparte irônica da invocação dramática da voz poética.” (Ackroyd, 1995, p. 145) Nesse aspecto, a imagem e o texto de “The Tyger” dialogam com os estados anunciados no título do volume. A imagem da lâmina oferta ao observador um animal relacionado ao estado de *Inocência* ao passo que o poema, em sua descrição e métrica, encerra a ideia de *Experiência*. Porém, tal identificação não revela muito mais do que apenas a relação antitética entre texto e imagem.

Por outro lado, o contraste da lâmina com outros textos e imagens “ilumina” de forma mais precisa seu sentido compósito. Um possível esclarecimento para a sátira ou ironia blakiana estaria no verbete “tigre” da famosa enciclopédia inglesa. De acordo com Michael Phillips o texto e a imagem de “The Tyger” dialogariam com esse compêndio.

No final do século 18 o tigre havia sido descrito como “um animal essencialmente feroz e cruel, cujo gosto por sangue era insaciável: mesmo satisfeito pela matança, ele continua a carnificina.” A descrição usada em todas as edições da *Encyclopedia Britannica* no século 18 é ilustrativa: “O tigre parece não ter nenhum outro instinto a não ser a constante sede por sangue, uma fúria cega que não conhece limites ou distinção, e que frequentemente o estimula a devorar seus próprios filhotes ou a fazer a fêmea em pedaços caso ela defenda sua cria.” (2000, p. 68)

Textualmente, a *Encyclopedia* exemplifica as opiniões sobre a periculosidade e a natureza violenta do animal. Do mesmo modo, muitos interpretam o poema blakiano como alusão à força, ao poder e a brutalidade da fera. Entretanto, como mencionado por Phillips, a imagem escolhida pelos editores da enciclopédia para “ilustrar” tal verbete é muito semelhante à versão infantil, passiva e aparentemente dócil da versão de Blake. (Fig. 5.28) Nesse contexto, o poema e a imagem de Blake configuram a mesma relação dissonante entre o texto “assombroso” do verbete e a dócil imagem usada para ilustrá-lo.

Além desse, há ainda outro paralelo visual que pode ajudar o observador/leitor a perceber o sentido para a assíncrona relação entre texto e imagem em “The Tyger.” Como discutido no primeiro capítulo desta tese, Blake fora um admirador dos afrescos de Rafael no Vatican Loggia, muitos deles usados como modelo para edições inglesas da bíblia. Comum nessas ilustrações era a preocupação do artista em retratar a diferença visual entre uma condição perfeita, pré-queda, para uma condição decaída, pós-queda. Isso fora demarcado pela formas humanas de Adão e Eva serem muitas vezes retratadas como jovens no Éden e envelhecidas no momento posterior ao pecado original ou à expulsão do jardim.²⁰⁷

Entretanto, não fora apenas nas formas humanas que pintores renascentistas marcaram

²⁰⁷ Essa diferença é perceptível no afresco de Michelangelo na Sistina dedicado ao tema, no qual se tem um casal jovem comendo da árvore e, ao lado, um casal velho sendo expulso do jardim. (Ver Capítulo 4, Fig. 4.10)

os efeitos físicos da passagem da perfeição à queda, ou de ‘inocência’ para ‘experiência’. O mesmo fora apresentado na docilidade dos animais em temas como *Deus criando os animais* ou *Adão nomeando as feras*. Não é raro encontrar nos dois temas leões com expressões faciais dóceis e infantis, como na versão de Rafael para a primeira obra. (Fig. 5.29)

Além das relações visuais e textuais com os livros infantis ou com o verbete e a ilustração da *Encyclopedia*, talvez Blake objetivasse evidenciar ao espectador de seus livros iluminados o paradoxo presente nos conceitos de ‘inocência’ e ‘experiência’, ou da natureza dissonantemente benéfica e aterradora que a teologia cristã apregou à sua divindade. Para melhor analisar essa hipótese, podemos comparar a construção visual “pre-lapsariana” e o conteúdo poético de “The Tyger” com a sua contraparte em *Inocência*, “The Lamb.”

Lado a lado, as duas lâminas revelam os detalhes visuais que identificam os conjuntos de *Inocência* e de *Experiência*. (Fig. 5.20 e 5.21) Tanto os galhos floridos da primeira quanto a árvore ressequida da segunda, tanto o verde de “The Lamb” quanto a cinza árvore de “The Tyger”, revelam os grupos aos quais elas fazem parte. Todavia, assim como o leão pintado por Rafael mantém uma posição inocente diante do criador, do mesmo modo o tigre de Blake reproduz a “inocência” da criança e do rebanho em “The Lamb.”

Entretanto, tal similaridade inexistente nas contrapartes textuais. Os poemas apresentam estruturas baseadas em questionamentos direcionados à divindade ou às suas criações. Em “Lamb”, são perguntas como “Little Lamb, who made thee?”, que encontram sua resposta na identificação da personagem de Cristo com o cordeiro e com a criança. Entretanto, se em *Inocência* os discursos cristãos são usados com chave irônica, como visto no capítulo anterior, isoladamente “The Lamb” parece apenas reafirmar uma metáfora educativa e religiosa. Nesse aspecto, é como se a lâmina precisassem de “The Tyger” para revelar um outro sentido.

Se no primeiro poema, as respostas são simples, o mesmo não acontece com o segundo. Sua construção retoma as questões de Yahveh em *Jó*, nas quais a recorrente estrutura “Onde estavas quando eu formei as estrelas?” ou “Onde estavas quando impus limites aos mares?” impossibilitam qualquer resposta humana. Blake recorre a essas perguntas em “The Tyger” a fim de expressar o paradoxo subjacente na lógica religiosa ou mental que as formula. Em outros termos, o que Blake enfatiza em “The Tyger” não são as respostas e sim o absurdo de perguntas que demandam no mínimo duas explicações, ambas ilógicas. Robert Essick discutiu quais seriam as únicas respostas possíveis à retumbante questão do poema: “Did he who made the Lamb make thee?”

Se respondermos ‘sim’, então criaremos uma religião monoteísta, e uma capaz de conter um deus que executa criações assombrosamente simétricas – gentis e aterradoras,

inocentes e experientes, boas e más – e igualmente um deus que possui caráter composto, duplo, mesmo que contraditório. Caso respondamos ‘não’, então estaremos no caminho do politeísmo, e deveremos sofrer uma teologia confusa, na qual várias ações serão dedicadas a deuses em conflito, desiguais, como na mitologia grega. (2008, p. 113)

A pergunta formulada por Blake na criação de seu perplexo eu lírico opõe sutilmente esses dois processos religiosos. Tais processos, na visão do poeta, seriam os responsáveis pelo nascimento do dualismo na mente do homem e pela subsequente escravidão desse a sistemas de opressão que apenas ofertam um deus ou deuses poderosos e temíveis. Se dois ou três anos antes de *Experiência*, o poeta de *Matrimônio* estava aprendendo que “todos os deuses residem no coração humano”, o eu lírico de “The Tyger” ainda está preso à malha do esquematismo religioso que tenta fazer coexistir bem e mal no universo físico. Assim como o Jó bíblico não obtém resposta à pergunta sobre o sofrimento, o mesmo ocorre com o eu lírico de “Tyger.”

Não é apenas na imagem do deus acolhedor de “Lamb” em relação ao deus assustador de “Tyger” que Blake problematiza dualismos como cordeiro/tigre, Cristo/Yahveh, bem/mal, mas também na composição de cada poema. No caso de “The Lamb” esse estaria nas imagens da criança/cordeiro e paraíso/terra, ao passo que em “The Tyger”, nos opostos altura/fundura, trevas/luz, homem/divindade e natureza/céu, entre outros. Nesse sentido, se “Lamb” alude ao cristianismo e à figura do cordeiro, “Tyger” referencia formas mais primitivas de religião, que viam o universo como resultante de um deus opressivo e demoníaco.

Sob essa perspectiva, o poema apresenta a descrição do animal feroz e da sua feitura pela forja divina. Ao mesmo tempo, ele articula um nível simbólico no qual a “inocente” imagem do tigre revela a inapropriada lógica que estenderia ao criador as qualidades de suas criaturas. Coincidentemente, aquilo que o artista sublinha ao obrigar muitos de seus leitores a questionar as razões dos aspectos textuais do poema não serem “estendidos” à sua figuração visual. A impossibilidade da criatura comportar “inocência” visual e “experiência” textual é similar ao paradoxo sugerido por Blake na pergunta “Quem fez o cordeiro também te fez?.”

Ao retornarmos à primeira observação da lâmina, percebemos que o que parecia infantil e ingênuo na figuração do animal é agora perpassado por uma atmosfera sombria. Se estendermos uma linha vertical e dividirmos a lâmina ao meio, percebemos na porção esquerda um animal cujo olhar e cujas patas dianteiras expressam passividade e inocência. Todavia, a porção direita configura as patas traseiras em sinal de alerta e a árvore ressequida e morta atrás do animal remete a um estado físico decaído e desértico. A partir dessa “assombrosa simetria”, a própria lâmina encerraria os opostos de *Inocência* e *Experiência*.

Para Blake, tais estados contrários servem para exemplificar uma estrutura mental que comporta e reproduz lógicas antitéticas e opositivas, como visto em lâminas como “London”

e “The Tyger.” Nelas, é clara a interpenetração das imagens de *inocência* em *experiência* e dos poemas de *experiência* em *inocência*. É nesse contraste que Blake evidencia a necessidade de repensar a forma dualista de ver a existência. Tal visão é ilustrada pela oposição entre pensamento e percepção física, ou, entre as artes da poesia e da pintura.

Entretanto, a meta que fora proposta nas iluminadas *Canções* blakianas seria apenas concretizada no primeiro dos seus livros proféticos. Caberia a esse livro unir não apenas texto e imagem, prática técnica e metáfora profética, como também os opostos de *Inocência* e *Experiência*. Em outros termos, Blake cria um cenário no qual texto e imagem, voz e visão, corpo e mente, expressam os “Estados Contrários da Alma Humana” sem os quais “não há progressão”, num provérbio que seria composto e elucidado em seu próximo livro iluminado, não coincidentemente chamado de *O Matrimônio de Céu e Inferno*.

CAPÍTULO 6
O MATRIMÔNIO DE CÉU E INFERNO:
AS PORTAS DA PERCEPÇÃO E A UNIÃO ALQUÍMICA

*Sem contrários não há progressão. Atração e Repulsão, Razão e Energia,
Amor e Ódio, são necessários à Existência Humana.*

William Blake, *Matrimônio*, 1792

O que Blake almeja com *O Matrimônio de Céu e Inferno* (1790-1792) é desestabilizar as oposições do discurso religioso e as certezas do discurso científico. Até então, o poeta criticou em poemas como “The Coach of Death”, “Tiriél” e “The Little Black Boy”, as bases morais do cristianismo. Quanto ao cientificismo de seus dias, Blake viu na valorização da percepção física – presente no empirismo inglês do século 18 – um retrocesso que encerra homens e mulheres à “prisão dos cinco sentidos.” Blake deu continuidade a essa crítica em suas *Canções*, em lâminas que destacam as oposições, os paradoxos, as incertezas e os resultados nocivos dessas visões. Por outro lado, é também por meio delas que o poeta parece perceber que é apenas o “confronto” entre os “estados contrários” de *inocência e experiência* que torna “possível o aprimoramento” espiritual, corpóreo e ético. (Rowland, 2010, p. 46)

Ao contestar as opiniões “religiosas” e “científicas”, Blake oferta uma espiritualidade mais imanente do que transcendente que tem na experiência corpórea o motivador para uma modificação mental e espiritual. Ademais, a assimilação de crenças dissidentes, de textos gnósticos, cabalistas e alquímicos, além de obras místicas como as de Paracelso, Boehme e Swedemborg, torna-o consciente da centralidade dos sentidos corpóreos como portas da percepção física e da experiência sexual como portas da percepção espiritual.

Compreender tal processo de aprimoramento físico e mental em *O Matrimônio de Céu e Inferno* é o que objetiva este capítulo. Para tanto, destaco primeiramente as oposições que Blake compreende como responsáveis pelo aprisionamento social e mental de homens e mulheres, numa sátira aos escritos e às ideias de Emanuel Swedenborg. Nesse livro, essas oposições são fragilizadas e alteradas, numa gradativa “abertura” das “portas da percepção” para uma realidade visionária e imaginativa. Num terceiro momento, estudo como esse processo é caracterizado nos signos textuais e visuais desse livro e em seus “Provérbios do Inferno”. Por fim, analiso as lâminas 14 e 15, páginas iluminadas que aproximam o método de impressão blakiano do metafórico e singular casamento alquímico.

I. Swedenborg e os Opostos Dualistas no Frontispício de *Matrimônio*

Em sua estrutura, *Matrimônio de Céu e Inferno* mobiliza a atenção do seu espectador para uma série de oposições que, no discurso teológico corrente, ganham os termos de “bem” e “mal”. Tal mobilização resulta da transposição de um enredo centrado nos eixos verticais e antagônicos que correlacionam céu e inferno para outro centrado nas relações humanas e terrenas. Essa união de contrários parte da leitura de Emanuel Swedenborg (1688-1772).

Blake não apenas conhece seus textos como esteve presente no primeiro encontro da Igreja da Nova Jerusalém em 1789, seita que tem os textos do místico como base. Como visto anteriormente, seus pais tiveram contato com a seita moraviana, que recebeu a visita de Swedenborg entre as décadas de 1750 e 1760.²⁰⁸ Embora a obra de Blake ecoe muitos de seus escritos, o tom de *Matrimônio* é de oposição satírica. Como afirma Erdman, “se Swedenborg fora capaz de ler a bíblia como ‘arcana celeste’, Blake estava então sob a luz da história aprendendo a lê-la como ‘arcana infernal’.” (1991, p. 177) Isso é visível na estrutura do livro, com suas visões, diálogos proféticos, provérbios e canção final.²⁰⁹

Em Swedenborg, céu e inferno são tratados como lugares contrários que exemplificam sua noção de justiça divina. Ao propor um equilíbrio entre essas instâncias, o autor assemelha-se à teologia tradicional, especialmente ao defender a submissão do mal ao bem.²¹⁰ Em *Matrimônio*, Blake trabalha inicialmente com as ideias de Swedenborg em *Divino Amor e Divina Sabedoria*, levando suas conclusões mais longe. Numa das margens do volume, Blake escreve: “Bem & Mal são aqui ambos Bem & os dois Contrários Casados.” (E 594) Partindo de uma sátira aos escritos de Swedenborg, Blake usa títulos correlatos, similaridades estilísticas e a visão dualista do místico a fim de compor um livro iluminado que objetive corroer intrincados conceitos morais.²¹¹

²⁰⁸ Segundo Schuchard, as crenças moravianas tiveram influência de Swedenborg, “que expandira o casamento místico moraviano na terra com um amor conjugal swedenborguiano no céu. Como um agente misterioso e inteligente, que opera no céu e na terra, Swedenborg testemunhou e registrou as cerimônias eróticas secretas dos Moravianos radicais, e sua influência sobre a família de Blake iria exceder a de Zinzendorf.” (2006, p. 58)

²⁰⁹ Nos anos seguintes, Blake dá continuidade à sua “Bíblia do Inferno.” Os livros de *Urizen* (1793) e *Los* (1794) recriam o *Gênesis* e o *Êxodo*, enquanto *América* (1794) e *Europa* (1795) revisam obras proféticas. Os épicos *Milton* (1804) e *Jerusalém* (1820), se relacionam com os evangelhos e com *Apocalipse*.

²¹⁰ Swedenborg propõe tal equilíbrio nos seguintes termos: “Sabe-se que quando opostos atuam mutuamente um contra o outro, e que um reage e resiste tanto quanto o outro age e impele, a força é nula em um como em outro, porque há, de uma e de outra parte, poder igual, e então, um como o outro pode à vontade ser posto em ação por um terceiro. Porque, quando a força dos dois é neutralizada por igual oposição, a força do terceiro faz tudo e tão facilmente como se não houvesse oposição alguma. Tal é o equilíbrio entre o inferno e o céu; contudo, não é um equilíbrio como entre dois que combatem com o corpo, dos quais a força de um equivalece a força do outro, mas é um equilíbrio espiritual, a saber, da falsidade contra a verdade e do mal contra o bem. Do inferno exala continuamente a falsidade procedente do mal e do céu dimana continuamente a verdade do bem.” (1987, p. 271)

²¹¹ Além de uma similaridade estilística, Viscomi supõe que Blake pensara num pequeno panfleto de quatro páginas que reuniria sua crítica ao místico suíço. Este corresponderia às lâminas 21-24, tendo sido gravadas primeiramente e o restante do livro meses depois. (Viscomi, 1997, pp. 5-67) Se concordarmos com tal hipótese, podemos imaginar *Matrimônio* como um panfleto de quatro páginas, aos moldes dos muitos distribuídos pela

Além de Swedenborg, *Matrimônio* alude a Milton, a Spencer, a Bíblia, aos profetas de rua, aos visionários londrinos²¹² e aos manuais de gravação, em cenas bíblicas de queda, profecia, confronto, punição e apocalipse. Seu narrador vaga pelo inferno, janta com profetas, anuncia a natureza divina e a religião como opressivas e descreve o confronto entre um anjo e um demônio. Cinco “Fantasias Memoráveis” perpassam tal enredo múltiplo: na primeira, o viajante coleta provérbios infernais que aconselham a realização do desejo; na segunda, Isaías e Ezequiel explicam a ele a natureza da bíblia judaica; na terceira, o narrador descreve a tipografia infernal e o método de impressão com corrosivos; na quarta, debate com um anjo; na última, observa um demônio converter um ser angélico em satânico; finda com o verso de *Tiriel*, agora expandido: “Uma lei para o Leão & o Touro é Opressão.” Em seu término, Blake anexa a ele três lâminas, nomeadas de “*Uma Canção de Liberdade*”, que anunciam liberdade estatal e espiritual ao opor um velho soberano a um jovem e demoníaco herói.

Matrimônio divide-se em seis seções, que começam e findam com uma imagem.²¹³ A primeira delas, lâminas 3 e 4, expõe a usurpação empreendida pelo céu. Na segunda, lâminas 5-10, o narrador recolhe os provérbios do inferno. Na terceira, lâminas 11-13, ele explicita uma das vias pela qual a tirania da igreja é causada. Na quarta, lâminas 14 e 15, conhecemos a tarefa do narrador blakiano: expandir a percepção humana por meio de um método de impressão que usa o método infernal com ácidos. Na penúltima seção, lâminas 16-20, o narrador é investido numa batalha mental contra a classe dominante de homens, num conflito entre prolíferos e devoradores. Na última, lâminas 21-24, o prometido *Matrimônio* da página título é alcançado na conversão de um “devorador” em “prolífero”, de um anjo em demônio.

Embora o termo “matrimônio” identifique o volume, trata-se bem mais de um conto de transformação individual do que de união entre seres ou estados opostos. *Matrimônio* torna visível a antinomia que opõe céu e inferno, bem e mal, anjos e demônios e no lugar de uma união entre esses opostos, o que Blake retrata em seu livro é a crescente percepção da falsidade religiosa ou materialista que fraciona homens e mulheres em seres divididos entre espírito e corpo. Se atingir seu intento, são essas “cadeias mentais” que serão desfeitas.

Nesse sentido, nenhum outro livro iluminado apresenta de forma tão precisa essa meta

igreja da Nova Jerusalém, para contestar a leitura que os seguidores do místico faziam de sua obra visionária. Para mais detalhes sobre a possível audiência de *Matrimônio*, ver Howard, 1970.

²¹² Além disso, Blake também retratou a tradição visionária de seus dias. Segundo Phillips, o livro revela uma imagem dos profetas londrinos de 1790, visto que os episódios de Blake sobre “experiência visionária, diálogos com profetas do Velho Testamento, anjos e demônios, podem muito bem ser uma caricatura burlesca dos auto-proclamados profetas e visionários que Blake encontrou em Londres. Muito da retórica milenarista e das visitas fantásticas nessa obra satirizam o que ele leu, viu, e o que talvez ele uma vez acreditou.” (2011, p. 3)

²¹³ Em 1827, Plowman demonstra que a “chave” para seus capítulos são as imagens que abrem e fecham cada seção. Para ele, o livro teria “um prólogo, seis capítulos de argumentos em prosa e uma canção como epílogo. Cada capítulo apresentaria “frases dogmáticas e a ilustração dessas.” (1927, p. xxiii) Nos termos de Phillips, neles “uma tese é apresentada e refutada, com sua ilustração numa Fantasia Memorável.” (Phillips, 2011, p. 15)

quanto *Matrimônio*. Desde sua primeira lâmina (Fig. 6.1), a “corrosão” de falsas verdades se faz presente. Embora a imagem não “referencie” nenhuma passagem narrativa do livro, ela é a concretização do principal tema do poema: um matrimônio de contrários. “Sem contrários não há progressão. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio, são necessários à Existência Humana.” (*Matrimônio*, lâmina 3) Para evidenciar tal relação dialógica, Blake parte de noções preconcebidas de “céu”, “inferno” e “terra” e de seus respectivos moradores na acepção tradicional: “anjos”, “demônios” e “seres humanos.”

Na base da primeira lâmina de *Matrimônio*, num encontro de nuvens que explodem em chamas, um casal se abraça, suas figuras corpóreas conectadas pelas faces que se beijam e pelos braços que se prendem. As partes inferiores dos corpos repousam em nuvens e chamas. Atrás deles, partindo da base da lâmina, ascendem outros pares em direção à superfície. Sobre ela, dois casais figuram entre árvores ressequidas. Um deles caminha e conversa, o outro está separado, o homem toca um instrumento musical enquanto a companheira dorme. As árvores são antiteticamente ameaçadoras e acolhedoras, expansivas e fechadas, e suas raízes partem dos cenários subterrâneos, despencando galhos sem fruto sobre os transeuntes.

Numa primeira observação, é possível perceber a releitura da teologia convencional no modo como a composição visual opõe eixos horizontais a apenas um vertical. (Fig. 6.2) Como visto, o simbolismo desses dois tipos de linhas opõe elementos espirituais e terrestres.²¹⁴ A primeira divisão que se percebe é a linha vertical que separa céu e inferno, na porção inferior da lâmina. A essa linha, Blake contrapõe dois eixos horizontais. O primeiro iguala os cenários infernais à esquerda aos celestes à direita. O segundo emparelha horizontalmente seus moradores: anjos e demônios, que se abraçam. O outro eixo horizontal está na parte superior da lâmina, componto o solo terrestre. Nesse sentido, aquilo que a teologia figura como relação vertical entre céu, terra e inferno, Blake inscreve como horizontais, estando o céu e o inferno, como iguais, abaixo da superfície da terra – ou da mente – de homens e mulheres.

A essa sobreposição de linhas horizontais e uma vertical que espelha céu e inferno, Blake dedica boa parte da sua lâmina a eixos diagonais que mostram seres ascendentes, homens e mulheres, demônios e anjos, que abraçados voam em direção à superfície. Essas linhas diagonais, diferentemente dos eixos verticais e horizontais estáticos e precisos,

²¹⁴ Sobre essa significação dos eixos verticais e horizontais em arte, Arnheim cita Piet Mondrian, que “em suas últimas pinturas reduziu sua concepção do mundo à relação dinâmica entre a vertical como dimensão de aspiração e a horizontal como a base estável.” (1989, p. 177) Sobre essas formas simbólicas, Motta escreve que “podemos conectar a linha horizontal à sua sensação de tranquilidade e de calma com a posição tomada pelos mortos, com a visão marítima à distancia, com os extensos campos verdes. A linha vertical, ligada à espiritualidade e superioridade, pode ser a sugestão causada por caminhos dirigidos ao céu, às torres das igrejas no alto de um promontório, à posição ereta assumida pelos componentes de uma cerimônia nobre.” (1979, p. 52)

expressam natureza dinâmica e mutável.²¹⁵ Tal característica supõe a relação entre céu e inferno como complementares. Em *Matrimônio*, demônios e anjos são fundamentais à consciência humana. Nela, o bem e o mal não serão tratados como elementos verticais superiores ou inferiores e sim como estados correlatos e necessários, como os corpos que apenas abraçados, podem ascender ao horizonte da experiência humana.

A identificação dos reinos etéreos nos quais os amantes partem como infernais e celestiais resulta na quebra instantânea da compreensão ortodoxa tradicional. Talvez partindo de suas leituras de Boehme²¹⁶, Blake faz isso por alterar a configuração do céu e do inferno como superior e inferior e ao alocar a instância terrestre como divisora ou conciliadora das anteriores esferas antagônicas. Ao contrapor reinos etéreos – céu e inferno – a uma paisagem terrena e ao compor uma profusão de corpos que se abraçam, Blake apresenta no frontispício de *Matrimônio* seu ideal de união entre pensamento e vivência corporal.

Textualmente, o título torna evidente a principal fonte usada por Blake na composição de seu livro: *Céu e Inferno*, de Swedenborg. Entretanto, o que no místico significa divisão e diferenciação, em Blake figura como união, presente na forma gráfica de seu título. No frontispício, a variação visual entre as palavras “Marriage”, “of” e “and” – volúveis, curvilíneas e caligráficas – em oposição às “The”, “Heaven” e “Hell” – precisas, retas e tipográficas – estabelecem uma disposição visual antagônica. Se as primeiras são fluidas, “Hell” e “Heaven” são “sólidas, rígidas e inanimadas.” (Bracher, 1987, p. 173)

Além dessa, há outra implicação para “Heaven” e “Hell” serem inscritos em letras romanas e “Marriage” em cursivas. Como visto na análise das *Canções*, a rigidez da primeira alude ao conhecimento contaminado pela experiência pós-queda ou por um mundo dividido. Todavia, Blake elaborar “Marriage” com letra cursiva demonstra que, mesmo ao usar os dualismos Céu/Inferno, bem/mal, passivo/ativo, razão/energia, seu objetivo é produzir um matrimônio que possa figurá-los como contrapartes de uma só experiência, àquela da vida humana, descortinada no caminhar dos amigos/amantes na parte superior da página título.

Em relação às *Canções*, o uso que Blake faz da preposição “of” no título do conjunto de poemas contrasta com o presente em *Matrimônio*. Em 1794, quando Blake publica a edição conjunta o título duplica a preposição: *Canções de Inocência e de Experiência (Songs of Innocence and of Experience)*. Essa duplicação “sugere que Blake deseja manter os dois

²¹⁵ Para Arnheim, o uso de linhas diagonais e oblíquas carrega a peculiaridade de um desvio, de uma fuga visual e metafórica da rigidez dos eixos verticais-horizontais, “daí seu caráter fortemente dinâmico.” (1989, p. 177)

²¹⁶ Singer menciona que para Boehme, “o bem e o mal seriam indissociáveis. A capa de *Matrimônio* apresenta os três mundos de Boehme: O mundo da escuridão e do fogo (inferno), o mundo da luz (céu) e o mundo da Natureza (terra). Boehme ajudou Blake a compreender a existência do mal do mundo, sendo ele também uma parte de Deus. (...) Os três mundos de Boehme correspondem aos de Milton e Swedenborg, mas estes ignoram o relacionamento dinâmico entre eles, algo destacado por Boehme e que foi usado por Blake.” (2004, p. 99-100)

estados (...) separados, tanto intelectual quanto semanticamente.” (Behrendt, 1992, p. 36) Diferente dos estados diversos *de inocência* e *de experiência*, em *Matrimônio* “céu” e “inferno” são componentes de um todo.

O encontro na página título de *Matrimônio* entre homens e mulheres, texto e imagem, anjos e demônios, céu e inferno, superfície material e submundo mental, na página iluminada de Blake revela a posição de seu autor sobre os dualismos presentes na lógica mental humana, dualismos que precisam ser percebidos, a fim de que o homem possa desenvolver em si próprio um estado integral, imaginativamente completo. “Para Blake, o corpo e a imaginação são princípios separados apenas num mundo decaído de percepção limitada; sendo o objetivo da arte o de dramatizar sua unificação”, algo que o frontispício de *Matrimônio* tão bem demonstra. (Mitchell, 1970, p. 69)

II. Paracelso, Boehme e a identificação do problema dualista em *Matrimônio*

Em *Matrimônio*, Blake alude a dois precursores de Swedenborg: “Qualquer homem de talento mecânico pode, a partir dos escritos de Paracelso & Jacob Behmen, produzir dez mil volumes de igual valor aos de Swedenborg.” (E 43) Anos depois, ao revisar sua formação como poeta numa carta a Flaxman, Blake opõe a “aparição” de “Paracelso & Boehme” em sua infância à leitura de Shakespeare, Milton e da Bíblia. Como visto no primeiro capítulo desta tese, Paracelso e Boheme estão conectados em sua mente. Segundo David Erdman, o primeiro ajuda o poeta a formular uma união de contrários em termos alquímicos. Do segundo, Blake toma a igual importância do inferno em relação ao céu. (1991, p. 12)

Além desses tópicos, a equivalência entre elementos naturais e espirituais Blake apreende de Paracelso, que trata da união de opostos nos termos de um “matrimônio.”²¹⁷ Segundo Goodrick-Clark, Paracelso defende a “concepção neoplatônica do Renascimento de que toda a criação – os céus, a terra e a natureza – representava o macrocosmo e sua unidade se refletia em uma variedade de possíveis microcosmos, dos quais o homem era o mais perfeito.” (2007, p. 37) Como Blake critica a ciência materialista de seus dias, não surpreende sua simpatia por um autor que equilibra objetividade científica e subjetividade espiritual por meio de tal teoria de “correspondências.” Além disso, Blake encontra em Paracelso uma visão muito semelhante à sua no que concerne ao humano: como quintessência da criação.²¹⁸

²¹⁷ Segundo Paracelso, “o que está embaixo, é igual ao que está acima, e as coisas que estão abaixo estão tão relacionadas às coisas acima como o Esposo e Esposa.” (2007, p. 42) “Na primeira Criação, as coisas acima, e as coisas abaixo, o alto e o baixo Céu ou Água, a Natureza Coagulada Superior ou Estrelas, e a Natureza Terrestre inferior estão todas interligadas como unas, e são nada mais que uma coisa só. (p. 53)

²¹⁸ Paracelso expôs essa noção em *Astronomia Magna* nos seguintes termos: “A quintessência, extraída de dois corpos, foi combinada em um só corpo para formar o homem... Isso significa que o homem recebe das estrelas a sabedoria celeste, a razão, a arte, etc., e dos elementos, a carne e o sangue. Portanto, o homem é a quintessência,

Boehme também fez uso dessa mesma simbologia. Mas aquilo que para alquimistas praticantes como Paracelso eram princípios químicos e naturais, para Boheme era a própria essência do céu e do inferno. Todavia, se Paracelso vê nos contrários os efeitos da queda, Boehme observa neles elementos opostos de um mesmo Criador.²¹⁹ Segundo David Erdman, em *Matrimônio* Blake parte da noção de bondade e perfeição divina de Swedenborg para chegar à noção de qualidades antitéticas e complementares de Boehme. (1991, p. 180) Anteriormente, Blake usa tal caracterização nas ações e condenações de Tiriel contra seus filhos. Doravante, na personalidade poderosa e opressiva de seu demiurgo criador, Urizen.

Também de Boheme, Blake toma a ideia de uma divisão entre Céu e Inferno que significa estagnação e divisão, nunca completude. Segundo Boehme, há uma clara separação entre Céu e Inferno e uma impossibilidade espiritual e geográfica de um nível adentrar no outro. Anjos não conhecem o inferno e aos demônios não é permitido nenhum vislumbre do céu.²²⁰ Em *Matrimônio*, Blake destrói tais fronteiras desde seu frontispício, no qual o encontro do anjo com o demônio ilustra uma relação de interação e aceitação de opostos.

Blake, entretanto, está menos partindo de Paracelso e Boehme e mais encontrando neles aquilo que já havia intuído. Seu conhecimento da Cabala, do Gnosticismo, do Hermetismo medieval e de textos alquímicos e místicos é esparso e pouco sistemático. De Paracelso, por exemplo, Blake discorda da valoração de elementos celestes como superiores aos terrestres. Segundo Paracelso, o homem vive um conflito entre uma essência divina que almeja o conhecimento e uma terrestre que deseja a satisfação física.²²¹ Para Blake, é esse tipo de divisão e valorização que precisa ser revista. Em sua visão, não há nada no homem que justifique a noção de pecado ou impureza, sendo ele inteiramente belo e perfeito, eterno e divino. Dessa certeza, decorrem provérbios como “Tudo o que vive é sagrado” (E 45) ou “Onde o homem não está, a natureza é estéril.” (E 37)

o microcosmo e o filho do mundo todo, pois foi formado como um extrato do todo criado pela mão de Deus... Conseqüentemente, o homem pulsa como as estrelas e os elementos dos quais é feito.” (2007, p. 117)

²¹⁹ Para Boehme, Deus compreende elementos bons e maus, dele partindo tanto céu quanto inferno, “pois é o Deus do Mundo santo, e o Deus do Mundo sombrio, mas não são dois Deuses; há apenas um único Deus. Ele mesmo é o todo Ser; ele é Bem e Mal, Céu e Inferno; Luz e Escuridão; Eternidade e Tempo; Início e Fim. Onde seu Amor está Escondido nas Coisas, sua Ira está manifesta. Em muitas Coisas Amor e Ira estão dispostas em igual Medida e Peso; como deve ser entendido na Essência do Mundo externo.” (apud Raine, 1968, p. 363)

²²⁰ Boehme escreve: “Cada espírito está limitado à Propriedade de seu próprio Mundo. O início de cada Mundo é o Limite que divide um mundo da Visão e da Observação do outro; pois os Demônios não são Nada no Mundo celestial, pois eles não tem essa Fonte neles.... Assim também os Anjos não são Nada na Escuridão. (...) o que é Dor para Demonios é jubilo para Anjos em sua Fonte; e assim, o que é prazeroso e deleitoso para Demônios, Anjos não podem suportar; há um grande abismo entre eles.” (Apud Raine, 1968, p. 365)

²²¹ No mesmo tratado, Paracelso afirma que no homem esses elementos funcionam como um “casal, um único ser na carne, mas duplo em sua natureza... E, por ser assim, uma contradição reside no homem... Ou seja, a mente, o humor e a intenção das estrelas diferem dos existentes nos elementos inferiores (...). Por exemplo, o homem elemental, material, deseja viver na luxúria e na lascívia; o corpo astral, etéreo, que é a contraparte interior da esfera superior, deseja estudar, aprender, buscar as artes, e assim por diante.” (2007, p. 119)

Boehme, por sua vez, evita tal valoração ao defender a união de elementos contrários como fundamental à existência humana. Em *Os Três Princípios Divinos*, escreve: “reflete sobre tua mente e a considera: encontrarás tudo dentro dela. Sabes que dela provêm a alegria e o sofrimento, o riso e o choro, a esperança e a dúvida, a cólera e o amor, a atração por uma coisa e também a repugnância por essa mesma coisa. Dentro de tua mente encontrarás a cólera e a maldade, e também o amor, a doçura e tudo o que é bom e agradável.” (2006, p. 142) Todavia, assim como Paracelso, tal noção não anula a valorização da existência celestial em oposição à corpórea. Boehme define o “Juízo Final” como “um retorno do corpo espiritual” ao céu, quando o mau for “separado do bom, na substância deste mundo, e o corpo humano e toda coisa entrar em seu receptáculo externo.” (2007, p. 130)

Para Blake, não há separação entre corpo e alma e muito menos um *Juízo Final* baseado numa ascendência ou descendência de almas ao céu ou ao inferno.²²² Em síntese, Blake concorda parcialmente com as formulações de Paracelso e Boehme, embora discorde de muitas de suas conclusões. Enquanto para esses, a realidade material é recriação de uma existência divina, este defende a própria existência humana como divina. Dessas oposições, Blake formula uma teologia infernal segunda a qual “Sem Contrários não há progresso”, em que “oposição é Verdadeira Amizade” e “Energia” demoníaca e poética “é a única Vida”, ideias que tão bem se ajustam às formulações de Paracelso e Boehme.

Em *Matrimônio*, ao aludir aos moradores do céu e do inferno, Blake cria dois termos: Devoradores e Prolíferos. Esses são apresentados na quinta seção de *Matrimônio*, lâminas 16-20. A página iluminada abre com uma imagem de contenção, prisão e sofrimento. Um homem velho reúne ao seu redor quatro figuras femininas que escondem o rosto em sinal de lamento. (Fig. 6.3) Elas têm braços recolhidos, cabeças pendidas para baixo e joelhos encostados no peito. As cinco figuras estão sentadas ao chão e apenas a face do ancião é visível.

A imagem pode ser contraposta às ilustrações de *Tiriél*, poema no qual Blake apresenta em seu enredo o quanto a repressão que o monarca cego impõe aos seus familiares resulta em esvaziamento de si próprio. Tal confinamento ilustra o caráter regulador do desejo, expresso nas fábulas blakianas que tratam de dominação familiar, religiosa ou estatal.

O texto da lâmina alude aos deuses que criaram as limitações físicas do universo e que

²²² Num ensaio de 1809 sobre a sua versão do tema do *Juízo Final*, Blake referencia estilisticamente os ensaios de Boehme. Nele, deixa claro sua interpretação de que o Apocalipse é muito mais um evento individual e imaginativo, vivenciado pelo corpo e no corpo do que um julgamento divino futuro. Essa centralidade no corpo na obra de Blake, mesmo numa pintura cuja temática fora baseada num episódio “espiritual-etéreo”, evidencia sua recusa às abstrações da espiritualidade cristã/ocidental alocando em seu lugar aquilo que apenas o corpo seria capaz de perceber, sentir, vivenciar. Como Beer menciona, o que interessa no *Juízo Final* de Blake é que ele, tanto no texto quanto na pintura, trans-forma um “cataclismo do final dos tempos” num “evento que poderia acontecer com qualquer um em qualquer lugar ou tempo.” (1994, p. 176) Trata-se de uma experiência propiciada pela imaginação, numa substituição da visão teológica tradicional por um evento espiritual individual.

agora nele vivem, presos às suas próprias leis. Se o ato criador representa atividade e energia, as leis posteriores resultam em astúcia “de mentes fracas e domésticas”, que ignoram a força criativa inicial. A seguir, o narrador define a oposição criação/delimitação como “Prolífero” e “Devorador”, extremos que a “religião” tenta conciliar via submissão de um ao outro. Como prolífero, Cristo é citado como fomentador de diferenças e destruidor da lei mosaica.

Depois da identificação dessas duas condições existenciais, a ativa dos prolíferos e delimitadora dos devoradores, Blake contrapõe as figuras do anjo e do demônio nas últimas lâminas de seu livro. O narrador demoníaco menciona um encontro com um anjo e a condenação resultante de sua decisão em seguir os ditames do corpo. Uma discussão é estabelecida e as duas personagens decidem narrar uma à outra seus respectivos futuros, que incluem as recompensas celestes e infernais para o comportamento passivo do anjo e para as ações de revolta do demônio. O anjo leva o narrador por uma série de lugares que ilustram metaforicamente a história da igreja cristã: Estábulo, Igreja, Cripta Funerária, Moinho, Caverna e Vácuo. Segundo Morton Paley, essa jornada parte do nascimento de Cristo até a instituição da igreja e sua decorrente decadência.²²³ (1970, p. 16) Ao fim, o poeta e o anjo observam no abismo um mar de sangue e um monstruoso leviatã. (E 42)

A menção ao monstro de *Jó* 41, e/ou à metáfora política de Maquiavel, é dúbia, podendo referir tanto a um determinado poder opressivo estatal, divino ou demoníaco. Todavia, em *Matrimônio*, Blake usa o Leviatã como metáfora para a Revolução Francesa, ao alocá-lo a leste, cerca de três graus, posição de Paris em relação à Londres,²²⁴ e ao associar a figura do anjo às ações de oposição ao ideal revolucionário na Inglaterra. Exemplifica tais esforços a política de coerção do primeiro ministro William Pitt contra qualquer impresso que sugira simpatia revolucionária.²²⁵ (Phillips, 2011, p. 21)

Embora Frye leia este livro como indicativo da esperança de Blake nas revoluções de seu tempo, o crítico menciona que tal conceito é alterado pela noção de apocalipse individual. (1947, p. 195) Nesse respeito, Eaves, Essick e Viscomi afirmam que a referência a Revolução apenas indica a convicção “de que revoluções coletivas e individuais são interdependentes e

²²³ Os cenários apresentados pelo anjo são associados, em Blake, com tipos de repressão e dominação: moinho (mecanização da paisagem natural), igreja (dogma estabelecido), cemitério (morte) e estábulo (domesticação animal e natural). Anjos, na acepção de Blake, exemplificam posições passivas e limitadas. Por sua vez, prolíferos são artistas revolucionários que questionam a ordem vigente. Em *Matrimônio*, há uma imagística visual relacionada a animais que exemplificam essas diferentes condições. Gillham identifica os devoradores a animais passivos, como “cavalos, raposas, macacos e lagartos”, ao passo que os seres frutíferos, espíritos demoníacos de energia, são relacionados a “tigres, leões, águias, dragões e serpentes.” (1973, p. 165)

²²⁴ Nurmi informa que Blake ilustrou dois tratados geográficos antes de *Matrimônio*, o que explicaria seu conhecimento dessa terminologia específica e sua referência direta à revolução em França. (1972, p. 51)

²²⁵ Blake apenas assinou *Matrimônio* como impressor, talvez por recear que o conteúdo do livro fosse indevidamente interpretado e que ele sofresse represálias do governo. O editor Joseph Johnson seria oito anos mais tarde preso e acusado de traição por seus panfletos de oposição política e religiosa. (Phillips, 2011, p. 25)

que o círculo da revolução só pode ser completado pela interconexão do corpo político com o corpo individual. (...) As palavras finais do poema – ‘Toda coisa vivente é sagrada!’ – não são sobre povos e seus arranjos políticos, mas sobre a libertação do corpo da égide da opressão.” (1993, p. 129) Evidencia essa mudança de perspectiva o livro finalizar com imagens humanas.

A lâmina 21 (Fig. 6.5) apresenta a imagem de um homem nu que, sentado sobre a terra, tem uma caveira abaixo do joelho esquerdo. Raios de luz partem de suas costas como se ele os irradiasse, o que remete à gravura de 1780, *A Dança de Albion*. (Fig. 1.20) Enquanto o corpo está sobre a terra, a cabeça está voltada ao céu. Blake repete essa imagem em livros futuros,²²⁶ porém com significados distintos do que ela configura no atual contexto. Depois do monstruoso Leviatã, a vigorosa imagem humana expressa vida, esperança e júbilo, simbolizando um matrimônio entre terra e céu, corpo e espírito. Porém, tal imagem de vigor corporal é contrastada com a figura do bestial monarca bíblico, Nabucodonozor. (Fig. 6.6)

No texto da quinta e última *Fantasia Memorável* do poema, é narrado o encontro do anjo com o demônio, sugerindo que o “matrimônio” anunciado no título e no frontispício do livro será finalmente concretizado. O texto deste diálogo menciona que “A adoração de Deus é honrar seus dons em outros homens... pois quem inveja ou calunia os grandes homens odeia a Deus; pois não existe outro Deus.” (E 43) Esta *Fantasia Memorável* sumarizar a adoração a Deus como adoração ao humano e à realidade material, reforça mais uma vez a série de reajustes teológicos e existenciais propostos por Blake em seu livro iluminado.

As “particularidades mínimas” da lâmina 22 detalham essa opinião ao mostrar uma figura feminina deitada sobre uma folha, um ser flutuando no ar e ao lado uma serpente, além de uma emboscada na qual um homem fere outro. (Fig. 6.7A) Essas primeiras imagens ilustram a união entre corpo e espírito, entre o humano e o natural, entre a forma etérea da mulher e do anjo e a forma material da serpente. A figura seguinte, o assassinato de um homem como violência contra a sua centelha divina. Na porção inferior (Fig. 6.7B), figuras naturais mutantes, que podem tanto ser vegetais quanto animais ou ainda híbridas, mostram o tipo de matrimônio proposto no livro: não apenas entre estados dicotômicos angelicais e demoníacos, mas também entre formas naturais diversas.

Na lâmina 23, o texto apresenta a resposta do anjo ao argumento demoníaco. Após alterar sua forma em diferentes cores, este acusa o demônio de idolatria, remetendo aos dez mandamentos que foram confirmados por Cristo. A resposta do demônio é adversa: Cristo zombou do sábado, desprezou quem foi morto por sua causa, salvou a mulher adúltera,

²²⁶ Ela seria repetida na oitava lâmina de *América* (1794) e numa ilustração para *The Grave* (1808) de Blair. Em algumas versões de *Matrimônio*, no plano posterior ao jovem, há duas pirâmides egípcias, sugerindo talvez o contraste entre a forma humana vigorosa e a construção materialista. Blake estabelece semelhante relação entre as figuras humanas e o cenário greco-egípcio em que se encontram na primeira ilustração de *Tiriel*.

roubou do plantio alheio para sustentar-se, deu falso testemunho ao calar-se diante de Pilatos, cobiçou ao orar por seus seguidores, além de sacudir os pés diante dos poucos hospitaleiros que encontrou. Finalizando, o demônio frisa que “Nenhuma virtude pode existir sem a quebra dos dez mandamentos judaicos. Jesus era todo virtude, e agia por impulso, não por regras”, numa posição que iguala Cristo a Milton, ambos do partido do demônio sem o saber. (E 35)

Os detalhes visuais da lâmina 23 revelam imagens de queda e morte. São corpos que caem, e que, repousados sobre o solo, expressam passividade e angústia. (Fig. 6.7C) Erdman menciona que o estranho escudo ou couraça no extremo esquerdo indica a queda do emblema divino, na medida em que o argumento demoníaco parece contrariar os lugares comuns da argumentação teológica convencional. (1974, p. 120) São imagens de sonolência e morte, como a de *Tiriel*, que expressam o resultado da submissão à autoridade religiosa.

Sobre a relação entre *Matrimônio* e *Tiriel*, Erdman afirma que “Blake em partes está brincando quando fala de um ‘matrimônio’ de Céu e Inferno, pois Inferno não existe exceto como modo negativo de olhar para a Energia, enquanto o Céu das coisas-como-são não passa de uma ilusão, como a senil ‘inocência’ de Har e Heva, que resulta da negação da verdade celeste do progresso.” (1991, p. 178) Assim, se *Tiriel* revela a senilidade dos ideais Vales de Har, as noções de “céu” e “inferno”, “bem” e “mal”, comportam uma irrealidade teológica e religiosa que pouco revela sobre a complexidade da existência de homens e mulheres.

Após escutar a argumentação demoníaca, o anjo altera sua coloração, estende os braços e é envolvido numa “língua de fogo” que o transmuta em demônio, sendo agora seu “amigo íntimo.” Em outros termos, ao invés de uma união de contrários, como anunciado na página-título de *Matrimônio*, temos uma conversão de um anjo em demônio. Esse fator contrário à expectativa do leitor sugere que, assim como outras oposições anteriores, essas não passam de noções antitéticas que precisam ser revistas e corrigidas.

Como David Erdman menciona, Blake parece rejeitar um completo e total “‘equilíbrio espiritual’ entre o bem e o mal a favor de uma teoria de ‘contrários’ em espiral que resulta em progresso.” (1991, p. 178) Assim, embora Blake defenda uma determinada visão demoníaca em oposição à versão angélica, o poeta compreende que as duas facetas são fundamentais ao homem, devendo ser encaradas não como antagônicas e sim como complementares, algo perceptível no provérbio que conclui essa *Fantasia Memorável* e que sumariza boa parte das cenas blakianas de antagonismo: “Oposição é Verdadeira Amizade.”

As “partículas mínimas” da lâmina reforçam os opostos simbolizados pelas figuras do anjo e do demônio. Tal oposição pode ser percebida tanto na figura 6.7D, na qual um ser ativo e de postura corporal ereta e exultante se opõe à outra figura encolhida sobre uma folha da

relva, como também pelas imagens de submissão da figura 6.7E, figuras reunidas, sentadas ao solo, em posições de comiseração e arrependimento. No extremo esquerdo, há o que parece ser, pelas asas de morcego, um demônio de costas para o leitor. Essas partículas (6.7F) apresentam uma figura alada cuja forma corpórea parece ajustar-se à folha da relva abaixo dela, o que expressa a união entre ser humano e natureza. Na Fig. 6.7G, há o encontro de um adulto com um infante, ilustrando o tipo de união mental e física que Blake apresenta ou introduz como possível para os opostos de ‘inocência’ e de ‘experiência’.

A figura maior da lâmina é comumente chamada de Nabucodonozor e parece ilustrar o capítulo 4 do livro bíblico de *Daniel*, no qual o rei babilônico é condenado a vagar por sete anos com animais do campo, para depois ter seu poder restituído.²²⁷ Abaixo da imagem, o provérbio “Uma Lei para o Leão e para o Boi é opressão” ironiza os pressupostos bíblicos nos quais o livro se baseia. Assim como o poder de Yahveh em igualar o homem a feras significa também uma forma de opressão, o provérbio alude à outra profecia bíblica, agora de *Isaias*, de que um dia tanto o leão quanto o boi seriam iguais, coabitando em paz.²²⁸

Em contraste com a imagem humana idealizada que abre a última seção e que exemplifica a transformação sensorial/mental proposta por Blake, a gravura final apresenta o estado de passividade animalesca daquele que segue as ordens morais ou físicas impostas pelos sistemas humanos. Além disso, a imagem do rei bestial unida à do jovem vigoroso alude ao processo de desenvolvimento mental e corporal. Caso tal objetivo fosse alcançado, o homem deixaria de figurar a passividade referida na figura do rei que se torna fera, e poderia compor em seu corpo e em sua mente a imagem renascida do jovem em contato físico com as energias da terra, porém com a percepção voltada às esferas superiores da imaginação.

Ademais, o contraste entre as duas imagens revela o modo como Blake problematiza os opostos do discurso religioso e científico do seu tempo. O jovem e vigoroso homem da Lâmina 21 é mostrado no alto de uma campina, com o olhar e a face voltados para o céu. Abaixo do joelho esquerdo, há uma caveira humana, numa alusão visual que indica o afastamento do homem de sua materialidade corpórea e mortal em detrimento de uma visão superior, espiritual. Blake não apresenta a imagem como positiva ou negativa, mas a compõe de forma ambígua, como ilustrativa tanto da ideia de completude física e visionária quanto da

²²⁷ A história bíblica apresenta a decadência de um rei diante de um deus que o faz vagar como fera pelos bosques de seu próprio reino. Essa variação entre fortuna e desgraça monárquica – especialmente na tradição inglesa, vide as históricas shakespearianas – era comum no período e, como visto, a própria Inglaterra era então governada por um rei aparentemente louco. Erdman opõe a imagem de Blake com a de Luis XVI. (1991, p. 193)

²²⁸ Numa referência à Isaias 11:9, na qual se promete um estado paradisíaco que resultará no “Leão comer palha com o boi.” Como Frye menciona, se a Bíblia e Milton descrevem o Paraíso como um jardim de paz no qual correremos e brincamos, Blake fala de um paraíso de Batalha e Caça. “Afinal, um paraíso perfeito no qual o leão se deita com o cordeiro é um paraíso de leões entediados.” (1990, p. 71)

desatenção do homem ao ambiente físico que o rodeio e ao qual ele é integrante.

Por sua vez, a imagem do rei babilônico revela o oposto. Este tem o olhar voltado para o chão, para o elemento terreno, sobre o qual rasteja como um animal selvagem. Se a figura anterior mostrava uma percepção espiritual, esta evidencia um comportamento e uma vivência voltada apenas para a realidade física. Fortalece tal contraste as imagens mostrarem cenários diversos. No segundo plano da primeira lâmina, temos um céu aberto e azul, metáfora para a imaterialidade da existência espiritual. Na segunda, Nabucodonozor é figurado como aprisionado dentro de uma caverna, figura blakiana que remete ao corpo. (Fig. 6.5 e 6.6)

Ademais, a figura do rei tornado fera indica que o homem, se comandado por normas religiosas ou estatais, negaria sua individualidade e se tornaria um ser irracional, subjugado às leis naturais. Precisamente o que é sugerido na fábula do rei babilônico. Nesse sentido, Blake finda em *Matrimônio* um percurso iniciado com *Tiriel*. Da primeira obra a unir texto e imagem, Blake retira o provérbio que conclui *Matrimônio*. Assim como a lei única para leões e rebanhos significa opressão, um princípio para diferentes seres significa limitação da liberdade, justamente o que a religião e o estado apregoam como necessário à paz e ao “bem.” Segundo Manuel Portela, o que Blake encena em seus livros é a dupla consciência desses

interditos sociais e morais, por um lado, e a consciência da revolta íntima e secreta do corpo contra estes interditos. A contra-mitologia de Blake, a sua Bíblia invertida, não é uma mitologia antinômica em que o mal tivesse simplesmente tomado o lugar do bem. É antes uma visão heterodoxa das dualidades da tradição cristã que multiplica perspectivas e ressignifica dualidades. Não se trata de resolver as contradições através da harmonia dos contrários, mas antes de um relativismo capaz de libertar o indivíduo da sujeição a hábitos de pensamento e do cativeiro contido nesses hábitos e nas abstrações que os justificam. É uma revolta contra o software que o produz como sujeito e contra a insuficiência desse programa de sentido para se entender a si mesmo e para viver plenamente a vida que pulsa em si. (2007, p. 15)

Para Blake, a regulação de um sistema religioso, estatal, comercial ou científico, é análoga à limitação da energia humana. Por isso, o artista terminar seu livro iluminado com imagens de vigor e decadência física, efeitos respectivos da arte e da regulação opressiva sobre o homem. Blake vê a história do ocidente como uma balança cujo peso está centrado nos termos da razão, da moral e da lei, termos que o poeta associa à religião, à ciência e também à leitura tradicional da Bíblia. Com sua arte, ele almeja igualar a balança, projetando sobre os opostos desses termos, a emoção, a liberdade, a espontaneidade e o livre arbítrio, seu ideal de energia demoníaca. Nesse aspecto, não se trata da substituição de um oposto pelo outro e sim da necessidade de uma interação entre forças contrárias e bipolares.

Neste livro, o próprio título contraria as oposições da teologia cristã, objetivando não a diferenciação e sim a transmutação de céu em inferno, de inferno em céu. Como Rowland

destaca, “Blake considera tanto o céu quanto o inferno como fundamentais modos da experiência, pois ambos, ‘júbilo e aflição’, estão intimamente entrelaçados em cada alma humana. Rejeitar uma delas significa rejeitar parte do ser e como resultado ser empobrecido e viver uma vida de distorção e destruição.” (2010, p. 88) Para Blake, tal união acontece na mente e no coração de homens e mulheres, estando essas relações circunscritas à “linha” demarcatória do corpo humano, por isso a recorrência deste na imagística de *Matrimônio*.

III. O Corpo Humano como *Matrimônio* de Opostos: Os “Provérbios do Inferno”

Surpreende num livro que trata de ideias religiosas ou de tratados arcanos sobre céu e inferno que seu autor forneça tal número de referências textuais e visuais a homens e mulheres numa comunicação física e corporal. *Matrimônio* apresenta nas suas vinte e quatro lâminas 163 imagens de corpos humanos. A comunicação entre esses pequeninos homens e mulheres expressa prazer e dor, felicidade e sofrimento, júbilo e angústia, união e separação, numa exemplificação visual daquilo que Blake dramatiza como “céu” e “inferno.” Por outro lado, seu texto opõe idealismo espiritual e existência corpórea por meio de termos como “body”, “energy”, “delight” e “senses.” Além de imagens e textos que referem a sensações corporais, há diversas referências à existência material, seja ela animal ou vegetal.

Em *Matrimônio*, a centralidade da percepção corpórea é enfatizada nas lâminas 3 e 4. (Fig. 6.8 e 6.9) Na porção superior da primeira, tem-se a configuração do inferno em chamas e na inferior, de um céu de nuvens. Na primeira porção, uma mulher repousa entre as chamas, sendo consumida e animada por elas. Seus braços abertos indicam receptividade, gesto que é repetido por todas as figuras da lâmina. Na porção inferior, há uma imagem de nascimento, além de um homem e uma mulher de frente um para o outro. Tais pares de oposição contrastam com o texto da lâmina, que enfatiza a necessidade de interação entre eles.

As a new heaven is begun, and it is now thirty-three years since its advent: the Eternal Hell revives. And lo! Swedenborg is the Angel sitting at the tomb; his writings are the linen clothes folded up. Now is the dominion of Edom, & the return of Adam into Paradise; see Isaiah XXXIV & XXXV Chap: Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason[.] Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell.²²⁹

²²⁹ “Assim como teve início um novo céu, e trinta e três anos já se passaram desde seu advento, revive o Inferno Eterno. E eis! Swedenborg é o Anjo sentado sobre a sepultura: seus escritos as vestes de linho dobradas. Agora é o domínio de Edom & o retomo de Adão ao Paraíso; ver Isaías, caps. XXXIV & XXXV. Não há progresso sem Contrários. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência Humana. Desses contrários emana o que o religioso denomina Bem & Mal. Bem é o passivo que obedece à Razão. Mal, o ativo emanando da Energia. Bem é Céu. Mal, Inferno.” (Tradução do autor)

O texto responde a Swedenborg e ao seu *Céu e Inferno*. Se o místico associa o ano de 1757 com a constituição de um novo céu, Blake anuncia o surgimento de um novo inferno. Este referencia Isaías 34 e 35, capítulos especulares de condenação e libertação ao estilo profético bíblico.²³⁰ Se Swedenborg promete equilíbrio entre Céu e Terra, Blake o refuta. “Não há progresso sem contrários.” Uma possível fonte para as ideias de Blake expressas aqui pode ter sido o livro *História da Corrupção da Cristandade* (1782), de Joseph Priestley, figura central do iluminismo científico inglês no século 18.²³¹ Entre seus argumentos, está a contaminação de “crenças pagãs” no cristianismo, como a distinção entre alma e corpo. Diversos críticos associam o pensamento de Priestley à crítica de Blake ao dualismo.²³² Além dele, outros contemporâneos criticam as mesmas oposições, entre eles Mary Wollstonecraft, ao refletir sobre as dicotomias masculino/feminino e Ocidente/Oriente.²³³ Para esses autores, tais distinções não passam de outra forma de opressão e dominação, quer política quer religiosa, conclusão muito semelhante a de Blake.

A lâmina de *Matrimônio* apresenta elementos visuais que satirizam o pensamento de Swedenborg. Primeiramente, por enfatizarem os sentidos do corpo. A imagem da mulher em chamas alude aos cinco sentidos: ver o fogo, ouvir seu crepitar, tocar seu calor, cheirar sua fumaça e sorver sua essência. Em terceiro, essa experiência é também sexual, pois resulta em gestação e nascimento. Numa página que dialoga com as abstrações ortodoxas convencionais, a ênfase em figuras corpóreas reforça a ideia do frontispício: de que a luta entre forças antagônicas é uma luta interna e externa, mental e corporal.

Visualmente, os opostos céu e inferno são expressos tanto nos gêmeos que estão na porção inferior direita da lâmina quanto no casal que dá as mãos nas “partículas mínimas.” Estarem sobre uma folha indica que também essas oposições são extensivas ao contato entre seres humanos e natureza. (Fig. 6.10B) Os contrários matéria e energia são sugeridos na imagem acima da primeira linha de texto, na qual um ser voa em direção a uma folha de relva. (6.10A) Essas oposições ampliam os sentidos do *Matrimônio* sobre os opostos como extensivos não apenas à espiritualidade e à imaginação como também às experiências físicas.

Se a ideia dualista fora apresentada e discutida na terceira lâmina de *Matrimônio*, é na quarta que ela será revisitada. Na parte superior da página, há o título *'The Voice of the Devil'*,

²³⁰ Segundo Singer, a divisão “é refletida na separação de Esaú do Paraíso. As referências a Isaías 34 e 35 dizem respeito (...) a Deus expulsando Esaú e tornando o deserto mais uma vez fértil para Sião.” (2004, p. 97)

²³¹ Priestley havia publicado *Investigações em Relação à Matéria e Espírito* (1777), onde a ideia sobre a não separação entre corpo e espírito fora mapeada desde Xenofonte, Aristóteles, Spenser, Milton e ao conhecido de Blake, Thomas Taylor, todos autores que condenaram essa divisão como anti-natural. (Damon, 1924, 317)

²³² Monton D. Paley, 1970, p. 9; Jon Mee, 2003, p. 136; Michael Phillips, 2011, p. 98.

²³³ Em *Vindicação dos Direitos da Mulher* (1792), Wollstonecraft denuncia outros dualismos, como “feminino e masculino, lânguido e virtuoso, artificial e natural, sedução e retidão, fraco e forte, prisioneiro e livre”, oposições sociais e culturais que, segundo Makdisi, dominariam “a escrita no período romântico” (2003, p. 219).

rodeado por três figuras angelicais que tocam trombetas. Abaixo do texto, uma outra imagem apresenta a oposição entre uma figura feminina, sobre as águas, e uma masculina, acorrentada às chamas atrás de si. A primeira figura segura um bebê que deseja libertar-se. No horizonte, uma bola de fogo ilumina o conflito entre os dois seres. A luta pelo infante é reforçada pelo texto, que introduz dois grupos de estatutos: um de “erros” (“All bibles or sacred codes have been the causes of the following Errors”) e outro de “correções” (“But the following Contraries to these are True”).

1. *That Man has two real existing principles Viz: a Body & a Soul.*
2. *That Energy. calld Evil. is alone from the Body. & that Reason. calld Good. is alone from the Soul.*
3. *That God will torment Man in Eternity for following his Energies.*

1. *Man has no Body distinct from his Soul for that calld Body is a portion of Soul discern'd by the Senses. (...)*
2. *Energy is the only life and is from the Body and Reason is the outward circumference of Energy.*
3. *Energy is Eternal Delight*

“A Voz do Demônio” defende a noção de contrariedade de opostos em resposta ao dualismo das religiões ortodoxas. O texto apresenta três pares de frases que revelam, respectivamente, os erros da bíblia e dos códigos sagrados e seus contrários verdadeiros.²³⁴ O primeiro expressa a cisão da alma e do corpo; o segundo, a associação entre Energia/Corpo imperfeito e Razão/Alma; o terceiro, o resultado da realização da Energia Corpórea. Essas oposições resultam das leituras que Blake fizera de Boehme.²³⁵ O texto altera a primeira leitura da imagem como um embate entre dois seres opostos, exemplificando o erro da separação entre corpo e alma, bem e mal, razão e energia, presentes em Swedenborg.²³⁶

²³⁴ 1. Que o Homem possui dois princípios reais de existência: um Corpo & uma Alma. / 2. Que a Energia, denominada Mal, provém apenas do Corpo; & que a Razão, denominada Bem, provém apenas da Alma. / 3. Que Deus atormentará o Homem pela Eternidade por seguir suas Energias. / Mas os seguintes Contrários são Verdadeiros: 1. O Homem não tem um Corpo distinto de sua Alma, pois o que se denomina Corpo é uma parcela da Alma, discernida pelos cinco Sentidos, os principais acessos da Alma nesta etapa. / 2. Energia é a única vida, e provém do Corpo; e Razão, o limite ou circunferência externa da Energia. / 3. Energia é Deleite Eterno.

²³⁵ Sobre como essa dicotomia de Razão e Energia aparece em Boehme, Summerfield menciona que Blake “não tem escrúpulos em distorcer o que ele toma de Boheme – a oposição entre o Fogo de Deus e a Luz do Filho. Nas mãos de Blake, esses dualismos são transmutados em Energia e Razão; o primeiro é atribuído à trindade e o segundo a Satã – o Satã real, confundido com Cristo pelo cristianismo contemporâneo, que falseou a identidade da razão como Bem e a paixão como Mal. O termo ‘matrimônio’ aponta para uma completa integração desses contrários, mas embora Blake reconheça a necessidade de uma síntese, emocionalmente ele fica do lado da energia e contra a razão, justamente como Boheme emocionalmente prefere o Filho ao Pai.” (1996, p. 70)

²³⁶ Curiosamente, ao identificar esses erros, Blake mais se aproxima do que se afasta de Swedenborg. Em *Arcana Celeste*, o autor suíço escreveu: “Há a falácia a respeito da vida do homem, que ela pertence ao corpo, quando de fato ela pertence ao espírito no corpo; a falácia de que a visão pertence ao olho; a audição, ao ouvido; a fala, à língua e boca, quando é o espírito que vê, ouve e fala por meio desses órgãos corporais; a falácia de que a vida é permanente no homem, quando não é; a falácia de que a alma não pode estar na forma humana e ter sentidos humanos e afeições; a falácia a respeito de Céu e Inferno, que o primeiro está acima do homem e o outro abaixo dele, quando de fato estão ambos dentro dele; a falácia de que objetos fluem para o interior, quando o externo não pode fluir para o interno, mas ao contrário; a falácia de que não poderia haver vida depois da morte, a não ser que junto ao corpo material.” (2007, p. 62) É nesse último ponto que as ideias de Swedenborg afastam-se de Blake, que postula o corpo como central à vivência espiritual. Ademais, é essencial à crítica de

No caso do cristianismo e do protestantismo, o dualismo se apresenta na forma da divisão entre alma e corpo. O caráter evangelizador de ambos prega a salvação da primeira enquanto a segunda é interpretada como materialidade decaída. No caso de Blake, tal dogma é relido e corrigido em termos visuais e textuais. A imagem da lâmina retrata a luta entre razão e imaginação, entre corpo e alma. Diferentemente, o texto afirma o oposto: que corpo e alma são um todo e que a satisfação dos desejos de um resulta em elevação do outro. Sobre a relação de Blake com o dogma instituído que separa corpo e alma, Frye afirma que “não há para Blake uma alma presa ao corpo que o deixa após a morte, mas um ser vivo, armado dos poderes do seu corpo, infinitamente expandido”, numa relação entre alma e corpo que é mais a de uma árvore com seu fruto do que a de um gênio e uma garrafa. (1947, p. 194)

Há nessa lâmina uma oposição entre texto e imagem, no qual um elemento contrapõe o outro. A figura, na sua separação entre razão e energia, entre alma e corpo, entre o anjo e o demônio, “ilustra” os erros das “Bíblias e Códigos Sagrados”, erros que serão corrigidos pelo narrador blakiano. Segundo Christopher Heppner, na imagem inferior “o Anjo não é o heróico resgatador que aparenta, mas o instigador da opressão que aprisiona o demônio. O texto desestabiliza profundamente uma leitura inocente da imagem, e nos instiga a lê-la sob a luz da radical re-valorização encenada pela linguagem de Blake.” (1995, p. 133) Nesse sentido, a imagem reproduz as ideias de Swedenborg ou a perspectiva do céu, de que o bem e a razão são mais aconselháveis do que o mal e a energia. Por sua vez, o texto apresenta a visão blakiana ou “leitura infernal” segundo a qual “sem contrários não há progressão.”²³⁷

Cada um desses grupos de erros e correções são “ilustrados” por “partículas mínimas.” No primeiro par, uma alma afasta-se e depois se aproxima do corpo (Fig. 6.11C e 6.11D, imagem central). No segundo, figuras festivas que vivem os sentidos do corpo contrastam com imagens de apatia e passividade, resultado da razão benigna (6.11D, imagens externas). No terceiro grupo, o comportamento ativo (6.11E) e passivo (6.11G) de figuras humanas e animais são opostos conforme os princípios escritos na lâmina. Há um homem com um cajado no extremo esquerdo da página (6.11F) e uma procissão de seis figuras que seguem as ordens

Blake contra Swedenborg haver nesse uma valorização moral do bem celeste em relação ao mal infernal.

²³⁷ Conforme Heppner, “apesar da intenção ser mais paródica do que elogiosa, a linguagem de *Matrimônio* segue Swedenborg de perto em muitos pontos. (1998, p. 133) *Céu e Inferno*, por exemplo, postula que essas instâncias “são uma para outra como dois contrários em mútua oposição, da ação e reação que resulta num equilíbrio no qual todas as coisas subsistem.” Do inferno, origina-se “uma vontade maligna e um empenho perpétuo em destruir todo bem e verdade”, ao passo que a “esfera da verdade originada do Bem do Céu que se opõe e restringe a fúria e a loucura do primeiro, procedendo assim um equilíbrio.” (Apud Heppner, idem) A corrente que aprisiona o demônio às chamas do inferno alude a essa “restrição” celestial mencionada por Swedenborg. O místico também destaca o contraste entre as sombras do inferno e a luz do céu, proveniente da fumaça do primeiro e do sol do segundo, elementos também presentes na lâmina de Blake. (p. 134) O próprio Swedenborg menciona que “a menos que o homem permaneça entre essas atrações contrárias, ele nunca poderia pensar, querer, ou libertar-se, pois esses são efeitos do equilíbrio entre o bem e o mal.” (apud Heppner, 1998, p. 133)

de um intermediário que aponta o caminho (6.11H). Completa essa última imagem a figura de dois cavalos que puxam uma carruagem, para Erdman “energia guiando a razão.” (1974, p. 101) Trata-se de imagens que opõe comportamento ativo e delimitação de energia humana.

A implicação dessas imagens na leitura da lâmina é significativa. Se a figura feminina simboliza o par mente/razão e a masculina em chamadas o oposto corpo/energia, o fato de a imagem retratar o infante nos braços da razão indica a hegemonia da mente sobre o corpo. Tais leituras alegóricas e associativas, todavia, minam o principal aspecto da arte compósita de Blake. O que o artista parece dramatizar é o desafio proposto pela voz demoníaca em despertar o espectador para a aporia da separação, divisão ou cisão, entre corpo e mente.

Nesse sentido, Blake denuncia os “códigos sagrados” que impossibilitam aos seres humanos de perceber a unidade de sua existência intelecto-corporal. Isso é perceptível tanto na composição das imagens quanto no texto dessas duas lâminas. Nelas, há uma recorrência de palavras que serão associados à oposição Corpo/Alma, como atesta a repetição de “body”, cinco vezes, e “energy”, sete vezes, como sinônimas. Em contrapartida, há a repetição de “soul”, cinco vezes, e “reason”, quatro vezes, também sinônimas. Baseado na equivalência sinonímica entre “energy” e “body”, há nesta seção uma das principais conclusões de *Matrimônio*: Que “(Corpo) Energia é a única vida” e que “(Corpo) Energia é Deleite Eterno.”

Por outro lado, a oposição “corpo” e “mente” revela a especulação no período de uma força organizadora de todas as coisas. Tal força ganha em textos contemporâneos o nome de “energia”, termo que em Blake está relacionado com “imaginação.” Entretanto, se este permite ao artista uma criação autônoma do contexto natural, “Energia” compreende uma área maior, na qual a “imaginação” está circunscrita. Para Eaves, a correlação entre “Imaginação” e “Energia” é melhor entendida no provérbio de *Matrimônio* “Exuberância é Beleza.”

Segundo o crítico, é nesse ponto que Blake diferencia-se do romantismo posterior, pois ele “procura por exuberância mais na imaginação do que na natureza, porém com resultados similares: exuberância é a energia expressiva da identidade.” Nesse sentido, a forma exterior espelharia a essência do objeto. Tal metáfora sugere “um movimento livre, porém organizado do que está dentro para o que está fora. Qualquer movimento em direção inversa constitui limitação em forma de interferência.” (1982, p. 63)

Embora “imaginação” para Blake tenha um significado mais específico, em oposição à cópia da natureza e como sinônimo de criação original, sua noção de “energia” é mais ampla. Blake parte da leitura dos *Aforismos* de Lavater, autor que expressa tanto a necessidade de uma transformação individual quanto uma reflexão sobre os opostos da “energia” e da

“razão.”²³⁸ Na máxima 409, o autor suíço opõe virtude e energia, ou, pensamento espiritual e desejo corpóreo. “Somente é bom o homem que, sozinho e possuído de energia, prefere a virtude, mesmo parecendo fraco, evita a ação brilhantemente má.” Blake, nas margens do volume, responde: “Muito Nobre, mas Note que Mal Ativo é melhor que Bem Passivo.” (E 581) Em Lavater, o aforismo sugere o juízo moral, a contenção e o “nada em excesso” como regulador da força energética do homem. Blake, diferentemente, aconselha em *Matrimônio* o “Caminho do Excesso” como único capaz de levar o leitor ao “Palácio da Sabedoria.” (E 35)

No caso de Blake, trata-se de uma noção muito particular de “energia” que abrange toda a atividade vital, incluída aqui não apenas no corpo, mas na própria vitalidade expansiva da vida, contrária ao estado cognitivo. Essa oposição entre energia e razão não se estabelece enquanto partículas contrárias ou excludentes. Blake supõe que uma instância dá forma e substância à outra, mutuamente, pela tensão que as atrai e as repele simultaneamente. Morris Eaves afirma que “energia” nos provérbios abarca o terreno do “desejo, das emoções, do sexo, do ego, da imaginação e da arte. Energia, como produto da arte, é expressiva; razão é repressiva. Energia flui de dentro para fora; razão, de fora para dentro.” (1982, p. 71)

Como mapeado por Morton Paley, “energia” está associada no período à identidade artística de poetas, a elementos que caracterizam uma nação e à força vital e divina presente na natureza. (1970, p. 3) Além desses sentidos artísticos, culturais e religiosos, “energia” é usada em contextos científicos, morais e psicológicos. Em 1752, Henry Fielding citando Aristóteles, trata da “energia da virtude” perceptível até nos elementos naturais. Wordsworth, em 1798, menciona tanto a “energia” do cientista em pesquisar a terra quanto a “energia” que faz os sentidos perceberem a realidade. Elizabeth Hamilton, no romance satírico *Memórias de Um Filósofo Moderno* (1800), por sua vez, usa o termo como energia corporal intensificada pela filosofia. O termo também é usado na década de 1790 como sinônimo de “força” ou “espírito” que sustém a vida, como “elemento” relacionado à noção de sublime, como “faculdade” ou “operação” física ou química, como “poder” que leva o corpo ou o espírito à ação, como “força” ou “vigor” corporal, como “essência” ou “fagulha” divina na natureza e no homem, como “emanação” do divino, como “alma” ou “espírito” no caso de autores neoplatônicos como Thomas Taylor, que tratam do corpo como forma física “preenchida” pela energia da “alma”, força que faz o corpo mover-se, agir e viver. (Paley, 1970, pp. 3-10)

Desses sentidos, Blake concentra-se no último, que opõe “pensamento” e “percepção corporal”, “espírito” e “corpo.” À ideia da separação entre corpo material e energia divina que o preenche, o poeta responde com frases como “Energia é a única vida e ela advém do corpo”

²³⁸ Blake, ao ler a máxima de Lavater, “Aquele que reforma a si próprio, faz mais do que reformar o público do uma turba barulhenta de impotentes patriotas”, escreveu “Excelente.” (Erdman, 1991, p. 116)

ou “O homem não tem um Corpo distinto da sua Alma, pois o que é chamado de Corpo não passa de uma porção da Alma discernida pelos cinco Sentidos.” Nelas, Blake contraria tanto a valorização da mente quanto a do corpo. Conforme aponta Paley, “Blake concebe energia como erótica em sua origem e revolucionária em sua expressão.” (1970, p. 10) Em vista dessa identificação, não surpreende Blake associar sua noção de “energia” a forças demoníacas, corpóreas, sensuais e sexuais, todas relacionadas ao desejo humano. “Desejo” como força motriz de ações corporais ecoa Paracelso, que o usa como elo entre “imaginação” e “energia.”²³⁹ Por isso Blake referir ao “desejo” como sinônimo de “energia” e “imaginação.”

Se na versão ortodoxa o homem é tido como ser etéreo, recluso numa prisão corpórea, o desafio proposto por Blake é o de legar ao corpo à percepção de suas vontades e, talvez mais, à percepção de sua capacidade criativa. Apenas quando os seres humanos aceitarem o corpo como contraparte da mente é que tal energia poderá ser percebida. Blake articula esse processo ao apresentar um cenário infernal de embate e oposição, como metáfora para o necessário conflito entre “energia” e “razão”, entre forças angélicas e demoníacas.

Nas extremidades de *Matrimônio*, Blake identifica os pares de oposição que considera nocivos ao gênero humano. Todavia, a identificação desses contrários ou “erros” é apenas o primeiro passo da união alquímica proposta por Blake. Essa se dá em duas instâncias. Primeiramente, na compreensão dos “Provérbios do Inferno” (Lâminas 7-10), máximas que revelam um ideal de unificação corporal e espiritual. Em segundo lugar, na interpretação da tipografia infernal nas lâminas 14 e 15. Com essa estrutura, Blake aloca os contrários dualistas nas extremidades de seu livro para uni-los nas lâminas centrais.

Os “Provérbios do Inferno” são introduzidos na Lâmina 7 pela seguinte questão: “Como sabeis se o Pássaro que singra os ares não é um imenso mundo de deleite, encerrado por vossos sentidos, os cinco?”²⁴⁰ Se a crítica de Blake à igreja é clara, pela defesa de uma existência espiritual apartada da vivência corpórea, essa questão também evidencia a censura ao discurso científico e filosófico de seu tempo. De forma dicotômica, enquanto a Igreja centra-se no espírito, o empirismo de Berkley, Hume e Locke, privilegia os sentidos

²³⁹ Segundo Paracelso, “coisas vivas possuem seu próprio movimento decorrente da Natureza” e da “vontade; por exemplo: ao levantarmos o braço alguém pode indagar como isso é feito, uma vez que não se vê um instrumento que o influencie; mas é produzido pelo meu próprio desejo. Portanto, os atos de pular, andar, correr e outros, mesmo em oposição ou a favor dos movimentos naturais, devem ser vistos como tal. E sua origem está na intenção, uma poderosa mestra, que existe acima de todas as minhas noções da seguinte maneira. A intenção, ou imaginação, desperta a faculdade vegetativa, da mesma forma que o fogo acende a madeira.” (2007, p. 76)

²⁴⁰ Este provérbio pode também ecoar a teoria de Paracelso das correspondências entre micro e macro cosmos. Sobre o homem, o vocabulário de Paracelso assemelha-se ao de Blake, além de expressar a mesma ideia. Em *De Natura Rerum* (1537), escreve: “o homem não conhece nem avalia a si mesmo ou seus poderes, nem reflete que ele é um pequeno universo e possui dentro de si todo o firmamento com seus poderes ocultos?” (2007, p. 172)

corporais.²⁴¹ Assim, a frase escrita “com chamas corrosivas” questiona tanto a crença numa alma quanto a reflexão centrada apenas na “caverna” do corpo e nas suas “cinco fissuras.”

Também é necessário apontar que a ênfase de Blake nos termos “Body”, “Energy” e “Desire” em oposição à “Soul”, “Reason” e “Shadow” não visa apresentar a imagem corpórea como ideal em detrimento da imagem espiritual. O corpo unicamente é chamado por Blake de “abismo dos cinco sentidos” não gratuitamente. Se falamos de um livro intitulado *Matrimônio de Céu e Inferno*, conclui-se que o que Blake enfatiza com essa oposição é justamente demonstrar que a existência humana está incompleta sem a interação desses contrários.

Por sua vez, as partículas mínimas dessas lâminas fragilizam a acepção comum do inferno como lugar de desolação e tormento. Entregues ao desejo, as pequenas figuras que discursam, dançam e coabitam no inferno blakiano passeiam por caminhos verdejantes e férteis. É nesse cenário visual que Blake introduz os “provérbios colhidos entre as chamas.” Esses não fazem alusão a demônios, sofrimentos e martírios; antes aludem à vida campesina e natural, com apenas duas menções a construções urbanas. Ademais, Blake perverte a noção comum de inferno ao compor suas lâminas com cores claras, em tons pastel, verde e azul.

Contrariando a tradição de “provérbios de sabedoria” que aconselham retidão e sobriedade, os aforismos blakianos estimulam satisfação física e energia sensual.²⁴² Mais pertinentes do que “descrições de lugares” e “vestes”, os provérbios sintetizam a posição infernal sobre a importância do desejo.²⁴³ Eles variam de conselhos aceitáveis para moralistas extremados, como “À laboriosa abelha não sobra tempo para tristezas”, até formulações intratáveis, como “Antes matar um bebê no berço do que acalantar desejos irrealizáveis.” Para Singer, Blake zomba das “virtudes da moderação, humildade e autonegação. Ele não questiona esses valores – ele os destrói, com frases curtas, perspicazes e, no seu lugar, deixa um fardo ao indivíduo, para que siga o caminho que é unicamente seu.” (2004, p. 121)

Os 70 provérbios são dispostos sem ordem aparente, divididos em quatro lâminas. Nessas, Blake força a atenção do leitor às partículas mínimas em relação ao sentido dos provérbios. Desafiando sua aparente falta de lógica, a crítica tem proposto sistematizações diversas para eles. June Singer divide-os em seis categorias: 1) A natureza quádrupla do

²⁴¹ Sobre a obra de Blake em resposta aos pressupostos da Filosofia Empirista, ver Frye. (1947, p. 161-170)

²⁴² Sobre as fontes de Blake para os “Provérbios”, Singer escreve que sua grande maioria foi inspirada no livro de Lavater, *Aphorisms on Man*, que Blake anotara em 1788. A popularidade dos provérbios no final do 18 indicava que “o indivíduo não precisava refletir sobre sua própria moralidade. Como esperado, Blake tomou essa postura como um desafio e atuou sobre ela com vigor. Outras obras bem aceitas naquela época eram as frases de Fuseli, *Poor Richard's Almanac* de Ben Franklin e *Meditations*, de Bishop Hall. Blake leu todos, e seus provérbios refletem suas reações. A chave de sua sátira está no uso da palavra *Provérbios*.” (2004, p. 120)

²⁴³ A alusão a esses elementos remete a Swedenborg em *Céu e Inferno*, no qual o autor suíço descreve as vestes e os prédios das diferentes instâncias que visita. Segundo ele, os anjos “se vestem de acordo com sua sabedoria” e suas habitações são “iguais às que tinham na Terra e são chamadas casas, mas mais bonitas.” (2007, pp. 122-3)

homem e do divino; 2) A necessidade do homem de seguir suas necessidades internas; 3) O valor intrínseco de cada personalidade individual; 4) A alteração da percepção via sentidos físicos e imaginação; 5) A necessidade de conhecer o excesso para se alcançar o equilíbrio; 6) A noção de um sistema bipolar entre progressão e regressão. (2004, p. 121)

Respectivamente, os provérbios abaixo exemplificam, aos pares, a divisão de Singer: 01) “A cabeça, Sublime; o coração, Paixão; os genitais, Beleza; mãos e pés, Proporção.”; “O orgulho do pavão é glória divina. A lascívia do bode é bondade divina. A fúria do leão é sabedoria divina. A nudez da mulher é obra divina.” 2) “Aquele que deseja e não age, procria a peste.”; “A alma de suave deleite jamais será maculada.” 3) “A macieira jamais pergunta à faia como crescer; nem o leão ao cavalo como apanhar sua presa.”; “O melhor vinho é o mais velho, a melhor água, a mais nova.” 4) “Aos olhos do avarento, uma moeda brilha mais que o sol.”; “Ave alguma alcança grande altura, se voa apenas com suas asas” 5) “O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria”; “Imerge no rio aquele que ama a água. Exuberância é Beleza.” 6) “No tempo da sementeira, aprende; na colheita, ensina; no inverno, desfruta.”; “De manhã, pensa; ao meio-dia, age; ao entardecer, come; à noite, dorme.”²⁴⁴

Embora essas e outras divisões e categorizações sejam pertinentes, é preciso ler essas máximas de desejo e satisfação corpórea ofertadas por Blake à luz do fio temático que as perpassa: as pequeninas partículas visuais das quatro lâminas. Visualmente, os provérbios são dispostos em lâminas que apresentam uma coloração mais clara que as outras de *Matrimônio*. Essa claridade “ilumina” as alusões de excessos físicos e sensuais como benéficos e naturalmente aceitáveis. Ao lado esquerdo do título, há uma imagem de velhice e decadência (6.14A), imagem que pode ilustrar os provérbios “A Prudência é uma rica, feia e velha donzela, cortejada pela Impotência”, “Aquele que deseja e não age engendra a peste”, ou ainda, “À laboriosa abelha não sobra tempo para tristezas.” Na figura da direita, um adulto de braços abertos e dois infantes com os braços voltados para cima estão ao lado de uma serpente que ergue-se ao lado deles. (6.14A) Segundo Erdman, a serpente em formato diagonal unifica os limites verticais, divinos, e os horizontais, humanos. (1974, p. 104) Abaixo dessa, há um

²⁴⁴ Diferente de Singer, Harold Bloom e Mark Bracher propõem outras divisões. Bloom os divide em quatro grupos, “definidos por esquemas metafóricos dominantes. Um é apocalíptico e fundamentalmente sexual e inclui imagens de plantio e colheita, água e vinho, grito e súplica, batismo e cópula. Outro refere ao excesso e à frustração, e inclui provérbios que abordam a força e a debilidade, o desejo e a repressão, o corpo e a alma, a sabedoria e a estupidez. Um terceiro grupo, mais antinômico, enfatiza os poderes animais e se organiza em temas como violência, vingança, lei e religião. A quarta e mais ampla categoria está dominada por metáforas de percepção e encontra seu tópico nos problemas do tempo e da eternidade, do espaço e da forma, da arte e da natureza, dos ciclos e das divisões, e nas comparações entre os elementos e o corpo do homem.” (1971, p. 68) Para Bracher, os provérbios se dividem entre os que diferenciam “o sábio e o tolo (18, 19, 32, 37, 47, 52); os que promovem o valor da individualidade (39, 44, 50, 62, 65) ou da flexibilidade ou versatilidade (41, 48, 61). Outros apresentam valores de excesso (2, 13, 14, 15, 26, 46), de exuberância (64), de deleite (53), do gênio (54,66) e do desejo (4, 67), enquanto outros trazem versões de verdade e visão (33, 34, 38, 39).” (1987, p. 182)

homem que parece partir do solo e alçar vôo. (6.14B) Ademais, essas partículas podem ilustrar diferentes fases do aforismo “No tempo da sementeira, aprende (6.14A, esquerda), na colheita, ensina (6.14A, direita); no inverno, desfruta.” (6.14B) Na porção inferior, uma figura alada toca uma trombeta (6.14C), anunciando os provérbios seguintes.

Na lâmina 8, o primeiro provérbio apresenta imagens de construções humanas e seus materiais: “Prisões se constroem com pedras da Lei; Bordéis, com tijolos da Religião”, materialidade contrastada pelas imagens naturais da videira (6.14D) e de pássaros e insetos que voam. (6.14E) Abaixo, uma águia e um leão, ao lado de duas figuras que rastejam no solo, e na extremidade direita dois animais pastam. (6.14F) Os grupos opostos de animais, carnívoros e herbívoros, ilustram tipos diferentes de espécies, talvez numa exemplificação visual do provérbio “O rato, o camundongo, a raposa e o coelho espreitam as raízes: o leão, o tigre, o cavalo e o elefante espreitam os frutos.” Os homens que rastejam entre os grupos de animais sugerem o resultado da subordinação e a frustração que ecoa no último provérbio da lâmina: “Jamais uma águia perdeu tanto tempo como quando se dispôs a aprender da gralha.”

Abaixo, uma figura humana reza para uma árvore seca, infrutífera, que aparenta forma humana (6.14G), imagem que ironiza o provérbio “Tudo em que se pode crer é imagem da verdade”, ao sugerir a relação entre a criação do pensamento religioso e a observação da natureza. Depois, temos um barco que se aproxima de uma costa (6.14H), uma paisagem que pode indicar os provérbios “Uma só ideia impregna a imensidão” ou ainda, “O que hoje é provado foi outrora imaginado”, provérbios que relacionam as suposições sobre o desconhecido natural e as investigações e descobertas humanas. Abaixo dessa imagem, uma serpente luta com uma corça, exemplificando não a igualdade, mas a discordância entre os seres naturais. (6.14I) Ademais, tal diversidade de imagens alude ao segundo provérbio “O orgulho do pavão é glória divina, a lascívia do Bode é bondade divina, a fúria do leão é sabedoria divina, a nudez da mulher é obra divina”, provérbio que defende a aceitação de todos os elementos naturais, diferente da ideia de natureza decaída proposta pela igreja.

Na lâmina 9, uma forma infantil aponta para o texto. A outra está presa a uma espécie de rede. (6.14J) São imagens que dialogam com as capacidades da raposa e do leão, sumarizadas no provérbio: “As raposas provêm para si próprias. Porém para os leões, Deus provê.” De acordo com Erdman, “os provérbios desta página estão dispostos sem ordem aparente. Podemos lê-los com especial astúcia, como raposas, ou de forma receptiva, como leões.” (1974, p. 106) Na porção inferior, um casal voa e aponta à página seguinte. (6.14L)

A ideia de natureza quádrupla das figuras do pavão, do bode, do leão e da mulher, na lâmina 8, agora é relacionada ao corpo do homem, no provérbio que abre a décima lâmina: “A

cabeça, Sublime; o coração, Paixão; os genitais, Beleza; mãos e pés, Proporção.” Se a lâmina anterior propunha a conciliação entre elemento humano e natural, esta sugere a reconciliação do elemento humano com sua própria corporeidade. Depois de imagens de folhas e galhos, Blake pinta um casal deitado. Ao lado direito, um infante que pula ou nasce de uma flor parece ir em direção a uma forma feminina adormecida, morta ou sexualmente satisfeita. (7.14M) São imagens opostas, como o “corvo negro e a coruja branca” do provérbio acima.

Abaixo desses, o único provérbio associado às ideias de sadismo relacionadas ao inferno, “Antes matar um bebê no berço...” apresenta figuras aladas, abraçadas em folhas que voam e um casal que plaina no ar. (6.14N) Howard menciona que esse provérbio tem sido interpretado erroneamente. Como outros aforismos de comparação, a ideia que este encerra seria: “Matar um bebê no berço é como acalentar desejos irrealizáveis”, estabelecendo não uma superioridade, mas uma equivalência de ações que são igualmente nocivas. (1984, p. 74)

Essas partículas visuais não apenas exemplificam estados de opressão, sofrimento ou solidão, como intensificam vivências e experiências corporais, sugerindo que o homem deve aceitar a energia humana e natural. Isso, em síntese, significa ver o corpo não como o dogma religioso o formula, como decaído e pecaminoso, e sim como o argumento demoníaco o apresenta, como o belo e exuberante epicentro da criação divina.²⁴⁵

A ideia de Blake de que a realidade física não passa de um envoltório para a existência espiritual e imaginativa combina com a teoria de Paracelso da “matéria-energia”, segundo a qual há uma relação entre a forma física e a “essência” de plantas e animais.²⁴⁶ Kathleen Raine menciona, todavia, que não se pode compreender o “corpo” que emana “energia” como tendo um sentido materialista. Como Blake afirma, “o Corpo é a porção da Alma discernida pelos cinco Sentidos.” Segundo a autora, “o real princípio existente não é o da matéria, mas o da própria vida.” (1968, 364) Essa vida – presente em provérbios como “Tudo o que vive é sagrado” – é aquela que Blake associa à imaginação. Em outros termos não se trata nem de um corpo unicamente material nem de um invólucro para a alma e sim de uma existência compósita na qual percepções corporais e mentais são intensificadas pela imaginação.

²⁴⁵ Essa valorização do homem se coaduna com as ideias de Swedenborg e com as de outras tradições místicas e religiosas. Michael Stanley comenta que “a forma da manifestação divina mais completa, universal e perfeita é aquela chamada por Swedenborg de Humano Divino. Esse conceito tem alguma relação com o homem primevo do Hinduísmo e com o Adão Kadmo da Cabala. Na visão de Swedenborg, e, mais tarde, de Blake, o espelho no qual Deus pode ser visto é a perfeição essencial da humanidade.” (2007, p. 51)

²⁴⁶ Goodrick-Clark escreve que, segundo Paracelso, “o que determinava a natureza e a espécie de um objeto era a força espiritual imanentes, e não seus componentes químicos (visíveis). Assim, as substâncias não passavam de envoltórios rudimentares que dissimulavam um padrão subjacente de forças espirituais; era este, pois, e não a cobertura corpórea, que ditava a composição da matéria. Paracelso, geralmente, ‘espiritualizava’ a matéria, sob a afirmativa de que tais forças espirituais eram os elementos e princípios verdadeiros, ao passo que os elementos e as substâncias químicas eram apenas os depósitos cristalizados de tais forças.” (2007, p. 41)

Visualmente, apenas a imagem que encerra essa seção destoa do cenário idílico das lâminas anteriores. Nela, dois escrivões anotam em seus manuscritos, entre eles um demônio. A figura da esquerda olha para sua escrita enquanto que a da direita escreve tendo a face voltada para o diálogo entre o demônio e o primeiro escrivão. O cenário dessa imagem que encerra a segunda seção do livro também muda, com tons avermelhados que pesam o horizonte. Alguns críticos lêem tal imagem como oposição entre imitação e originalidade, sendo o homem da esquerda o gênio criativo e o da direita o copiador. (Erdman, 1974, p. 107) Eaves, Essick e Viscomi a lêem como estágios da atividade mental na qual o escrivão da esquerda copia a palavra demoníaca e o da direita inscreve ou ilustra aquilo que vê. (1993, p. 134) Essa relação sugere os sentidos da visão e da audição, um relacionado à poesia e outro à pintura. Entre o escrivão e o pintor, ambos vestidos, a nudez do demônio indica a atitude prolifera, infernal e poética, que destoa dos ambientes acadêmicos frequentados por Blake.

Ao término desse passeio pelas sendas do inferno, no qual o narrador coleta provérbios diabólicos, gradativamente é desvelado o tipo de união proposta por Blake em *Matrimônio*. Ao fazer dialogar texto e imagem, leitura e observação, interpretação e fruição, imagens que preenchem menor e maior porção na lâmina, figuras corporais e espirituais, Blake sugere que o essencial desse conhecimento colhido no inferno é a necessidade de uma união, de uma reintegração “senti-mental”, de um matrimônio em termos alquímicos.

IV. Blake e o “matrimônio” alquímico de contrários na “tipografia infernal”

Nas seções anteriores, revisamos a importância dos textos de Paracelso e Boehme para Blake ao evidenciar os principais “erros” promovidos pela religião e “códigos sagrados” e ao formular sua noção de “Energia.” Como Kathrin Raine afirma, esses dois autores “estavam conectados na mente de Blake”, sendo o “conhecimento alquímico” o elemento comum que “incendiara” sua “imaginação.” Enquanto Paracelso era ele próprio um alquimista, Boehme usara termos alquímicos em seu vocabulário simbólico. (1968, p. 360)

Blake acessa muitos desses textos ainda no seu período de formação com Basire e nos anos anteriores à composição de *Tiriel*. Comprova esse conhecimento a composição no mesmo ano de *Inocência* (1789) do *Livro de Thel*, livro que trata de uma personagem nos Vales de Har que recusa-se a vivenciar os caminhos da experiência.²⁴⁷ Nesse livro, as relações

²⁴⁷ Dividido em quatro seções, o primeiro abre com Thel, uma jovem pastora que, inconformada, questiona a Natureza o significado da existência. O Lírio responde a ela com um tom delicado, dizendo que tudo segue um determinado propósito. O segundo canto trás a resposta da Nuvem, que argumenta que sendo o homem alimento de vermes, deve sentir júbilo por ser um componente importante do todo do universo. No terceiro, temos o verme em forma de criança deitada no lírio, incapaz de falar. A terra então fala por ela, dizendo que o universo inteiro alimenta o verme. Thel é então convidada a entrar no túmulo da terra. Na última seção, Thel vê o sofrimento dos mortos, espíritos que dissociados da carne e das percepções físicas, vivem em confusão. O livro

entre texto e imagem são ainda bastante convencionais. Por exemplo, quando Thel conversa com as nuvens ou com o verme da terra, as ilustrações apresentam tanto um ser angelical masculino vestido de nuvens quanto o verme em forma infantil que repousa dentro do lírio. Todavia, a ilustração da última lâmina subverte essa lógica representacional ao contrastar o aparente desespero do protagonista com a cena de três crianças montando o dorso de uma serpente. (Fig. 6.16) Como aponta Bentley, “o texto intelectual finda em terror, mas a lâmina conclui com harmonia.” (2003, p. 134)

Ao dialogar diretamente com a imagística alquímica, a figura dos infantes domando a serpente relaciona-se com uma imagem semelhante dos tratados alquímicos no período. Em muitos deles, crianças são apresentadas como personificações espirituais em contraste com a matéria representada por serpentes. Nessa imagística, é figurada uma relação de oposição e embate, na qual os espíritos deixam o plano material. (Fig. 6.15) Na imagem de Blake, não há oposição, mas união, num processo de complementaridade. Como Raine afirma, os diálogos de Thel aludem ao dualismo clássico ao passo que a lâmina final à unidade alquímica, num contraste que Blake revive em *Matrimônio*. (1968, p. 360)

Jung, em *Psicologia e Alquimia*, afirma a cisão entre instâncias materiais e espirituais como problema basilar do pensamento ocidental. Segundo ele, “o mundo cristão transformou a antinomia entre o bem e o mal num problema universal, erigindo-a em princípio absoluto através da formulação dogmática dos contrários,” segundo a qual “o bem equivale à imitação incondicional de Cristo e o mal representa um obstáculo a isso.” (1991, p. 33) Porém, o problema dessa divisão e da conseqüente valorização do bem “espiritual” em detrimento do mal “material” é que ela anula a “vivência dos opostos” e a “experiência da totalidade” que caracteriza a experiência humana. (p. 32) Tal união entre forças contrárias é a meta dos pensadores alquímicos. Enquanto ciência ou metáfora – respectivamente, as duas instâncias sob as quais Paracelso e Boehme trabalham – a alquimia objetiva um processo intermediário e interativo no qual tanto o físico quanto o espiritual são contemplados e reunificados.

No caso de Blake, sua técnica iluminada apresenta-se como unificação de duas artes comumente apartadas ou superficialmente aproximadas. Ainda mais, trata-se de uma arte que almeja aproximar duas experiências diversas – sentir e pensar – num processo que metaforicamente recria o ideal alquímico do encontro entre corpo e espírito. Da Alquimia, sobretudo via Paracelso e Boehme, Blake apreende um modo conceitual e estrutural de formular esse “matrimônio” entre poesia e pintura, mente e corpo, “céu e inferno.”

Em tratados alquímicos, por exemplo, são comuns imagens da união de contrários na

termina com a jovem, incapaz de apreender tal conhecimento, fugindo da experiência real da existência.

forma de corpos que se encontram ou do processo alquímico de mutação na forma de um elemento que se torna outro, imagística recorrente em *Matrimônio*. Na primeira (Fig. 6.17), o espírito mercurial da “prima matéria” alquímica é ilustrado sob a forma de uma salamandra “deleitando-se” no fogo. A alusão ao mercúrio e ao fogo é primordial ao processo alquímico de transformação material e espiritual, sendo usada por Blake na imagem da mulher “deleitando-se” entre chamas na terceira lâmina. (Fig. 6.8) Retirando essa imagem de seu contexto e a “realocando” em seu livro, Blake reafirma sua obra como transformadora da percepção humana. A substituição da salamandra por uma mulher reforça a centralidade do corpo humano e do “prazer sensual” como fundamental a esse processo.

Outra imagem (Fig. 6.18) referencial das oposições alquímicas em *Matrimônio* é a gravura “O Artífice e a Obra Mística”, que apresenta os contrários homem e mulher, sol e lua, leão e cabra, além do contraste cíclico entre o jovem que aponta a flecha ao ancião entronado no topo da árvore da vida. Abaixo dessa, de um corpo parte uma figura que voa em direção à outra, simbolizando o casamento entre aspectos terrenos e celestiais. Esse encontro é vertical e casto, num tocar de mãos que alude a não sexualidade celestial. Essa imagem é relida por Blake no frontispício de *Matrimônio*. (Fig. 6.1) Nela, a união de contrários se dá no encontro horizontal entre anjo e demônio e pela caracterização sexual de tal unificação, sinalizado pelo abraço e pelo beijo que compartilham. Segundo Schuchard, o encontro de seres femininos e masculinos em *Matrimônio* alude ao casamento alquímico, como aquele empreendido por Nicolas Flamel e sua esposa, ou entre os contemporâneos londrinos de Blake, Louthembourg e Lucy, que empreenderiam experimentos alquímicos e magnéticos. (2004, p. 197)

Tais alusões não são apenas visuais, ocorrendo também no texto de Blake. Na porção inferior dessa mesma gravura, por exemplo, há quatro pilares que ilustram as fases do processo alquímico, estágios que referem aos processos de transformação de um elemento em outro. Como Jung afirma, as quatro fases caíram em desuso entre o século 15 e 16, sendo resumidas a três cores: preto, branco e vermelho.²⁴⁸ No texto de *Matrimônio*, ocorre uma transmutação de um anjo que se torna um demônio. A referência à alquimia nesse processo de transformação se dá pela menção a diferentes cores que o caracterizam. Na última “Visão

²⁴⁸ Detalhando o processo, Jung escreve: “Quatro estágios são assinalados (...): *melanosis* (o enegrecimento), *leukosis* (embranquecimento), *xanthosis* (amarelecimento), *iosis* (enrubescimento). A divisão do processo em quatro fases era chamada a tetrameria da filosofia. Mais tarde, por volta dos séculos XV e XVI, as cores foram reduzidas a três, e a *xanthosis*, também chamada *citrinitas*, caiu em desuso, ou então era raramente mencionada. Em seu lugar a *viriditas* (o verde) aparece raras vezes após a *melanosis* ou “nigredo”. (1991, p. 242) Sobre a mudança de quatro para três estágios nesse processo, Jung afirma que “embora a tetrameria original fosse equivalente à quaternidade dos elementos, sempre se acentuou que, apesar dos elementos serem quatro (terra, água, ar e fogo) e quatro as qualidades (quente, frio, seco e úmido), havia apenas três cores: preto, branco e vermelho. (...) A mudança na classificação de seus estágios era devida ao significado simbólico do quaternio e da Trindade ou, em outras palavras, era devido a razões de ordem interna e psicológica, e não externa.” (p. 241)

Memorável”, o narrador blakiano descreve o encontro nos seguintes termos:

Once I saw a Devil in a flame of fire. who arose before an Angel that sat on a cloud. and the Devil utterd these words. The worship of God is. Honouring his gifts in other men each according to his genius. and loving the greatest men best, those who envy or calumniate great men hate God, for there is no other God. The Angel hearing this became almost blue but mastering himself he grew yellow, & at last white pink... (E 42)²⁴⁹

Blake não usa as mesmas tonalidades dos efeitos químicos associados a esses diferentes estágios, mas ele referencia ao processo alquímico de transformação para evidenciar meta semelhante em seu livro. Nesse caso, não a conversão de um “anjo” em “demônio”, mas a abertura das “portas da percepção” humana para uma realidade mais rica do que aquela percebida pelos cinco sentidos. Além desses exemplos, há termos comuns à alquimia em *Matrimônio*. Um deles diz respeito aos relatos de visões e diálogos com anjos, profetas e espíritos. Na alquimia, “meditação” relaciona-se com “visões” ou “diálogos” espirituais. O *Lexicon Alchimiae* de Rutland (1612), por exemplo, define a “meditatio” como um “diálogo interior com alguém invisível que tanto pode ser Deus, quando invocado, como a própria pessoa.” (apud Jung, 1991, p. 286) Nesses termos, o diálogo pode ser tanto espiritual quanto pessoal, originado da própria mente do alquimista ou visionário. Em *Matrimônio*, a presença de seres sobrenaturais, profetas e demônios alude a esse imaginário.

Outra tópica comum está na oposição entre limitações físicas e libertação espiritual propiciada pela “imaginação alquímica.” Em *Speculativa Philosophia* (1602), de Dorneus, o alquimista menciona que há “certa verdade nas coisas naturais, impossível de ver-se com os olhos exteriores, mas que só a mente percebe. (...) Toda a Arte consiste nesta verdade que liberta o espírito de suas cadeias, do mesmo modo que, como já dissemos, o entendimento é liberto moralmente do corpo.” (apud Jung, 1991, p. 279) Em *Matrimônio*, essa constatação é feita por Blake nos seguintes termos: “Mas o homem trancou-se em si mesmo, limitando todas as coisas que vê às fissuras de sua caverna.” (Lâmina 14; E 39)

Uma alternativa a tal aprisionamento estaria na “abertura” das “percepções corporais” por meio da “imaginação alquímica.” No anônimo *De Sulphure*, a “imaginação” é descrita como elemento divino superior até mesmo à percepção e ao poder corporal. Caso se tenha essa compreensão, afirma o autor, “podes entender coisas maiores porque” tal saber te abriu “as portas.” (Apud Jung, 1991, p. 291) Nesse registro, é possível perceber o eco de tal metáfora sobre os versos de Blake: “Se as portas da percepção fossem desobstruídas, tudo

²⁴⁹ Uma vez vi um Demônio numa língua de fogo, que se elevou até um Anjo sentado sobre uma nuvem e o Demônio passou a dizer essas palavras: Adorar a Deus significa honrar suas bênçãos em outros homens, segundo o gênio de cada um e amar ainda mais os maiores desses homens, quem inveja ou calunia grandes homens odeia a Deus; pois não existe em lugar algum outro Deus. Ao ouvir isso, o Anjo tornou-se azul, mas se recompôs, então ficou amarelo & e ficou ainda rosa claro... (Tradução do Autor)

aparecerá ao homem como é, Infinito.” (Lâmina 14; E 39)

Ademais, o termo “imaginação” é definido pelo *Speculativa Philosophia* como “astro no homem, corpo celeste ou supraceleste.” Segundo Paley, os alquimistas “acreditavam que a imaginação era tanto física quanto espiritualmente produtiva.” Paracelso e Cornelius Agrippa – outro autor que Blake conhecia, como as referências de *Tiriél* indicam – “acreditavam que a imaginação materna formava o feto no seu corpo, que o médico poderia afetar o processo de cura através da sua imaginação.” (1970, p. 234) Para Jung, a definição não deve ser vista como “fantasmas insubstanciais, como imagens da fantasia, mas como algo *corpóreo* dotado de um ‘corpus’ sutil de natureza semi-espiritual.” (p. 290, *italico meu*) Há nessa conceituação um emparelhamento entre elementos naturais e sobrenaturais, sendo o conceito de “imaginação” uma espécie de ponte comunicativa entre as duas instâncias.

Blake alude ao corpo nos termos descritos na terceira lâmina de *Matrimônio* como “fração da Alma, discernida pelos cinco sentidos, os principais acessos da Alma nesta fase” e à “Energia como única vida e que esta provém do Corpo.” (Lâmina 4; E 34) Essas frases definem a existência humana como união de contrários, nesse caso Corpo e Alma, Energia e Razão. Nesse sentido, aquilo que o dualismo religioso ou científico opõe como elementos diversos, a alquimia percebe via “imaginação” como entidade única. Sobre a importância da “imaginação” para a alquimia, Jung escreve que ela refere a uma forma de

concretismo: tudo o que era inconsciente se projetava na matéria, isto é, vinha de fora ao encontro do ser humano. Tratava-se de certa forma de um ser híbrido, meio espiritual, meio físico, concretização que não raro encontramos na psicologia dos primitivos. Assim sendo, a “*imaginatio*” ou ato de imaginar também é uma atividade física que pode ser encaixada no ciclo das mutações materiais; pode ser causa das mesmas ou então pode ser por elas causada. Deste modo, o alquimista estava numa relação não só com o inconsciente, mas diretamente com a matéria que ele esperava transformar mediante a imaginação. (1991, p. 290)

Desse modo, Blake pode ter visto nas formulações dos mestres alquimistas uma alternativa à lógica dualista. Para ele, trata-se de encontrar uma forma de percepção que não reproduza as limitações materialistas da ciência ou as idealizações espirituais da religião. Antes, de uma arte compósita e imaginativa que possa viabilizar a unidade desses aparentes contrários. Ademais, a ênfase de Blake à transformação enquanto processo proveniente da dissolução de elementos ou “corrosão de superfícies” e enquanto processo unificador de forças espirituais/mentais e físicas/corporais é comum tanto ao poeta quanto aos “artistas” alquímicos. Do mesmo modo, o estúdio de gravação, pelo seu uso de ácidos, metais, ferramentas, solventes e pigmentos, entre outros, é análogo ao laboratório no qual os alquimistas intentam, por meio da união entre mente e matéria, produzir a pedra filosofal.

Entretanto, as similaridades metafóricas e imagísticas entre Blake e a alquimia são anuladas por aquilo que o artista tem de peculiar. É comum nesse sistema místico, por exemplo, uma reprovação moral que a aproxima dos dogmas religiosos. Diferente daqueles que vivem no “mundo”, entre “homens e mulheres”, o artista alquímico apenas obtém a meta ao “semear” a “paz”, o “ascetismo” e ao recusar as “misérias dessa vida.” Morienus, por exemplo, afirma que a meta alquímica não “pode ser conquistada ou realizada à força ou com paixão. Ela só é conquistada pela paciência e humildade e através do amor decidido e perfeito.” Além disso, tal “benção” apenas poderá ser disposta àquele que foi agraciado com ela por “Deus”, numa atitude identificada por Jung como “fervor religioso.”²⁵⁰ (1991, pp. 283-287) Como fica evidente, há no discurso alquímico a contaminação da terminologia e do ideal ascético comum ao cristianismo. Desse modo, aquilo que poderia ofertar ao estudioso uma fuga à divisão mental e corpórea, acaba se constituindo como semelhantes elos morais.

Blake, por sua vez, apresenta em seus provérbios o oposto da contenção e do ascetismo, fazendo seu narrador “colher” das “paisagens” infernais frutos proverbiais como: “O caminho do excesso guia ao palácio da sabedoria”, “Aquele que deseja e nada faz, procria a peste” ou “Jamais saberás o limite até ultrapassares todos eles.” Tais sementes aforísticas germinam na mente do espectador um conhecimento que o levará não para longe do mundo e sim para o contato com homens e mulheres. Trata-se de um compreender o mundo na sua inteireza física e espiritual, ou ainda física e mental, para encontrar-se integrante e integrado, componente e composto, como parte funcional de um processo de reintegração e reencontro.

Se o propósito de *Matrimônio* é o de reeducar o espectador para tal percepção integral da existência, nenhuma seção evidencia mais esse audacioso objetivo do que a quarta, composta pelas lâminas 14 e 15. Além disso, nenhuma lâmina de Blake ilustra de modo mais efetivo o uso do método iluminado de impressão em relação às ideias de seu autor.

Na porção superior da lâmina 14, um corpo masculino repousa no solo, possivelmente morto. Acima dele, uma figura feminina paira entre chamas que ascendem de seu corpo. (Fig. 6.19) Se os diferentes sexos forem ignorados, a imagem ilustraria a alma deixando o corpo sem vida. Entretanto, o fato desse reencontro ser encenado por corpos feminino e masculino obriga a revisão do texto da lâmina, que sugere que a união não seria apenas entre matéria e espírito como entre gêneros, numa experiência mais física e erótica do que espiritual.

²⁵⁰ Outro exemplo de ascetismo cristão no discurso alquímico está em Michael Maier: “Na química há uma certa substância nobre (lâpis): em seu começo reina a aflição (...), mas em seu fim reina a felicidade com alegria; assim supus que o mesmo aconteceria comigo: que primeiro sofreria dificuldades, tristeza e desgosto, mas que finalmente todas as coisas se tornariam mais alegres e mais fáceis.” O mesmo autor, conforme Jung, defende a alquimia como meditação sobre as “coisas celestes” que leva o artista à “rejeitar todas as preocupações insignificantes tais como o comer e o vestir” naquilo que denomina “renascimento.” (1991, pp. 284-285)

The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true. as I have heard from Hell. For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at the tree of life, and when he does, the whole creation will be consumed, and appear infinite. and holy whereas it now appears finite & corrupt.²⁵¹

As linhas do texto reproduzem a acepção teológica sobre o Apocalipse ocorrer no final do sexto milênio. Nesse ponto, a compreensão tradicional do apocalipse como destruição universal é alterada pelo narrador, que informa a natureza metafórica desse evento. Trata-se de uma alteração individual que ocorre “pelo aperfeiçoamento do prazer sensual.” (E 39)

Com essa frase, a imagem que abre a seção é re-interpretada como ilustração de um tipo específico de “aprimoramento espiritual.” A expressão “prazer sensual”, agora vista à luz da imagem, indica uma ideal interação sexual entre contrapartes masculinas e femininas. Sobre essa faceta do texto verbal em consonância com o visual, Hagstrum escreve que *Matrimônio* celebra “a paixão do amante e a paixão do artista”, numa evidente “gratificação sensual através da limpeza da percepção e do seu desavergonhado cultivo dos exuberantes instintos corpóreos.” (1964, p. 93) Sob a ótica do narrador blakiano, apenas o “prazer sensual” poderia levar ao aprimoramento prometido pelo conhecimento infernal. Por isso, desde sua página título, Blake espalha por seu livro iluminado figuras corpóreas que se beijam e se abraçam, diferente das caracterizações de seres angélicos e demoníacos assexuados.²⁵²

Bentley menciona que tal sugestão sexual “é impressionante num tempo em que paixões e desejos femininos eram invisíveis e nem mencionados.” (Bentley, 2003, p. 45) Todavia, como Schuchard afirma, para um “adolescente exposto aos sermões, hinos e arte moravianos, bem como ao imaginário alquímico e erótico de Paracelso e Boheme, tal sugestividade não deve surpreender.”²⁵³ (2004, p. 161) Por outro lado, embora críticos como Bentley afirmem que “um dos mais evidentes temas do poema é sua explícita liberdade sexual” (p. 135), a expressão “prazer sensual” não diz respeito apenas ao prazer erótico.

²⁵¹ A antiga tradição de que o mundo será consumido pelo fogo ao chegar o fim do sexto milênio é verdadeira, como soube no Inferno. // Pois ao querubim com sua espada chamejante foi ordenado que deixasse sua guarda diante da árvore da vida, e quando o fizer, a criação inteira será consumida e parecerá infinita & santa, embora agora pareça finita & corrupta. (Tradução do Autor)

²⁵² A sexualização de personagens espirituais como masculinas e femininas é incomum no período. William Sharp, por exemplo, gravurista e amigo de Blake, compôs o frontispício para a obra de Jacob Duché, *Discourses on Various Subjects* (1779), que apresentava dois anjos, um masculino e outro feminino, representação que causou “certo comentário na época (...), provocando tanto curiosidade quanto embaraço em alguns leitores.” (Schuchard, 2004, p. 170) A identificação dos anjos com gêneros masculino e feminino pode aludir às ideias de Swedenborg sobre a existência de sexo no céu. Em *Conjugal Love*, ele afirma que haveria um correlativo entre o sexo terrestre e o celestial. Para ele, quando “os interiores da mente estão abertos”, “uniões” humanas e celestes tornam-se “deliciosas.” (2004, p. 240) No caso de Blake, ele não supõe, como Swedenborg, que haja sexo no céu, e sim que o sexo terreno e físico figura como metáfora para relações e revelações espirituais.

²⁵³ Quase oitenta anos depois de sua publicação, o poema foi censurado como “libidinoso” e “impróprio”, sendo negado a Gilchrist, por exemplo, que reproduzisse algumas de suas páginas na biografia do poeta em 1863. O comentário de Samuel Palmer pode explicar essa censura, quando escreveu numa carta que “algumas páginas do poema” deveriam “desaparecer das boas casas londrinas.” (Bentley, 2003, p. 136)

Em *Matrimônio*, ela remete a uma experiência física inocentada da culpa pós-queda, numa existência que compreende o uso ativo de todos os sentidos do corpo, entre eles, os que envolvem também a atividade sexual, mas não unicamente ela. Trata-se de uma experiência corpórea/mental na qual cada um dos sentidos, todos eles energizados e potencializados pela imaginação, possam desfrutar das cores, dos sons, dos cheiros, das texturas, de tudo o que o cosmos compreende, numa resposta à noção religiosa de um corpo poluído que armazena uma alma etérea. A partir dessa visão integral da existência, Blake apresenta o corpo humano como elemento supremo do cosmos e da arte, por meio de uma materialidade corpórea que é tanto física quanto imaginativa. Sobre esse corpo ideal, Henri Zerner escreve:

Blake, particularmente, traz algo de muito novo à visão do corpo: na grande tradição do misticismo, ele cultivava uma espécie de sensualismo espiritual. A linearidade de sua arte é tão rigorosa quanto a de Flaxman, mas, onde Flaxman deixava um espaço para a imaginação, Blake preencheu com uma estranha sensualidade, com uma espécie de matéria que não é a mesma da natureza, mas uma criação dele mesmo: corpos gloriosos de uma humanidade heróica, ao mesmo tempo abstratos e musculosos, corpos angélicos etéreos, corpos primitivos, por vezes quase bestiais como o Nabucodonosor que se move em quatro patas. O mundo de Blake é povoado de seres totalmente inventados, porém dotados de uma estranha energia e, às vezes, inclusive de uma sensualidade intensa e inquietante. A articulação do corpo herdado da Grécia Antiga, essa análise desenhada que define para o olho um corpo inteligível, Blake a libera de seu apego original na observação da natureza para transformá-la numa linguagem inteiramente própria. Da mesma forma que inventa em seus escritos toda uma mitologia complexa que lhe é característica (que os exegetas se esforçam até hoje para destrinchar), ele também liberta, assim, a linguagem gráfica do corpo da necessidade de recorrer a um modelo e a coloca a serviço de uma imaginação sem freios. (2009, p. 113)

Como visto, trata-se de um ideal de corpo humano que evidencia a unicidade de diferentes percepções corpóreas e mentais. Para Blake, o fato de sua arte exaltar o corpo como modelo tanto físico quanto espiritual resulta na impressão de que tudo em sua arte aponta para o humano, para ele enquanto artista e para o seu espectador. Trata-se de um conhecimento que, ao abrir as “portas da percepção”, recusa as conceituações e divisões da cultura ocidental.

Tal centralidade no corpo, todavia, não significa de modo algum a inversão moral do bem e do mal, muito cara a contemporâneos como Sade. Blake usa, segundo Frye, o termo “inferno” e o seu “renascimento pelo fogo” como estratégia poética na qual o primeiro diz respeito a um estado mental e o segundo a um renascimento simbólico no qual o corpo e a mente estariam unidos a fim de ampliar a capacidade perceptiva do homem. Para Blake, “o corpo seria a imagem da alma”, não o seu invólucro. Assim, o que Blake produz com *Matrimônio* é uma sátira que, como o ácido, “corrói tudo o que toca, por isso a metáfora de sua técnica de gravação. O satirista seria um tipo de poeta profeta que exporia em forma visionária o corpo e a alma dos seus contemporâneos e conterrâneos.” (1947, p. 200)

Também é necessário apontar que a ênfase de Blake nos termos “Body”, “Energy” e “Desire” em oposição à “Soul”, “Reason” e “Shadow”, não visa apresentar a imagem corpórea como ideal em detrimento da imagem espiritual. Não gratuitamente o corpo é aludido por Blake como o “abismo dos cinco sentidos.” No caso de um livro intitulado *Matrimônio de Céu e Inferno*, conclui-se que o que é enfatizado nessa oposição é a percepção da existência como incompleta se subtraída de um de seus mais importantes componentes.

Nas próximas linhas da lâmina 14, o narrador afirma que um erro a ser “expurgado” seria o da separação entre corpo e alma – numa alusão direta aos erros enumerados na lâmina 4. No caso do termo “expunged”, trata-se de um termo técnico na prática de gravação. Sobre essa terminologia específica, Michael Phillips destaca que ela era “usada em tratados de impressão para aludir à área a ser deletada ou extinta, antes que o texto esteja completo e pronto para a impressão. A palavra nos remete ao mundo da produção de livros do século 18, onde dois sentidos contrários de produção são implicitamente justapostos.” (2011, p. 122)

“Expunged” pode ter feito Blake atentar para o seu próprio método iluminado. Como visto, uma de suas implicações era a de unir técnica e narrativa, meio e mensagem, fazendo com que não apenas a materialidade do artista como também suas ideias fossem “gravadas” na placa de cobre. Nesta seção de *Matrimônio*, técnica torna-se metáfora e metáfora o próprio espaço iluminado no qual corpo e alma, imagem e texto, meio e mensagem, se tornam um. O uso de um termo técnico nessa lâmina introduz o principal tópico desta seção: o fato da técnica usada na gravação da placa e na impressão do livro iluminado figurar como concretização material de um processo mental e espiritual de transformação.²⁵⁴

O efeito corrosivo do ácido também alude à energia que possibilita tal transformação. Paracelso, que acredita que a destruição pelo fogo aperfeiçoa os materiais mais nobres, descreve o trabalho do alquimista nos mesmos termos que o narrador de *Matrimônio* descreve a transmissão do saber infernal pelo uso de ácidos. Segundo Paley, “Blake transmuta a analogia alquímica em simbolismo: a atividade do poeta-profeta ao aprimorar as percepções da raça humana é, metaforicamente, a Grande Obra de transformar metais básicos em ouro.” (1970, p. 58) O texto da lâmina finaliza com a conhecida sentença – comumente citada fora de contexto – sobre se as “portas da percepção” serem limpas. Quando isso acontecer, “tudo aparecerá ao homem como é: infinito.” A dificuldade disso acontecer decorre do fato de que “o homem fechou a si próprio, vendo todas as coisas através das estreitas fendas de sua caverna.” (E 38) Em *Matrimônio*, a “caverna” e suas “fendas” simbolizam o corpo físico, uma

²⁵⁴ A metáfora da gravura como realização espiritual pode ainda ter tido origem no contato da mãe de Blake com os moravianos. Para o fundador do culto, seus seguidores deveriam usar o “traço espiritual e gravar – sim, como um gravurista – a imagem de Cristo nas placas carnisais do coração.” (Schuchard, 2004, p. 159)

forma de prisão ou jaula material que impossibilita e anula o apocalipse individual humano.²⁵⁵

Em grego, “Apocalipse” significa “Revelação” e em *Matrimônio*, essa revelação articula a necessidade do homem de re-integrar-se a si próprio, a outros homens e à natureza ao seu redor. Nos termos de Michael Phillips, Blake evidencia o modo como “interiormente, o homem vive num estado de des-unidade”, de fragmentação e divisão. (2011, p. 122) Conforme Foster Damon, a obra de Blake revela “um universo que é uno. Todas as coisas há muito separadas pela razão – Deus e homem, homem e natureza, corpo e alma, bem e mal, todas as diferenças religiosas – são iluminadas e reconciliadas. Os contrários são essenciais um ao outro”, sendo o universo blakiano inteiramente “dinâmico.” (1988, p. 262)

Nas particularidades mínimas dessa lâmina, há apenas figuras vegetais e animais. (Fig. 6.21A) A ênfase em motivos vegetais sublinha o tema dessas lâminas: a importância de um apocalipse individual através da experiência física. Abaixo da sentença sobre as “portas da percepção”, o artista inscreveu a figura de um cavalo indócil e de uma folha levada pelo vento. (6.21B) Estarem folha e animal num mesmo nível indica que sob a perspectiva natural não haveria diferença alguma entre eles, algo que seria visível ao homem caso seus sentidos fossem perceptíveis ao universo como é, infinito em suas orgânicas inter-relações.

Todavia, libertar o homem das “fendas” dos sentidos requer uma ação específica. O demônio blakiano assegura ao observador/leitor que ele fará isso “por imprimir com o método infernal, com corrosivos, que no Inferno são salutares e medicinais, dissolvendo as superfícies aparentes e revelando o infinito outrora escondido.” (E 39) Com essa frase, o narrador dá início a uma descrição metafórica do método iluminado de impressão criado por Blake.

Primeiramente, a menção ao uso de ácidos é literal, pois é o seu efeito corrosivo que expõe traços e linhas, palavras e imagens, sobre a superfície da placa de cobre. Ademais, a alusão é metáfora para a ironia de Blake. Sobre isso, Howard escreve que tanto o apocalipse individual defendido em *Matrimônio* quanto “o processo de gravação com ácidos são análogos ao processo intelectual da ironia que corrói os sistemas codificados a fim de abrir a visão da mente a um mundo eterno (...) Na verdade, a limpeza das portas da percepção implica o uso do corrosivo medicinal da ironia que remove as codificações limitantes” e que é capaz de revelar uma visão alternativa do mundo e do homem. (1984, p. 84)

Sobre o efeito desse corrosivo na percepção do leitor, Phillips chama atenção para um importante detalhe gráfico. Descrevendo o efeito dessa ampliação física e mental, o narrador

²⁵⁵ Erdman identifica essa metáfora como sátira ao “código sagrado” indiano, *Bhagavad-Gita*. Segundo ele, se “Gita orienta o homem a encontrar felicidade por fechar ‘todas as portas das suas faculdades’, Blake anuncia que o homem precisa limpar ‘as portas da percepção’ e reverter o processo segundo o qual ele tem se ‘fechado sobre si mesmo’. O texto indiano opõe o desejo como ‘tolo inveterado’ à figura de Kreesna, o ‘confortador’. Em *Matrimônio*, Blake une tais contrários por afirmar que o “confortador” é o próprio desejo. (1991, p. 146)

afirma que tudo “aparecerá ao homem como é: in-finito.” (Fig. 6.21B) A divisão de um termo em duas diferentes linhas (“in” e “finite”) alude à imperfeita condição do homem. Segundo Phillips, “ao ler essas linhas nós olhamos para baixo e então retornamos ao início da frase a fim de perceber o sentido de ‘in-/finite’; assim, podemos unificar a palavra como somos convidados a unificar o ‘infinito’ dentro de nós mesmos.” (2011, p. 123)

Ao término da leitura/observação da lâmina 14, notamos quão intrincadas são as alusões técnicas e metafóricas do método de Blake em relação às ideias expressas em seus livros. Nesse sentido, Blake obriga seu público a perceber sua técnica, e com isso, a intuir para o quanto sua leitura/interpretação demanda uma ação não apenas intelectual, mental ou espiritual, como também sensorial, material e física, numa colisão incessante de signos verbais e visuais. Na lâmina seguinte (Fig. 6.20), Blake levará a metáfora de sua técnica ainda mais longe. O narrador que coletara os provérbios do inferno e que jantara com os profetas Isaías e Ezequiel, descreverá uma peculiar casa de impressão alocada no inferno.

Na lâmina 15, a “Fantasia Memorável” desta seção é anunciada por figuras humanas. (Fig. 6.23A) Na porção inferior, uma vigorosa águia prende/segura em suas garras uma serpente. A cabeça do pássaro observa a parte superior da lâmina ao passo que a da víbora fita a direção oposta. A relação entre os dois animais supõe animosidade e as diferentes características de cada um deles: o longo alcance do olhar do pássaro de rapina e a voracidade do réptil. Todavia, o texto da lâmina altera essa primeira impressão de embate e conflito.

I was in a Printing house in Hell & saw the method in which knowledge is transmitted from generation to generation. In the first chamber was a Dragon-Man, clearing away the rubbish from a caves mouth; within, a number of Dragons were hollowing the cave, In the second chamber was a Viper folding round the rock & the cave, and others adorning it with gold silver and precious stones. In the third chamber was an Eagle with wings and feathers of air, he caused the inside of the cave to be infinite, around were numbers of Eagle like men, who built palaces in the immense cliffs. In the fourth chamber were Lions of flaming fire raging around & melting the metals into living fluids. In the fifth chamber were Unnam'd forms, which cast the metals into the expanse. There they were reciev'd by Men who occupied the sixth, and took the forms of books & were arranged in libraries.²⁵⁶

A arquitetura dessa tipografia infernal está dividida em seis cômodos ou câmaras. Na primeira, dragões indicam o conflito que dá início à criação. Na segunda, serpentes adornam o

²⁵⁶ Eu estava numa Casa de Impressão no Inferno & vi o método pelo qual o conhecimento é transmitido de geração a geração. / Na primeira câmara, vi um Dragão-Homem, limpando os estolhos na entrada de seu átrio & dentro dele, vários dragões escavavam a cova. / Na segunda câmara, vi uma Víbora que enrolava-se ao redor do rochedo e do átrio, e ainda outras que o adornavam de ouro, prata e pedras raras. / Na terceira câmara vi uma Águia com asas e penas de vento, que tornava sem fim o átrio escuro. Ao redor dela, outras Águias humanas erigiam palácios nos imensos penhascos. / Na quarta câmara, vi Leões de fogo-chama furiosos a rondar & a fundir metais em líquidos cáusticos. / Na quinta câmara, vi formas sem nome que moldavam & lançavam os metais pra longe, para a expansão. / Na sexta câmara, eram recebidos pelos Homens que ocupavam o átrio e davam a eles a forma de livros & os ordenavam em bibliotecas. (Tradução do autor)

espaço com “pedras raras.” Na terceira, homens-águia transformam as câmaras “finitas” em espaços “infinitos.” Na quarta, leões de fogo chamejante dissolvem “o metal em fluidos vivos.” Na quinta, “formas inominadas” jogam o metal líquido para a “expansão.” Na última, homens recebem e organizam esses metais em livros e bibliotecas.

Interpretando o sentido alegórico dessa peculiar imagística, críticos têm apresentado diferentes hipóteses.²⁵⁷ Embora a maioria deles concorde com a associação dos seis cômodos com os estágios gradativos do método iluminado, a narrativa evidencia mais uma recriação simbólica da alteração mental e sensorial enfatizada no livro do que uma descrição literal da técnica de Blake. Um dos indícios do problema dessa leitura associativa é o fato do método iluminado encontrar correlativo apenas nas primeiras três câmaras. Os dragões que limpam a câmara podem ser vistos como o ato de preparar e “limpar” a placa de cobre; o trabalho das víboras que a adornam, o de desenhar e escrever sobre a placa com verniz antiácido; quanto às águias e suas “penas de ar”, essas podem aludir à aplicação de ácidos e à ação do gravador de usar a “pena” a fim de impedir a formação de bolhas de “ar” que prejudicam a corrosão.

Por outro lado, a aproximação das outras câmaras aos estágios posteriores da técnica de Blake não é adequada. As fases seguintes da técnica de Blake – impressão, iluminação com aquarela e encadernação – mantêm frágeis relações na descrição de leões derretendo o metal ou de formas sem nome que o lançam ao espaço. Quanto à tarefa dos homens na sexta câmara, esse poderia se relacionar à encadernação e comercialização dos livros iluminados. Entretanto, caso o propósito do artista fosse aludir à sua própria técnica, por que não apresentar termos associativos adequados a cada um desses estágios? Sobre isso, John Howard é enfático ao mencionar que a simbologia da casa de impressão nessa lâmina não é

simplesmente análoga à gravação. Como as multi-perspectivas similitudes que a precedem, ela faz aproximações a outros temas da obra. O processo de gravação com ácido, por exemplo, se relaciona à remoção de ideias codificadas. Nessa analogia, a corrosão com ácidos (os leões de fogo flamantes) é a ironia; as impressões negativas na placa (a rocha) a agulha da oposição que mostra a verdade; por sua vez, o infinito (que aparece no espaço da impressão positiva) é a percepção transcendente que substituirá as ideias que foram removidas. (1984, p. 85)

Como sugerido por Howard, o texto da lâmina 15 poderia ser associado ao método de

²⁵⁷ Eaves lê as câmaras como funções mentais do desenvolvimento humano. (1982, p. 215) Damon interpreta os Dragões como símbolos de guerras e batalhas, as serpentes como razão e limitação e a águia como criação imaginativa. (1985, p. 107) Singer analisa as câmaras como estágios de uma transformação espiritual. Para a autora, os homens-dragão simbolizam percepções masculinas e femininas, as víboras a materialidade, as águias a liberdade. (2004, p. 162-170). Phillips interpreta essas câmaras em relação a *The Faerie Queene* de Spenser. (2011, p. 127) Todavia, o mesmo autor menciona que a dificuldade com essa “alegoria, se isso for mesmo uma alegoria, está em identificar precisamente a ideia abstrata que as personificações representam em diferentes autores”, como, por exemplo, “Erdman, 1969:412-13; 1793:190-9; 1974:112-13; Howard, 1970:45-6; Keynes, 1975; Essick, 1980:209; Lipking, 1981:42-3; Howard 1984:84-85; Viscomi, 2003:41-62.” (2011, p. 126)

Blake, embora o estranhamento na descrição das câmaras quatro e cinco indique outra interpretação. Neste caso, deve-se continuar a interpretar as alusões à técnica de Blake como metáfora ilustrativa do processo de desobstrução da capacidade perceptiva de seus leitores.

Se o método de Blake propõe uma ampliação das humanas “portas da percepção”, pode-se buscar na composição pictórica da lâmina uma indicação de como essa meta pode ser alcançada. O embate entre a águia e a serpente é um tema comum na iconologia simbólica do ocidente. Na alquimia essa imagem simboliza o conflito entre estados materiais e espirituais.

A Fig. 6.22 apresenta uma fonte visual na qual esse conflito é evidente. A águia prende a serpente entre suas garras e a ataca. O animal capturado e ferido revida enrolando-se ao corpo do predador a fim de sufocá-lo. É um embate cíclico em que ambos ferem e são feridos. Esse tema tem recebido uma interpretação alegórica específica, mesmo entre diferentes sistemas arcanos. Nesses, os dois animais são associados a polaridades antagônicas como alma/corpo ou razão/emoção. Ademais, podem ser lidos como reproduções simbólicas de deuses clássicos, como Apolo e Dionísio, de personagens cristãs, como Deus e Satã, ou ainda, na leitura junguiana dos arquétipos, como princípios “celestiais” e “ctônicos.”

Entretanto, tais leituras reproduzem a mesma divisão que o narrador confronta em *Matrimônio*. O elemento dissonante da interpretação de Blake para o motivo simbólico clássico é o fato de na sua versão, os animais não estarem em conflito ou em luta. Vislumbra-se agora harmonia entre a águia e a serpente e em seus respectivos olhares para o céu e a terra, ou em direção ao paraíso e ao inferno. Como em outros exemplos de sua arte, Blake usa uma imagística tradicional a fim de inverter seu sentido. De uma imagem de separação e conflito, senão de violenta oposição, Blake cria uma imagem de harmonia e matrimônio.

A partir dessa leitura dos aspectos visuais da lâmina, pode-se supor o significado da descrição da tipografia infernal e das ações nela figuradas. A fim de descrever esse cenário, o narrador de Blake apresenta grupos de criaturas: dragões e águias, serpentes e leões, formas sem nome e homens. Tais duplas ou grupos, como a imagem da águia e da serpente indica, não sugerem conflito. Antes, figuram fases complementares de um processo de re-integração.

O texto e a imagem dessa lâmina funcionam como metáfora iluminada para os estágios complementares de abertura das “portas da percepção.” Compreender o que esse processo significa exige do espectador que se deixe guiar pela descrição do viandante blakiano. Essa composição arquitetônica remete a igrejas medievais em que capelas são dispostas em lados opostos na nave principal. Nesse sentido, a descrição sugere dois grupos de três câmaras cada, um de cada lado da nave. De modo irônico, descrever a planta dessa tipografia infernal nos moldes de igrejas remete perfeitamente à natureza satírica do livro.

Pode-se unir a tal metáfora o fato dos manuais de impressão descreverem a gravação e seus materiais em termos corpóreos. Phillips menciona que o texto de Blake em *Matrimônio* tem sua base estilística nos tratados de gravação do período. Por exemplo, *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing* (1683) de Joseph Moxon, usa as mesmas imagens corporais na sua descrição de métodos de gravação.²⁵⁸ A analogia de procedimentos de gravação com partes do corpo humano nos faz reler a descrição das primeiras câmaras da casa de impressão blakiana como um espaço em que transformações físicas são executadas. Em oposição, as outras referem a transformações espirituais ou mentais.

Tal progressão ajusta-se à união alquímica entre estados ou elementos contrários nos escritos de Paracelso. No seu *Astronomia Magna* (1537), ele parte da divisão entre céu e terra para propor um união entre essas diferentes esferas. “A máquina do mundo compõe-se de duas partes – uma, tangível e *perceptível*, enquanto a outra é invisível e *imperceptível*. A parte tangível é o corpo; a invisível, as estrelas. A parte tangível, por sua vez, é composta de três partes – Enxofre, Mercúrio e Sal. A invisível também consiste em três partes – emoção, sabedoria e arte. Ambas, *reunidas*, constituem a vida.” (2007, p. 114, *italicos meus*) A divisão em dois grupos de três elementos – sendo um material e outro espiritual – indicaria a possível referência com a qual Blake trabalha na sua descrição da tipografia infernal.

Alusões a termos corporais e materiais podem sugerir que o primeiro estágio para essa transformação proposta em *Matrimônio* estaria na crescente percepção do corpo e de suas necessidades e desejos. Isso é evidenciado pelo fato de suas criaturas trabalharem diretamente na estrutura física das câmaras: dragões a limpam, víboras a adornam e águias a ampliam.

Após essa transformação física, é descrita a segunda fase desse processo. Esse estágio sugere uma transformação diferente da anterior, visto o narrador aludir agora a processos mentais e interiores. Nessas três câmaras, leões dissolvem o metal, ideias preconcebidas ou conceitos petrificados impostos pela sociedade, pela família ou pela religião.²⁵⁹ Após essa dissolução, criaturas sem nome enviam o saber purificado para os espaços infindos da mente humana. Por fim, homens organizam esse saber em livros e bibliotecas.

O contraste entre elementos materiais e imateriais, corpóreos e mentais, evidencia as

²⁵⁸ No seu tratado, Moxon escreve: “Então pegue a concha cheia de Metal, e tendo seu Molde em sua mão esquerda, deite suavemente o conteúdo de seu Corpo na Fornalha, e traga o Conteúdo da Concha até a Boca do Molde, e então você despeja todo o seu conteúdo metálico dentro dele... não apenas no Corpo da Concha, mas enquanto o Metal ainda está quente, espalhe o conteúdo pela Face da Matriz até ter sua Forma perfeita.” (1683-4:168-9) Além desse texto, Phillips cita Paul Miner, que menciona uma descrição no “*Quartely Review* (no. 129, December 1830) da fabricação da letra tipográfica em 6 estágios: arremeçar, escolher, remover, examinar, alisar e distribuir, sendo muitos desses análogos aos processos da tipografia infernal. (2011, p. 126-127)

²⁵⁹ Howard afirma que a página sugere uma “mudança psicológica individual. O deixar de lado a lâmina do moralismo resulta numa transcendência psíquica do mundo como percebido apenas pelos sentidos. Ele também é um deixar de lado os medos moralistas que reprimiram a energia e o deleite. Desvelar as codificações da moralidade fará retornar cada homem à visão animada original que tem origem no gênio poético.” (1984, p. 83).

ideias de Blake sobre sua arte. Enquanto desenvolvia seu método iluminado, pode ter notado que sua técnica – ao limpar a chapa, adorná-la com imagens e palavras e ao gravá-las com ácidos – poderia ser vista como processo de alteração de percepções físicas. Num segundo momento, pode ter percebido-a como metáfora adequada à alteração de rígidas estruturas mentais – tornando infinito o finito espaço da existência, dissolvendo conceitos “forjados pela mente” e organizando o saber poético/profético em livros “iluminados.” Desse modo, a descrição de sua técnica seria a própria metáfora para a limpeza das “portas da percepção”, numa metáfora perfeita para o efeito “benéfico” de sua “corrosiva” arte compósita.²⁶⁰

As “partículas mínimas” da lâmina reforçam esse processo de desenvolvimento mental e material. Na primeira (Fig. 6.24A), figuras humanas etéreas flutuam ao lado do título. Além disso, trata-se de uma figura masculina (à esquerda) e de uma feminina (à direita), o que sugere união de diferentes sexos. Se a imagem da lâmina 14 associa homens a terra e mulheres ao ar, agora ambos são iguais em sua comum elevação espiritual. Este detalhe enfatiza a ideia de união e integração entre diferentes aspectos ou seres. A figura seguinte (6.24B) revela outra possibilidade de interação: agora de diferentes idades. Nela, uma figura adulta é chamada por uma infantil. Nesse contraste, e também na folha que está ao lado deles, Blake ilustra um processo de gradativo aperfeiçoamento físico/mental que pode ocorrer em qualquer fase da existência, sendo extensivo a homens e mulheres.

Ao interpretar as lâminas 14 e 15, podem-se apreender os sentidos da tipografia infernal. Por meio de sua obra iluminada, o poeta/pintor/gravurista unifica tanto os opostos de texto e imagem, poesia e pintura, quanto as ideias comumente associadas à divisão do corpo e da mente. Blake corrige tal divisão ao dramatizar seu matrimônio de opostos, numa união de anjos e demônios, céu e inferno, mente e corpo, todos re-integrados na sua visão de um corpo humano cujas “portas da percepção” estariam finalmente desobstruídas.

Desse modo, Blake objetiva re-educar seus espectadores para uma observação da realidade e da existência nos mesmos moldes daquilo que ele propõe como leitura da “bíblia” num sentido “infernal”, expressão que pode ter três implicações. A primeira satiriza a interpretação “interna” (em inglês ‘internal’) do texto religioso conforme incentivada por Swedenborg. (Rowland, 2010, p. 87) Em segundo lugar, a expressão blakiana contempla uma leitura diversa da promovida pela “celestial” teologia religiosa. Ainda mais importante, é a relação do termo com a própria técnica de Blake. A relação do fogo com a imagística associada ao “inferno” cristão relaciona-se com a natureza corrosiva do ácido. Assim como a

²⁶⁰ Para Lister, “Blake usou seu método não apenas por razões práticas como também simbólicas, corroendo com ácido a superfície do metal a fim de manifestar o que nele estava oculto. Mas seu simbolismo é mais amplo (...), pois Blake considerava o dualismo uma ilusão, descrevendo a queda do homem como uma ‘Queda na Divisão.’ Desse modo, simbolicamente, ele sintetizou arte visual e poética ao usar o seu ‘método infernal.’” (1975, p. 68)

superfície do cobre seria corroída pelo ácido, o leitor deveria reinterpretar a superfície do texto bíblico ou da teologia e perceber o que tais estruturas de pensamento revelam.

Nesse caso, o dualismo antagônico e os consequentes “erros” resultantes: a noção do bem e do mal, da justiça divina em resposta à “malignidade” demoníaca e humana. Como Rowland escreve, Blake subverte as noções de justiça e injustiça, ilustradas na figura do “justo” e do “iníquo”, ao sugerir que “o contraste dualista deveria ser visto como ‘contrários’ que trabalham em *uma* alma humana, ao invés de caminhos mutuamente exclusivos, tendo um de ser escolhido e outro negado.” (2010, p. 90) Perceber tal oposição iniciaria o processo de abertura da percepção humana para uma nova consciência, tanto física quanto mental.

A leitura infernal blakiana significa uma prática essencialmente subversiva das estruturas de opressão, dominação e sistematização, sejam elas políticas ou religiosas. Corroer a superfície dessas estruturas mentais e sociais é similar ao trabalho do ácido ao desvelar imagem e texto sobre a placa de cobre. De seu espectador, Blake demanda um trabalho incessante de revisão, reinterpretação e recriação do sentido de seus textos e imagens, numa prática individual de “leitura infernal” que subverta a compreensão teológica.

A Grande Obra é tratada na Alquimia como a transmutação mística do homem natural num homem espiritual, ou como a transformação de metais-base em ouro. Para Blake, a arte deveria ser vista como correlativa a esse processo físico e simbólico: como objeto cujo poder transformador deveria alterar tanto percepção individual quanto organização social.

Trata-se, no caso de Blake, de um aprimoramento das “portas da percepção” humana de forma a responder as duas estruturas teológicas, científicas e artísticas de seu tempo. Diferente dessas oposições, o que o gravurista, poeta e pintor encena em sua arte é uma dialética de contrários como motor da vida e da existência. Nos termos de Rowland, *Matrimônio* “é sobre mudança” e sobre a necessidade de uma “transformação de atitude e percepção” mental e corpórea. (2010, p. 94-95) Por isso seres mutantes, texto pictórico, imagem que se transmuta em texto, demônios que beijam anjos e anjos que se metamorfoseiam em demônios. Por isso um *Matrimônio de Inocência* e de *Experiência*, de Prolíferos e Devoradores, de homens e mulheres, de crianças e idosos, em paisagens visuais e textuais que contrariam justamente a “separação entre corpo e alma.”

Como Mark Bracher afirma, Blake sugere que tanto as imagens quanto as palavras tem o poder de alterar a percepção de suas personagens. Faz isso ao compor um livro no qual questões centrais da existência são tratadas por anjos, demônios e profetas. Como Bracher insiste, não apenas o anjo da última *Fantasia Memorável* é modificado: também o leitor.

(1984, p. 177) Nesse sentido, Blake não objetiva apenas alterar a opinião de seis espectadores como também ocasionar uma mudança substancial e permanente. Partindo da centralidade do corpo em seus livros iluminados, Bracher afirma que Blake, ao nos fazer “ver corpos humanos em tudo, nos incita a reencenar, e talvez refazer, os atos originais de percepção pelos quais constituímos nossos mundos. Ao esquadrihar as imagens de Blake, automaticamente (...) procuramos pelas formas do corpo” em outras experiências. (1974, p. 175)

Se crermos que “a técnica de impressão que usa corrosivos” objetiva “limpar as portas da percepção” humana, o resultado dessa centralidade do corpo será mais amplo se o receptor for capaz de ler e observar esses livros com redobrada atenção, adentrando em suas imagens e recompondo seus múltiplos signos. Observar e ler a arte iluminada de Blake nessas lâminas – uma arte compósita de gravura, poesia e pintura –, pode guiar o espectador através de um processo que transmuta conceitos e distinções numa experiência perceptiva integral e vívida. Tal processo de abertura das portas da percepção é o que William Blake encena no compósito palco de seus livros impressos iluminados.

CONCLUSÃO

William Blake vê na lógica dualista uma marca daquilo que ele compreende como a “queda do homem” na “Divisão.” Para o artista, não se trata de compreender a queda a partir da sistemática religiosa tradicional de base moralista e sim em confrontá-la a partir do hábito social e cultural de conceituar, dividir e delimitar percepções e compreensões às prisões mentais dos conceitos e das oposições. No seu caso, a formação como gravurista, poeta e pintor resulta na criação de uma arte que problematiza diversas dessas oposições.

W. J. T. Mitchell alude aos livros ilustrados e aos emblemas como gênese da união entre poesia e pintura. Dessa relação, origina-se a ideia de que sua aproximação encenaria um encontro entre sentido e pensamento. Mitchell supõe a resposta negativa de Blake à tal lógica na forma e no conteúdo de seus livros iluminados. “Para Blake, o mundo dualístico da mente e do corpo, do tempo e do espaço, seria uma ilusão que não deveria ser imitada, mas que precisaria ser destruída pelo processo de sua própria arte.” (1970, p. 61)

A percepção gradativa dessa formulação pode ser vista nas primeiras experimentações de Blake com poesia e gravura na década de 1770 e com pintura na década seguinte, como visto no primeiro capítulo desta tese. Tais experimentações culminam na publicação de um tradicional livro de poemas, *Esboços Poéticos* (1783) e com uma série de exposições na Royal Academy, entre elas a série *A Vida de José* (1785), série de aquarelas que registra a gênese dos conceitos de “inocência” e “experiência.” A partir dela, a experimentação com técnicas editoriais e visuais levou Blake a se dedicar a um projeto composto intitulado *Tiriel*.

Na análise desse “livro ilustrado não publicado” ou desse “livro iluminado não concluído”, percebemos os primeiros movimentos de uma composição que uniria de forma complexa e inovadora os opostos de texto e imagem. Nele, Blake propõe um afastamento entre a narrativa poética e as cenas das gravuras, fazendo-as ora “ilustrar” ora “iluminar” os aspectos simbólicos do drama de Tiriel. No processo de criação de *Tiriel*, Blake tem a ideia de mesclar texto e imagem num só espaço compósito, um espaço no qual as duas artes poderiam, unidas, demarcar as aporias do debate sobre as “artes irmãs.”

Blake vive num período de profundas mudanças no âmbito político, comercial, intelectual e científico. O enfraquecimento da monarquia culmina na Revolução Francesa e na substituição de uma classe monárquica e nobre por grupos burgueses e comerciais. A revolução industrial promove desenvolvimento comercial e urbano, embora resulte no agravamento de diferenças sociais e na exploração das classes menos favorecidas. A tradição religiosa, católica ou protestante, sofre os efeitos de uma ciência empirista que substitui a

figura divina como explicação aos eventos naturais por “leis físicas” que não necessitam de um “relojeiro.” Como contra-resposta a esse processo de crescente desmistificação religiosa, seitas, cultos místicos e grupos dissidentes multiplicam-se, numa interpretação literal da bíblia e na espera de um iminente apocalipse. Nesse cenário, diversos papéis sociais são repensados, entre eles o das mulheres, das classes marginais e mesmo de líderes políticos. A obra de Blake, nesse aspecto, reflete as energias sociais e culturais de uma era cuja estrutura multiforme corresponde a um período de constantes e desconfortáveis inovações.

Entre tais inovações, estão as tecnologias de gravação e impressão que se apresentam como solução às dificuldades técnicas e financeiras enfrentadas por Blake entre 1785 e 1789. O artista as contorna com a criação de um método que permite o controle de todos os aspectos da produção de seus livros – concepção, gravação, impressão e iluminação. Assim, o que fora dificuldade técnica, transmuta-se gradativamente na metáfora do seu objetivo artístico.

Imerso como estava no contexto editorial londrino do final do século 18, Blake observa nas estruturas políticas, religiosas e industriais de seu tempo uma problemática organização social e cultural que domina e oprime homens, mulheres e crianças. Nesse meio, observa na divisão do trabalho e na linha de produção a gradativa diminuição do homem e das suas qualidades imaginativas, numa multiplicação de tarefas que fracionavam e coíbiam seu potencial. Nesse sentido, a criação de sua técnica iluminada, como detalhada no terceiro capítulo, almeja uma alternativa a esse sistema editorial e comercial.

Ao criar uma técnica que inverte os processos tradicionais de produção em relevo de texto e em entalho de imagem, Blake fora capaz de criar um chapa de impressão, uma matriz para texto e imagem, na qual palavras e figuras anteriormente pintadas com verniz anti-ácido pudessem, após a aplicação de ácido, surgir como unitárias de um processo duplo de produção de poesia e ilustração. A finalização desses originais impressos com aquarela resulta no seu formato iluminado, metáfora para a técnica e para o sentido dos versos e figuras da lâmina.

A partir dessa oposição temática e técnica, é possível compreender aquilo que Blake executara em suas *Canções de Inocência e de Experiência*. Nelas, os “erros” e “contradições” do dualismo foram expostos a fim de libertar o espectador de suas “auto-forjadas correntes mentais.” Compostas entre 1789 e 1794, essas *Canções* encerram no seu objeto e no seu conteúdo, os pares antagônicos anunciados como “estados contrários da alma humana.”

Nas suas *Canções de Inocência*, analisadas no quarto capítulo, Blake dialoga com a tradição dos livros infantis e com a poesia pastoral a fim de evidenciar a contraparte negativa do discurso contemporâneo sobre moralidade e infância. Em “The Echoing Green”, Blake evidencia que entre a passagem da ‘inocência’ para a ‘experiência’, a atividade sexual e

sensual seria uma alternativa aos estados opostos. No caso de “The Little Black Boy”, é a noção religiosa da igualdade entre homens que é desfeita. Como visto, o discurso do narrador infantil e a variação das imagens nas lâminas revela que a falsa ideia de igualdade nos moldes cristãos é, na verdade, um dispositivo que promove passividade, aceitação e submissão.

Em suas *Canções de Experiência*, tema do quinto capítulo, Blake critica a moralidade e a condenação de homens e mulheres, tendo por base o pensamento religioso que opõe bons e maus, bênçãos e maldições. Em “London”, o narrador expressa na própria estrutura do seu discurso que o sofrimento de um homem é o sofrimento de toda a humanidade. No caso de “The Tyger”, em relação ao “The Lamb” de *Inocência*, percebemos o modo como a contradição no ensino de um deus igualmente amoroso e terrível parte de uma incapacidade da lógica dualista de dar conta da complexidade da realidade natural e humana.

Após fragilizar tais oposições, “corroendo” sua “aparente” verdade, Blake formula uma noção alternativa da existência humana, na qual seria possível vislumbrar o “universo num grão de areia” e a “eternidade numa hora.” Trata-se de uma percepção visionária, enriquecida pela imaginação do artista e sua obra. Como W. T. Mitchell afirma, “a poesia e a pintura de Blake precisaria invalidar as visões não contingentes do tempo e do espaço, para só então substituí-las por visões de eternidade e infinidade.” (1970, p. 62)

Nesse sentido, percebemos o quanto apenas uma dinâmica união de opostos seria pensada por Blake no seu *Matrimônio de céu e inferno* (1790-1792). Nas palavras de Mitchell, os livros iluminados configuram uma metáfora para a destruição da

aparência dualista. Blake concordaria com a tentativa dos emblemistas em unir duas artes, não como um meio de representar a inteira extensão da realidade, mas como um meio de expor como ficção a organização bifurcada dessa realidade. A separação entre corpo e alma, espaço e tempo, Blake viu como manifestação diversa da queda do homem, “sua queda em Divisão” (*Four Zoas* I 4:4). Assim, a função de sua arte seria então dupla: ela precisaria “corroer as aparências externas” por expor os erros e as contradições do dualismo; e ela necessitaria evidenciar “o infinito outrora escondido” e superar a “queda em Divisão” com a “Ressurreição da Unidade” (*Four Zoas* I 4:4). (1970, p. 61)

Nesse livro, as oposições e assimetrias sociais e religiosas são evidenciadas por meio da metáfora de anjos e demônios, corpo e mente, bem e mal, dualismos que o poeta e pintor fragiliza ao defender uma união dinâmica entre corpo e mente, entre energia e razão. Como visto no último capítulo desta tese, *Matrimônio* reúne as principais ideias de Blake sobre esse tópico, ideias que germinam de suas leituras de Paracelso, Boehme e Swedenborg. Mas acima disso, como a análise da descrição da “tipografia infernal” indica, ele revela como a própria técnica de Blake fora usada como metáfora para a abertura das “portas da percepção” humana para uma realidade físico/espiritual, senti/mental, reunificada e renovada.

Ao estudar a forma como Blake modifica a concepção tradicional do livro, Julia Wright afirma que o poeta consegue com seu livro iluminado “contestar a forma imperativa e familiar dos textos produzidos em massa, desfamiliarizando tanto as convenções bibliográficas quanto” a “nossa percepção” sobre as artes da poesia e da pintura. (2004, p. 3) Nesse sentido, são as nossas próprias “portas da percepção” que são desobstruídas no que concerne a nossa relação com as práticas da leitura e da observação, da arte e do mundo.

O que evidenciei com a análise do desenvolvimento da técnica de Blake e com o estudo de seus primeiros livros iluminados foi o diálogo que o autor formulou entre as artes da poesia e da pintura e sua própria concepção artística e intelectual. Ao interpretar as imagens e as palavras de Blake, demonstrei como suas realizações técnicas foram extensivas às suas criações artísticas. A alteração do suporte material no qual produziu sua arte não impediu o artista de aprofundar noções e símbolos que se fizeram presentes ainda em suas primeiras obras. Como visto, a simbologia dos membros esquerdos e direitos fora usada por Blake tanto nas aquarelas de *A Vida de José* e em *Tiriel* como nos livros iluminados futuros.

Além disso, a criação de seu método de impressão permitiu ao artista a percepção de que elementos técnicos poderiam ser utilizados como símbolos e metáforas dos temas que trabalhava em seus livros. O exemplo do significado das vinhas para as ideias relacionadas aos estados de ‘inocência’ e ‘experiência’ e também como solução técnica para a aplicação de tinta nas lâminas demonstrou a completa interpenetração na obra de Blake de sua tarefa enquanto gravurista e poeta e de suas concepções artísticas e estéticas.

Em *Matrimônio*, a metáfora da tipografia infernal ilustrou de que modo o artista via sua arte tanto como realização mecânica quanto como metáfora para uma criação que abriria ou prepararia as “portas da percepção” humana para experiências mais frutíferas e integrais. Ao transmutar sua tarefa como gravurista num símbolo do revoltado e opositivo trabalho infernal Blake alocou sua arte num espaço tanto técnico quanto estético, fazendo com que nos livros iluminados o produto final e sua execução pudessem ser considerados “arte”.

Trata-se de um autor que demanda a investigação histórica, literária e iconográfica, ofertando um fluxo desafiador de informações, referências e alusões, e exigindo um constante exercício de filtragem dessas informações. Por outro lado, há nos livros iluminados “espaços difusos”, “aparentes becos sem saída”, “espelhos poéticos e imagéticos”, que estimulam a mente do intérprete a buscar suas próprias respostas, suas próprias referências. Nesse sentido, estudamos um objeto compósito que também convida a uma interpretação compósita, na qual informação e inferência obrigatoriamente dialogam.

Mapeei nesta tese os anos turbulentos entre 1780 e 1795, anos que formam a

percepção de Blake como artista e poeta e nos que produz seus primeiros livros iluminados. Esses referem a muitos dos acontecimentos políticos, sociais e culturais de seu tempo. Porém, diferente de outros autores, os objetivos de Blake são mais artísticos e visionários do que políticos e financeiros. O livro iluminado, na sua união de texto e imagem, uma união que o século 18 havia discutido nos termos da *paragone* entre as artes, da “ut pictura poesis” de Horácio ou das “artes irmãs”, não significa a tentativa do artista de se inserir no conturbado mundo editorial londrino. Também não supõe a concorrência com textos políticos ou religiosos, ambos de grande teor revolucionário e popular.

Diferente desses, Blake objetiva outro tipo de revolução. Uma que primeiramente evidencie aos leitores e espectadores, a falsidade das divisões dualistas que opõem conceitos morais, como bem e mal, abençoados e amaldiçoados, céu e inferno, e corporais, como mente e corpo, pensamento e sentidos. Blake vê nessas divisões uma limitação à capacidade física e intelectual do homem, “grilhões forjados pela mente.” Ao repensá-las, propõe uma união entre percepções físicas e mentais, energizados pela “imaginação” humana.

Em *Matrimônio de Céu e Inferno*, Blake escreve: “Se um dia as *Portas da Percepção* fossem limpas, o homem veria o universo como é, Infinito.” Para o artista, a filosofia empirista de seus dias, em sua valorização do pensamento científico de Newton, Locke e Berkeley, obstrui as “portas da percepção” humana. Em sua arte, ele efetua um processo de esclarecimento por meio de uma técnica que, usando ácidos, possa corroer a superfície aparente das coisas e revelar sua real natureza. Nesse caso, a inteira percepção compósita baseada na reintegração de mente e corpo e dos seres com o ambiente natural.

Ao inverter o processo de gravação com ácidos – de entalho para relevo – Blake compõe suas placas como um artista diante de uma tela, imaginando texto e imagem ao reverso, construindo uma matriz que seria o espelho negativo da página impressa. Ao iluminá-la com aquarela, Blake adiciona à composição visual-textual o arranjo de cores que intensifica os principais pares antitéticos das artes da poesia e da pintura. Nelas, homens e mulheres, jovens e adultos, “seres” vegetais e animais, expressam em suas vozes textuais e em seus corpos visuais os contrários de *Inocência* e de *Experiência*. Longe de figurarem diferentes sexos ou idades, esses elementos funcionam como componentes de um único ser, numa interação dinâmica e interativa semelhante ao abraço demoníaco e celestial encenado na página-título de *Matrimônio de Céu e Inferno*, encontro que simboliza o casamento compósito de gravura, poesia e pintura nos livros iluminados de William Blake.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

- Fig. 1.1** Anônimo, *Buris de Gravação - Encyclopédie*, 1767, gravura, Wilson Library, North Carolina
- Fig. 1.2** Anônimo, *Tipografia - Encyclopedie*, 1767, gravura, Wilson Library, North Carolina
- Fig. 1.3** Anônimo, *Materiais de Gravação - Encyclopedie*, gravura, Wilson Library, North Carolina
- Fig. 1.4** W. Blake, *Rainha Eleanor*, 1774, gravura, 33 x 29 cm, Bodleian Library, Oxford
- Fig. 1.5** W. Blake, *Rei Eduardo III*. 1774, gravura, 34 x 29 cm, Bodleian Library, Oxford
- Fig. 1.6** Anônimo, *Expressões Faciais - Método de Desenhar as Paixões*, de Le Brun, 1668, gravura
- Fig. 1.7** Anônimo, *Postura Corporal – Fisionomia*, de Johann Caspar Lavater, 1729, gravura
- Fig. 1.8** Anônimo, *Linguagem das Mãos – Chirologia*, de John Bulwer, 1644, gravura
- Fig. 1.9** Michelangelo, *O Martírio de São Pedro*, 1545-50, afresco, Capela Paolina, Roma, detalhe
- Fig. 1.10** Salviati. *Uma Personagem do Martírio de São Pedro*, de Michelangelo, gravura, detalhe
- Fig. 1.11** W. Blake. *José de Arimatéia*, 1775, gravura, Morgan Library, New York
- Fig. 1.12** W. Blake. *Cena Fúnebre*, 1780, esboço, 21 x 27 cm, McGill University Library, Montreal
- Fig. 1.13** W. Blake. *Cena Mortuária*, 1780, esboço, 21 x 27 cm, McGill University Library, Montreal
- Fig. 1.14** E. F. Burney, *Escola Real I*, 1779, aquarela, 33 x 48 cm, Royal Academy, Londres
- Fig. 1.15** E. F. Burney, *Escola Real II*, 1779, aquarela, 33 x 48 cm, Royal Academy, Londres
- Fig. 1.16** A. Dürer, *Melancolia I*, 1514, gravura, 18 x 24 cm, Städel, Frankfurt
- Fig. 1.17** A. Dürer, *São Cristóvão*, 1521, gravura, 11 x 7 cm, Brooklin Museum, Nova York
- Fig. 1.18** A. Dürer, *A Proporção dos Corpos Humanos*, 1528, gravura, 18 x 24 cm, Städel, Frankfurt
- Fig. 1.19** A. Dürer, *A Anunciação*, 1511, gravura, 18x24 cm, Brooklin Museum, Nova York
- Fig. 1.20** W. Blake. *A Dança de Albion*, 1780, gravura, 11 x 8 cm, Fitzwilliam, Cambridge
- Fig. 1.21** J. Heath após F. Wheatley, *As Revoltas de 1780*, 1790, gravura em cores, 48 x 63 cm,
- Fig. 1.22** Rafael. *Abraão e os três Anjos*, 1490, afresco, Loggia Vaticano, Roma
- Fig. 1.23** W. Blake, *Saul e a Feiticeira de Endor*, 1783, aquarela, 30 x 40 cm, Tate, Londres
- Fig. 1.24** Rafael, *A Escolha de Salomão*, afresco, 1518-1519, Palácio de T, Mântua, detalhe.
- Fig. 1.25** Rafael e G. Romano, *Incêndio em Borgo*, 1514, afresco, Vatican Museum, Roma, detalhe
- Fig. 1.26** W. Blake, *José recebe seus Irmãos*, 1785, aquarela, 40 x 56 cm, Fitzwilliam, Cambridge
- Fig. 1.27** W. Blake, *José ordena a prisão de Simeão*, aquarela, 40 x 56 cm, Fitzwilliam, Cambridge
- Fig. 1.28** W. Blake, *José revela sua Identidade*, aquarela, 40 x 56 cm, Fitzwilliam, Cambridge
- Fig. 1.29** Autor Desconhecido, *Niobe*, mármore, I ou II a. C., Uffizi, Florença
- Fig. 1.30** Hagesandro, Polidoro e Atenodoro, *Laocoonte*, mármore, III a. C. Museu Vaticano, Roma
- Fig. 2.1** E. Tavares, *Possível Configuração de Tiriél como Livro Ilustrado*, Bentley, 1967, p. 60 e 31.
- Fig. 2.2** W. Blake, *Tiriél apóia Myratana*, 1788, ilustração, 18 x 27, Belgrave, Londres
- Fig. 2.3** W. Blake, *Tiriél carregado por Ijim*, 1788, ilustração, 18 x 27, Victoria and Albert, Londres
- Fig. 2.4** W. Blake, *Tiriél Acusa seus Filhos*, 1788, ilustração, 18 x 27 cm, Fitzwilliam, Cambridge
- Fig. 2.5** W. Blake, *Har e Heva banham-se*, 1788, ilustração, 18 x 27 cm, Fitzwilliam, Cambridge

- Fig. 2.6** J. Barry, *Júpiter e Juno no Monte Ida*, 1773, óleo sobre tela, 100x127 cm, City Art, Sheffield
- Fig. 2.7** W. Blake, *Har e Heva dormindo*, 1788, ilustração, 18 x 27 cm, particular (G. Keynes)
- Fig. 2.8** W. Blake, *Har abençoa Tiriél*, 1788, ilustração, 18 x 27 cm, British Museum, Londres
- Fig. 2.9** W. Blake, *Tiriél Deixa Har e Heva*, 1788, ilustração, 18 x 27 cm, British Museum, Londres
- Fig. 2.10** W. Blake, *Hela guia Tiriél*, 1788, 1788, ilustração, 18 x 27 cm, particular (Louise Y. Kain)
- Fig. 2.11** W. Blake, *Tiriél Morto Diante de Hela*, 1788, ilustração, 1788, 18 x 27 cm, perdido
- Fig. 2.12** W. Blake, *Livro de Jó*, Gravura 5, *Os Filhos de Jó Assolados por Satã*, 1826, Coleção Particular (Robert Essick), Detalhe
- Fig. 2.13** W. Blake, *Manuscrito de Tiriél*, Páginas 1, 2, 9 e 14, British Library, Londres
- Fig. 2.14** W. Blake, *Arranjos de Texto e Imagem nos Livros Iluminados. O Livro de Urizen*, Lâmina 20 e *Jerusalém*, Lâminas 34 e 26, W. Blake Archive
- Fig. 2.15** E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriél como Livro Iluminado*. Parte 1: Manuscrito de *Tiriél*, Páginas 1 e 2 e Ilustrações N° 1 and 2
- Fig. 2.16** E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriél como Livro Iluminado*. Parte 3: Manuscrito de *Tiriél*, Páginas 5 e 6, Ilustrações N° 5 e 6
- Fig. 2.17** E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriél como Livro Iluminado*. Parte 5: Manuscrito de *Tiriél*, Página 10, Ilustração N° 8
- Fig. 2.18** E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriél como Livro Iluminado*. Parte 6: Manuscrito de *Tiriél*, Páginas 11 e 12, Ilustrações N° 11 e 10
- Fig. 2.19** E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriél como Livro Iluminado*. Parte 2: Manuscrito de *Tiriél*, Páginas 3 e 4, Ilustrações N° 3 e 4
- Fig. 2.20** E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriél como Livro Iluminado*. Parte 4: Manuscrito de *Tiriél*, Páginas 7, 8 e 9, Ilustrações N° 9 e 7
- Fig. 2.21** W. Blake. *Ló e os Anjos*, 1785, ilustração, 18 x 29 cm, Auckland City Art, New Zealand
- Fig. 2.22** W. Blake. *Por que uma lei para o Leão & o paciente Boi?*, 1788, esboço, 20 x 25 cm, coleção particular (G. Keynes)
- Fig. 2.23** E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriél como Livro Iluminado*. Partes 7 e 8: Manuscrito de *Tiriél*, Páginas 13, 14 e 15, Ilustração N° 12 e Figuras N° 20 e 21
- Fig. 3.1** J. Elwood, *Público na Frente de uma Movimentada Loja de Gravuras*, 1790, 37 x 53 cm, gravura, British Museum, Londres
- Fig. 3.2** Leonard Fuchs, *De Historia Stirpium Commentarii*, 1542. 36 x 23 cm, Basle
- Fig. 3.3** Anônimo, *A Arte da Gravação*, 1748, gravura (Davis, 1977)
- Fig. 3.4** *Exemplo de composição tipográfica de texto*. (Eaves, 1992, p. 186)
- Fig. 3.5** W. Blake, *Placa cancelada de América uma profecia* (Eaves, 1992, p. 187)
- Fig. 3.6** W. Blake após Stothard. “Song I”, *Drinking Songs*, 1783, 1783. 18 x 11 cm, (Phillips, 2000)
- Fig. 3.7** W. Blake, “Laughing Song.”, *Canções de Inocência*, impressão iluminada, 11 x 7 cm, Yale Center of Art, New Haven
- Fig. 3.8** Autores Desconhecidos, *Livro das Horas*, página 144, Bodleian Library, Oxford

- Fig. 3.9** W. Blake, *América*, Cópia A, 1795, l. 10, impressão iluminada, 30 x 24 cm, Morton Library
- Fig. 3.10 e 11.** Blake, *Manuscrito de O Livro de Thel*, lâminas 6 e 7, 1789, British Library, Londres
- Fig. 3.12** W. Blake, *Notebook*, “London”, Folio 12, 20 x 16 cm, N. 045, British Library, Londres
- Fig. 3.13** W. Blake, *Manuscrito de Vala ou Quatro Zoas*, 1795-99, British Library, Londres
- Fig. 3.14** Anônimo, *Gravação em Placa de Cobre - Enciclopédia*, 1751-52, Gravura, detalhe
- Fig. 3.15** M. Phillips, *Reprodução em Cobre do Frontispício de Canções de Inocência*, de William Blake, foto, 2011.
- Fig. 3.16** Anônimo, *Imersão da Chapa de Cobre no Ácido - Enciclopédia*, 1751-52, Gravura, detalhe
- Fig. 3.17** J. Viscomi, *Proteção da borda da placa com cera para a aplicação de ácido*, foto, 2003.
- Fig. 3.18** J. Viscomi, *Remoção das Bolhas de Ar produzidas pelo Ácido com uma pena*, foto, 2003.
- Fig. 3.19** Abraham Bosse, *Gravadores e Impressores Trabalhando*, 1642, gravura, detalhe.
- Fig. 3.20** M. Phillips, *Aplicação de Tinta na Chapa Iluminada com Borrador*, foto, 2011.
- Fig. 3.21** Abraham Bosse, *Gravadores e Impressores Trabalhando*, 1642, gravura, detalhe.
- Fig. 3.22** M. Phillips, *Primeira Impressão da Chapa em Papel Linho*, foto, 2011.
- Fig. 3.23** M. Phillips, *Reprodução em Cobre de “The Lamb” de Canções de Inocência*, de William Blake, foto, 2011.
- Fig. 3.24** W. Blake. “The Lamb”, *Canções de Inocência*, Cópia U, 1789, The Houghton Library
- Fig. 3.25** W. Blake. “The Lamb”, *Canções de Inocência*, Cópia AA, 1826, Fitzwilliam Cambridge
- Fig. 3.26** W. Blake. “Nurses Song”, *Canções de Inocência e de Experiência*, Cópia C, 1794, impressão iluminada, 11x7 cm, Library of Congress, Washington
- Fig. 3.27** W. Blake. “Nurses Song”, *Canções de Inocência e de Experiência*, Cópia A, 1795, impressão iluminada, British Museum, Londres
- Fig. 3.28** W. Blake. “Nurses Song”, *Canções de Inocência e de Experiência*, Cópia Z, 1826, impressão iluminada, Library of Congress, Washington
- Fig. 4.1** Anônimo, frontispício para *A Little Pretty Pocket-Book*, 1767, gravura, 7,3 x 4,2 cm
- Fig. 4.2** W. Blake. *Frontispício de Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, 12 x 7 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 4.3** W. Blake. “*On Anothers Sorrow*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, 12 x 7 cm, Yale Center for British Art, New Haven, detalhe
- Fig. 4.4** W. Blake. “*On Anothers Sorrow*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, 12 x 7 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 4.5** W. Blake. “*On Anothers Sorrow*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, 12 x 7 cm, Yale Center for British Art, New Haven, detalhe
- Fig. 4.6** J. Gillray, *A Comitiva do Vilarejo*, 1784, gravura em pontilhado, British Museum, Londres
- Fig. 4.7** T. Bewick, vinheta para *British Birds*, 1804, gravura em madeira, coleção particular
- Fig. 4.8** W. Blake. “*Ecchoing Green*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, lâmina 5, 12 x 7 cm, Yale Center for British Art, New Haven
- Fig. 4.9** W. Blake. “*Ecchoing Green*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, lâmina 6, 1795, 12 x 7 cm,

Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 4.10 Michelangelo, *Pecado Original e Expulsão do Éden*, 1508, afresco, Capela Sistina, Roma

Fig. 4.11 H. Fuseli, *A Expulsão*, 1796, óleo sobre tela, 92 x 71 cm, Museum of Fine Arts, Houston

Fig. 4.12 Blake. “*Ecchoing Green*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, lâmina 2, 12 x 7 cm, Yale Center for British Art, New Haven, detalhes

Fig. 4.13 W. Blake. “*The Little Black Boy*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, lâmina 8, 12 x 7 cm, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 4.14 W. Blake. “*The Little Black Boy*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, lâmina 9, 12 x 7 cm, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 4.15 W. Blake. “*The Little Black Boy*” de *Canções de Inocência*, Cópia B, 1789, lâmina 12, 12 x 7 cm, Library of Congress, Washington, detalhe

Fig. 4.16 J. Wedgwood, “*Não Sou Eu Também Teu Irmão?*”, 1987, medalhão em jaspe, 4 x 4 cm, British Museum, Londres

Fig. 4.17 Sandro Botticelli, *Virgem com o Menino*, 1490, Têmpera sobre Madeira, 74 x 74 cm, Museu de Arte São Paulo, São Paulo

Fig. 4.18 W. Blake. “*The Little Black Boy*” de *Canções de Inocência*, Cópia U, 1789, lâmina 7, 12 x 7 cm, impressão iluminada, 12 x 7 cm, The Houghton Library, Cambridge

Fig. 4.19 W. Blake. “*The Little Black Boy*” de *Canções de Inocência*, Cópia B, 1789, lâmina 12, 12 x 7 cm, impressão iluminada, 12 x 7, Library of Congress, Washington

Fig. 4.20 W. Blake. “*The Little Black Boy*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, lâmina 9, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.1 W. Blake. *Frontispício* de *Canções de Inocência e de Experiência*, Cópia L, 1795, lâmina 2, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.2 W. Blake. *Página-Título* de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, Lâmina 3, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.3 W. Blake. *Página-Título* de *Canções de Experiência*, Cópia L, 1795, lâmina 30, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.4 W. Blake. *Frontispício* de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, lâmina 1, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.5 W. Blake. *Frontispício* de *Canções de Experiência*, Cópia L, 1795, lâmina 29, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.6 W. Blake. “*Introduction*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, lâmina 4, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.7 W. Blake. “*The School Boy*” de *Canções de Experiência*, Cópia L, 1795, lâmina 54, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.8 W. Blake. “*Infant Joy*” de *Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, lâmina 23, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.9 W. Blake. “*The Sick Rose*” de *Canções de Experiência*, Cópia L, 1795, lâmina 48, 12 x 7 cm,

impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.10 W. Blake. “*Nurses Song*” de Canções de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 13, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.11 W. Blake. “*Nurses Song*” de Canções de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 49, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.12 W. Blake. “*The Chimney Sweeper*” de Canções de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 7, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.13 W. Blake. “*The Chimney Sweeper*” de Canções de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 41, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.14 W. Blake. “*To Tirzah*” de Canções de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 42, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.15 W. Blake. “*The Little Vagabond*” de Canções de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 42, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.16 W. Blake. “*The Human Abstract*” de Canções de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 44, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.17 W. Blake. “*London*” de Canções de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 51, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.18 W. Blake, *Jerusalém*, Cópia E, 1821, lâmina 84, 21 x 15 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.19 Holbein, *O Homem Velho e a Morte*, 1789, gravura, British Museum, Londres

Fig. 5.20 W. Blake. “*The Lamb*” de Canções de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 24, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.21 W. Blake. “*The Tyger*” de Canções de Experiência, Cópia L, 1826, lâmina 36, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Yale Center for British Art, New Haven

Fig. 5.22 W. Blake. “*The Little Girl Lost*” de Canções de Experiência, Cópia AA, 1826, lâmina 34, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 5.23 W. Blake. “*The Little Girl Found*” de Canções de Experiência, Cópia AA, 1826, lâmina 35, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 5.24 W. Blake. “*The Little Girl Found*” de Canções de Experiência, Cópia AA, 1826, lâmina 36, 12 x 7 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 5.25 W. Blake. *Notebook*, Folio 56, 20 x 16 cm, N. 109, British Library, Londres

Fig. 5.26 W. Blake. *Notebook*, Folio 55, 20 x 16 cm, N. 108, British Library, Londres

Fig. 5.27 W. Blake. *Notebook*, Folio 01, 20 x 16 cm, N. 02, British Library, Londres

Fig. 5.28 Anônimo, *Felis Tigris*. Encyclopedia Britannica, 1779, Gravura, British Museum, Londres.

Fig. 5.29 Rafael, *Deus Criando os Animais*, 1518-1519, afresco, Vatican Loggia, Roma, detalhe.

Fig. 6.1 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 1, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.2 W. Blake, *Matrimônio*, Composição de Linhas Horizontais e Diagonais,

Fig. 6.3 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 16, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.4 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 20, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.5 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 21, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.6 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 24, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.7 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâminas 22-24, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge, detalhes

Fig. 6.8 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 3, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.9 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 4, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.10 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 3, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge, Detalhes

Fig. 6.11 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 4, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge, Detalhes

Fig. 6.12 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 7, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.13 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 10, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.14 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâminas 7-10, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge, Detalhes

Fig. 6.15 Anônimo. *Espíritos fugindo da Matéria*. Tractatus qui dicitur Thoame Aquinatis de Alchimia, gravura, 1520

Fig. 6.16 W. Blake, *O Livro de Thel*, Cópia H, 1789, lâmina 06, 16 x 11 cm, impressão iluminada, Library of Congress, Washington

Fig. 6.17 Anônimo. *Espírito Mercurial como Salamandra deleitando-se no Fogo*. Scrutinium Chemicum, 1687, gravura

Fig. 6.18 Anônimo. *O artífice e a obra mística*. Tractatus qui dicitur Thoame Aquinatis de Alchimia, gravura, 1520

Fig. 6.19 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 14, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.20 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 15, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge

Fig. 6.21 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 14, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge, Detalhes

Fig. 6.22 Anônimo, *Águia e Serpente em Luta*, afresco, século VI a. C., Pálacio do Imperador Justiniano, Istambul, detalhe

Fig. 6.23 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 22, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge, Detalhes

Fig. 6.24 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 15, 15 x 10 cm, impressão iluminada, Fitzwilliam, Cambridge, Detalhes

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Notas sobre as Citações que Referem à Obra de Blake

Usei a edição de Erdman (1965) para todas as citações referentes à obra de Blake. Assim, quando menciono “E 65”, por exemplo, refere-se à edição abaixo e o número da página.

BLAKE, William. **The poetry and prose of W. Blake**. David V. Erdman [editor] e Harold Bloom [commentary]. New York: Doubleday & Company, 1965.

ACKROYD, Peter. **Blake**. London: Sinclair-Stevenson, 1995.

AERS, David. **Representations of the Revolution**. In; MILLER, Dan. BRACHER, Mark. AULT, Donald. *Blake and the argument of method*. New York, 1987.

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ALVES, Andrea Lima. **“Oposição é verdadeira Amizade”: imagem poética e pictórica no livro *O Matrimônio do Céu e do Inferno* de William Blake**. Dissertação. Campinas: Unicamp, 2001

ALVES, Andrea Lima. **A interação entre texto e ilustrações no *Illuminated books* de William Blake pelo prisma da obra *America, a Prophecy***. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2007.

ARASSE, Daniel. “A carne, a graça, o sublime.” In: Corbin, Alain. Courtine, Jean-Jacques. Vigarello, Georges. (Ed.) **História do Corpo. 1. Da Renascença às Luzes**. Petrópolis: Vozes, 2009.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Editora Pioneira, 1989.

BASS, Eben. “*Songs of Innocence and of Experience: The Thrust of Design*”. In: Erdman, David V. Grant, John E. (Ed.) **Blake’s Visionary Forms Dramatic**. Princeton: Princeton University Press, 1970, pp. 196-213.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. L&PM editores: Porto Alegre, 1989.

BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BEER, John. “The impact of the book of Enoch”. In: CLARK, Steve. WORRALL, David. **Historicizing Blake**. London: The Macmillan Press, 1994, p. 176.

BEER, John. **William Blake – A Literary Life**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

BEHRENDT, Stephen C. “The worst disease: Blake’s Tiriel”. In: **Colby Quartely**, Vol. 15, Issue 3. Berkeley: Colby College, 1979.

BEHRENDT, Stephen C. **Reading William Blake**. Macmillan Press, 1992

BEHRENDT, Stephen C. **The Moment of explosion – Blake and the illustration of Milton**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983.

BELLIN, Harvey. RUHL, Darrel. **Blake and Swedenborg – The sources of William Blake's Arts in the Writings of Emanuel Swedenborg**. New York: Swedenborg Foundation, 1985.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. IN: *Obras escolhidas Volume I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

- BENTLEY, G. E. **The Stranger from Paradise – A biography of William Blake**. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- BENTLEY, G. E. **William Blake's Tiriél**. In: Blake, William. *Tiriél*. Oxford: Oxford University press, 1967.
- BENTLEY, G. E., Ed. **Blake Records**. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- BENTLEY, G. E. **William Blake: The Critical Heritage**. London: Routledge, 1995.
- BINDMAN, David. "Blake's Vision of Slavery Revisited". In: **William Blake – Images and Text**. San Marino: Huntington Library, 1997.
- BINDMAN, David. "Prints". In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832**. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 207-213.
- BINDMAN, David. "Blake as a painter". In: In: EAVES, Morris (ed) **The Cambridge companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BINDMAN, David. **Blake as an artist**. Oxford: Phaidon Press, 1977.
- BLAKE, William. **Song of Innocence and of Experience**. Introduction and Notes by Andrew Lincoln. Blake's Illuminated Books Vol. 2. The W. Blake Trust/Princeton University Press, 1991.
- BLAKE, William. **Songs of Innocence and of Experience**, Edited with a Commentary by Robert N. Essick. San Marino, CA: Huntington Library Press, 2009.
- BLAKE, William. **The complete Illuminated Books**. London: Thames & Hudson, 2000.
- BLAKE, William. **The Illuminated Books. Volume II**. Commentary by Andrew Lincoln. Princeton: The William Blake Trust and Princeton University Press, 1991.
- BLAKE, William. **The Marriage of Heaven and Hell**. With Introduction and Comments by Michael Phillips. The Bodleian Library, 2011.
- BLAKE, William. **The poetry and prose of W. Blake**. David V. Erdman (editor) e Harold Bloom (commentary). New York: Doubleday & Company, 1965.
- BLAKE, William. **The William Blake Archive**: <http://www.blakearchive.org/blake/>.
- BLAKE, William. **Tiriél**. Oxford: Oxford university press, 1967.
- BLOOM, Harold. **Blake's Apocalypse: A Study of Poetic Argument**. New York, 1965.
- BLOOM, Harold. (Ed.) **The Visionary Company - A reading of English Romantic Poetry**. Ithaca & London: Cornell University Press, 1971.
- BLUNT, Anthony. **The of William Blake**. Nova York: Columbia University Press, 1974.
- BOEHME, Jacob. **A Aurora Nascente**. São Paulo: Paulus, 1998.
- BOEHME, Jacob. In: Waterfield, Robin. (Org.) **Jacob Boehme**. São Paulo: Madras, 2007.
- BOEHME, Jacob. **Os Três Princípios da Essência Divina**. São Paulo: Polar, 2006.
- BRACHER, Mark. "Rouzing the Faculties: Lacanian Psychoanalysis and *The Marriage of Heaven and Hell* in the Reader". In: Miller, Dan. Bracher, Mark. Ault, Donald. **Critical Paths – William Blake and the Argument of Method**. Durham: Duke University Press. 1987.
- BREWER, John. McCalman, Iain. "Publishing". In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832**. Oxford University Press, 1999, pp. 197-206.

- BRITAIN, Ian. "Education". In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832**. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 161-170.
- BRONOWSKI, Jacob. **William Blake: A Man Without a Mask**. Harmondsworth: Penguin Books, 1954.
- BRONOWSKI, Jacob. **Blake and the Aged of Revolution**. London: Routledge & K. Paul, 1972.
- BURKE, Edmund Burke. **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**. London: R. and J. Dodsley, [1757] 1958.
- CALÈ, Luisa. **Fuseli's Milton Gallery: 'Turning readers into spectators'**. Oxford: Clarendon, 2006.
- CLARK, Steve. WORRALL, David. (ed.) **Historicizing Blake**. London: Macmillan Press, 1994.
- COHEN, Ralph. **The Art of Discrimination – Thomson's The Seasons and the Language of Criticism**. Berkeley: University of California Press, 1964.
- DAMON, Foster. **A Blake Dictionary**. London: University Press of New England, 1988.
- DAMON, S. Foster. **William Blake: His Philosophy and Symbols**. New York: Peter Smith, 1924.
- DAMROSCH, Leopold. **Symbol and Truth in Blake's Myth**. New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- DAVIES, J. G. **The theology of Wiliam Blake**. Oxford: Clarendon Press, 1948.
- DAVIS, Michael. **William Blake – A New Kind of Men**. London: Paul Elek, 1977.
- DE LUCA, Vincent Arthur. **Words of Eternity – Blake and the poetics of the sublime**. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- DU FRESNOY, Charles. **De arte graphica**. Transl. John Dryden. *The Works of John Dryden*. Ed. Edward Niles Hooker and H. T. Swedenbert, Jr. Vol. 20. Los Angeles: University of California Press, 1989.
- EAVES, Morris. "The Sister Arts in British Romanticism". In: CURRAN, Stuart. (Ed.) **The Cambridge Companion to British Romanticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- EAVES, Morris. ESSICK, Robert. VISCOMI, Joseph. **William Blake – The Early Illuminated Books**. London: William Blake Trust – Tate Gallery, 1993.
- EAVES, Morris. **William Blake's Theory of Art**. New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EMERY, Clark. **Blake's The Marriage of Heaven and Hell**. University of Miami Press, 1967.
- ERDMAN, David V. GRANT, John E. (Ed.) **Blake's Visionary Forms Dramatic**. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- ERDMAN, David. MOORE, Donald. (Ed.) **Notebook of William Blake**. New York: Redeax, 1973.
- ERDMAN, David. **Blake: The historical approach**. In: BLOOM, Harold (ed.) *Modern Critical Views: William Blake*. New Yorl: Chelsea House Publishers, 1985.
- ERDMAN, David. (ed.) **Blake and his bibles**. West Cornwall: Locust Hill Press, 1990.
- ERDMAN, David. **William Blake's Complete Illuminated Works – With a Plate-by-plate Commentary**. Garden City, NY: Doubleday-Anchor, 1974.
- ERDMAN, David V. **Blake – Prophet against empire**. New York: Dover, [1954] 1991.

- ESSICK, Robert N. "The Altering Eye: Blake's Vision in the *Tiriel* Designs" in PALEY, Morton D. and PHILLIPS, Michael (eds.), **Blake - Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes**. Oxford: Clarendon Press, 1973, pp. 50-65.
- ESSICK, Robert N. **William Blake: Printmaker**. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- ESSICK, Robert N. **Blake and the Language of Adam**. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- ESSICK, Robert N. (ed.) **William Blake – Images and Texts**. San Marino: Huntington Library, 1997.
- ESSICK, Robert N. VISCOMI, Joseph. **The Final Illuminated Works**. In: BLAKE, William. *Blake's Illuminated Books: Volume 5 – Milton a poem (with Ghost of Abel, On Homers Poetry and On Vergil, Laocoön)*. London: Tate Gallery Publications, 1998.
- ESSICK, Robert N. **Jesusalem and Blake's final works**. In: EAVES, Morris (ed) *The Cambridge companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ESSICK, Robert. (Ed.) BLAKE, William. **Songs of Innocence and of Experience**, Edited with a Commentary by Robert N. Essick. San Marino, CA: Huntington Library Press, 2008.
- ETTIN, Andrew V. **Literature and the Pastoral**. Yale: Yale University Press, 1984.
- FISHER, Peter F. **The Valley of Vision – Blake as Prophet and Revolutionary**. Toronto: University of Toronto Press. 1961.
- FITZPATRICK, Martin. "Enlightenment". In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832**. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 299-311.
- FRUTIGER, Adrian. **Sinais & Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FRYE, Northrop. **Fearful Symmetry – A Study of William Blake**. Princeton: Princeton University Press, 1947.
- FRYE, Northrop. **O código dos códigos – A bíblia e a literatura**. S. Paulo: Boitempo, 2004.
- GARDNER, Charles. **Vision and Vesture: a study of William Blake in modern thought**. London: J. M. Dent & sons, 1916.
- GARDNER, Stanley. **The Tyger, The Lamb and the Terrible Desart – Songs of Innocence and of Experience in its time and circumstance**. London: Cygnus Arts, 1998.
- GILCHRIST, Alexander. **Life of William Blake, "Pictor ignotus". With selections from his poems and other writings**. London: Macmillan, 1863; 2nd ed. 1880. New York: Dover Publications, 1998.
- GILLHAM, D. G. **Blake's Contrary States - The Songs of Innocence and of Experience as Dramatic Poems**. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- GILLHAM, D. G. **William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- GLAUSSER, Wayne. **Locke and Blake: a conversation across the eighteenth century**. Florida: University Press of Florida, 1998.
- GLAZER, Myra . "Blake's Little Black Boys: On the Dynamics of Blake's Composite Art." **Colby Literary Quarterly** 16, 1980, pp. 220-36.
- GLECKNER, Robert F. **The Piper & The Bard – A Study of William Blake**. Detroit: Wayne State University Press, 1959.
- GLECKNER, Robert F. "Blake's Little Black Boy and the Bible." **Colby Literary Quarterly**, 1982A,

pp. 205-213.

GLECKNER, Robert F. **Blake's Prelude – Poetical Sketches**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982B.

GLEN, Heather. 'Blake's Criticism of Moral Thinking in *Songs of Innocence and of Experience*'. In: PHILLIPS, Michael (ed). **Interpreting Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laocoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.

GOODRICK-CLARK, Nicholas. (Org.) **Paracelso**. São Paulo: Madras, 2007.

GRAWUNDER, Maria Z. **A palavra mascarada – sobre a alegoria**. Santa Maria: UFSM, 1996.

HAGSTRUM, Jean H. "Blake and the Sister-Arts Tradition". In: Erdman, David V. Grant, John E. (Ed.) **Blake's Visionary Forms Dramatic**. Princeton: Princeton University Press, 1970, pp. 82-91.

HAGSTRUM, Jean H., **William Blake, Poet and Painter: An Introduction to the Illuminated Verse**. Chicago: Chicago University Press, 1964.

HALLETT, Mark. "Painting". In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832**. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 250-260.

HANSEN, Joao Adolfo. **Alegoria**. São Paulo: Hedra, 2006.

HENRY, Lauren. "'Sunshine and Shady Groves': what Blake's 'Little Black Boy' learned from African writers". In: Fulford, Timothy. Kitson, Peter J. (Ed.). **Romanticism and Colonialism: Writing and Empire, 1780-1830**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 67-86.

HEPPNER, Christopher. **Reading Blake's Designs**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

HILTON, Nelson. VOGLER, Thomas A. (ed.) **Unnam'd forms – Blake and textuality**. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1986. (Vários Autores)

HILTON, Nelson. "Literal/*Tiriel*/Material", in Dan Miller, Mark B. e Donald Ault (eds.), **Critical Paths: Blake and the Argument of Method**. Durham: Duke University Press, 1987, pp. 99-110.

HIRSCH, JR. E. D. **Innocence and Experience: An Introduction to Blake**. New Haven: Yale University Press, 1964.

HOELLER, Stephan. **Gnosticismo**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2005.

HOWARD, John. "An Audience for *The Marriage of Heaven and Hell*." **Blake Studies** 3.1, 1970, pp. 19-51.

HOWARD, John. **Infernal Poetics – Poetic Structures in Blake's Lambeth Prophecies**. London: Associated University Presses, 1984.

HUGHES, Robert. **Goya**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JAMES, David E. **Blake's Laocoön: A Degree Zero of Literary Production**. PMLA, Vol. 98, No. 2 (Mar., 1983), pp. 226-236.

JANSON, H. W. **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JANSON, H. W. JANSON, Anthony. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JONES, John H. **Blake's Production Methods**. In: Williams, Nicholas M. (ed.) *Palgrave Advances in William Blake Studies*. London: Palgrave MacMillan, 2006.

- KEYNES, Geoffrey. (ed.) **Blake's Songs of Innocence and of Experience. Shewing the Two Contrary States of the Human Soul.** Rupert Hart-Davis and The Trianon Press, 1967.
- KEYNES, Geoffrey. **Drawings of William Blake.** New York: Dover, 1970.
- KEYNES, Geoffrey. **Blake Studies – Notes on his life and works.** New York: Haskell House, 1971.
- KING, Ross. **Michelangelo e o teto do papa.** São Paulo: Record, 2004.
- KLANCHER, Jon. "Prose". In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832.** Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 279-286.
- KOZLOWSKI, Lisa. **The Little Black Boy.** December 1995. Accessed in May 2011. <http://www.english.uga.edu/wblake/SONGS/9/9kozlows.bib.html>.
- LEADER, Zachary. **Reading Blake's Songs.** Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- LEBRUN, François. "As Reformas: devoções comunitárias e piedade pessoal". in: ARIES, Philippe, CHARTIER, Roger (Org.) **História da vida privada: Da Renascença ao século das luzes.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia.** São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Cor Eloqüente.** São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- LINCOLN, Andrew. **The Illuminated Books of William Blake, Volume 2: Songs of Innocence and of Experience.** Princeton: The William Blake Trust and Princeton University Press, 1991.
- LISTER, Raymond. **The Paintings of William Blake.** Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- LISTER, Raymon. **Infernal Methods.** London: Bell and Sons, 1975.
- LLOYD, Sarah. "Poverty". In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832.** Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 114-125.
- MAKDISI, Saree. **William Blake and the impossible history of the 1790s.** Chicago and London: The University of Chigaco Press, 2003.
- MARINELLI, Peter V. **Pastoral.** London: Methuen, 1971.
- MATHESON, C. Suzanne. "Viewing". In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832.** Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 187-197.
- MAXWELL, John F. **Slavery and the Catholic Church.** Chichester: Ross, 1975.
- MCCALMAN, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832.** Oxford: Oxford University Press, 1999.
- MCCARTHY, Erik. **William Blake's Laocoon: The Genealogy of a Form.** University of Kansas: Doctor Dissertation, 2007.
- MCCARTHY, Erik. **Blake's Laocoön: The Genealogy Of Form.** Ph.D., University of Kansas, 2007.
- MCGANN, Jerome J. "Poetry". In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832.** Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 270-279.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem.** São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

- MEE, Joh. **Blake's Politics in History**. In: In: EAVES, Morris (ed) *The Cambridge companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- MICHAEL, Jennifer Davies. **Blake and the City**. Cabrury: Rosemont Publishing, 2006.
- MITCHELL, W. J. T. "Blake's Compositive Art". In: Erdman, David V. Grant, John E. (Ed.) **Blake's Visionary Forms Dramatic**. Princeton: Princeton University Press, 1970, pp. 57-81.
- MITCHELL, W. J. T. **Blake's Composite Art**. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- MOTTA, Edson. **Fundamentos para o Estudo da Pintura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.
- MYRONE, Martin. **William Blake – Seen in my visions**. London: Tate, 2009.
- NURMI, Martin K., **Blake's Marriage of Heaven and Hell. A Critical Study**, New York, Haskell House Publishers Ltd., 1972.
- NURMI, Martin. **William Blake**. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1976.
- OSTROM, Hans. **Blake's Tiriel and the Dramatization of Collapsed Language**. *Papers on Language and Literature* 19, 1983, pp. 67-82.
- PALEY, Morton D. **Energy and The Imagination – A Study of the Development of Blake's Thought**. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- PALEY, Morton. **The Traveller in the Evening: The Last Works of William Blake**. New York: Oxford University Press, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- PARACELSO. **Leituras Fundamentais**. São Paulo: Madras, 2007.
- PHILLIPS, Michael. (ed.) **Interpreting Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- PHILLIPS, Michael. (ed.) **Blake's An Island in the Moon**. Cambridge University Press, 1986.
- PHILLIPS, Michael. "Printing Blake's Songs 1789-1794". **Library**, XIII, 1991, pp. 205-207.
- PHILLIPS, Michael. "Blake and the Terror 1792-1793", **Library**, XVI, 1994, pp.263-297.
- PHILLIPS, Michael. **William Blake – The creation of the Songs from manuscript to Illuminated Printing**. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- PHILLIPS, Michael. "Introduction and Commentary to Marriage of Heaven and Hell". In: BLAKE, William. **The Marriage of Heaven and Hell**. With Introduction and Comments by Michael Phillips. The Bodleian Library, 2011.
- PHILLIPS, Michael. **Parody and Play in Blake's Composite Art**. 2010, no Prelo.
- PHILP, Mark. "Revolution". In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832**. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 17-26.
- PORTELA, Manuel. "Autoprodução & Autoconhecimento: A forma dos Símbolos & A Matéria do Sujeito". In: Blake, William. **Cantigas da Inocência e da Experiência**. Lisboa: Antígona, 2007.
- PAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- RAINE, Kathleen. **Blake and Tradition**. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- RAINE, Kathleen. "Some Sources of *Tiriel*". **Huntington Library Quarterly**, November, 1957, 1-36.
- RAINE, Kathleen. **Blake and Antiquity**. London and New York: Routledge Press, 2002.
- RAINE, Kathleen. **William Blake**. New York: National Book League, 1952.

- REYNOLDS, Joshua. **Discourses**. New York: Penguin, 1992.
- ROSSETTI, William M. **The Poetical Works of William Blake**. London: G. Bell, 1874.
- ROWLAND, Christopher. **Blake and the Bible**. New Haven: Yale University Press, 2010.
- SANTOS, Alcides Cardoso dos. **Visões de William Blake – Imagens e palavras em Jerusalém a Emissão do Gigante Albion**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SCHORER, Mark. **William Blake: The Politics of Vision**. New York: Henry Holt Company, 1946.
- SCHUCHARD, Marsha Keith. “Blake’s *Tiriel* and the Regency Crisis: Lifting the Veil on a Royal Masonic Scandal.” In: DiSalvo, Jackie. Rosso, G.A. Hobson, Christopher Z. **Blake, Politics, and History**. London: Garland Publishing, 1998.
- SCHUCHARD, Marsha Keith. **Why Mrs. Blake Cried: William Blake and the Sexual Basis of Spiritual Vision**. London: Century, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Introdução/Intradução: Mimesis, Tradução, Enérgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*”. In: Lessing, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SINGER, June. **Blake, Jung e o inconsciente coletivo**. São Paulo: Madras, 2004.
- SOLA PINTO, Vivian De. ‘William Blake, Isaac Watts, and Mr.s Barbauld’, **The Divine Vision Studies in the Poetry and Art of William Blake**. London: Victor Gollancz, 1957.
- SPECTOR, Sheila. **Glorious Incomprehensible”: The Development of Blake’s Kabbalistic Language**. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- SPECTOR, Sheila. **Wonders Divine”: The Development of Blake’s Kabbalistic Myth**. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- STANLEY, Michael. **Swedenborg**. São Paulo: Madras, 2007.
- STAROBINSKI, Jean. **1789 – Os emblemas da razão**. Companhia das Letras: São Paulo, 1989.
- STEVENSON, John. “Industrialization”. In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832**. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 133-141.
- SUMMERFIELD, Henry. **A guide to the books of William Blake – With notes on interpretative criticism 1910 to 1984**. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1998.
- SUNG, Mei-Ying. **Blake and the art of engraving**. London: Pickering & Chatto, 2009.
- SWEDENBORG, Emanuel. In: Stanley, Michael. **Swedenborg**. São Paulo: Madras, 2007.
- SWEDENBORG, Emanuel. **O céu e o inferno**. Rio de Janeiro: Editora Swedenborg, 1987.
- SWINBURNE, Algernon. **William Blake: A Critical Essay**. London: J. C. Hotten, 1868.
- THOMPSON, E. P. “LONDON”. In. PHILLIPS, Michael. **Interpreting Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, pp. 5-31.
- THOMPSON, E. P. **Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- TODD, Ruthven. **William Blake The Artist**. New York. Studio Vista, 1971.
- VISCOMI, Joseph. **Blake and the Idea of Book**. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- VISCOMI, Joseph. “The Evolution of ‘The Marriage of Heaven and Hell’, in: Essick, Robert N.

- William Blake - Images and Texts**. San Marino: Huntington Library, 1997, p. 5-67.
- VISCOMI, Joseph. "Illuminated Printing". In: EAVES, Morris (ed) **The Cambridge companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- WALVIN, James. "Slavery". In: In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832**. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 58-65.
- WARD, Aileen. "William Blake and his circle". In: EAVES, Morris (ed) **The Cambridge companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- WARD, John. "The Little Black Boy". **Theology XCI**, 1988, pp. 400-05.
- WARNER, Janet A. **Blake and the Language of Art**. Kingston and Montreal: McGill-Queen's University Press, 1984.
- WARNER, Janet. "Blake's Use of Gesture". Erdman, David V. Grant, John E. (Ed.) **Blake's Visionary Forms Dramatic**. Princeton: Princeton University Press, 1970, pp. 174-195.
- WARNER, Nicholas O. **The Iconic Mode of William Blake**. Rocky Mountain Review of Language and Literature, Rocky Mountain Modern Language Association, Vol. 36, No. 4 (1982), pp. 219-234.
- WATERFIELD, Robin. (Org.) **Jacob Boehme**. São Paulo: Madras, 2007.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- WEBB, R. K. "Religion". In: In: In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832**. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 93-101.
- WEIR, David. **Brahma in the West – William Blake and the Oriental Renaissance**. New York: State University, 2003.
- WILLIAMS, R. **O Campo e a Cidade na História e na Literatura**, São Paulo: Cia das Letras, 1973.
- WILSON, Mona . **The Life of William Blake** . New York: Oxford University Press, 1949.
- WINCKELMANN, Johann J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.
- WITTEICH, Joseph A. **Angel of Apocalypse**. Madison: University of Wisconsin Press, 1975.
- WICKSTEED, Joseph. **Blake's Vision of the Book of Job**. New York, Cornwell, 1924.
- WORCESTER, David. **The Art of Satire**. Harvard: Harvard University Press, 1940.
- WRIGHT, Julia M. **Blake, Nationalism, and the Politics of Alienation**. Ohio University Press, 2004.
- YEO, Richard. "Natural Philosophy (Science)". In: In: McCalman, Iain. (Ed.) **An Oxford Companion to the Romantic Age – British Culture 1776-1832**. Oxford University Press, 1999, pp. 320-328.
- ZERNER, Henri. "O Olhar dos Artistas". In: Corbin, Alain. Courtine, Jean-Jacques. Vigarello, Georges. (Ed.) **História do Corpo. 2. Da Revolução à Grande Guerra**. Petrópolis: Vozes, 2009.

APÊNDICE I

THE COUCH OF DEATH O LEITO DA MORTE

The veiled Evening walked solitary down the western hills, and Silence reposed in the valley; the birds of day were heard in their nests, rustling in brakes and thickets; and the owl and bat flew round the darkening trees: all is silent when Nature takes her repose.

O velado anoitecer caminhava solitário pelas colinas ocidentais, e o Silêncio repousava sobre o vale; os pássaros do dia eram ouvidos nos ninhos, granindo em galhos e tranças; e a coruja e o morcego voavam o redor das árvores sombrias; silêncio quando Natureza vai repousar.

- In former times, on such an evening, when the cold clay breathed with life, and our ancestors, who now sleep in their graves, walked on the steadfast globe, the remains of a family of the tribes of Earth, a mother and a sister were gathered to the sick bed of a youth. Sorrow linked them together; leaning on one another's necks alternately—like lilies, dropping tears in each other's bosom, they stood by the bed like reeds bending over a lake, when the evening drops trickle down. His voice was low as the whisperings of the woods when the wind is asleep, and the visions of Heaven unfold their visitation.

- Em tempos idos, num tal anoitecer, como quando o barro frio respirou com vida, e nossos antepassados, que jazem em suas sepulturas, andaram sobre o globo imutável, os sobreviventes de uma família das tribos da Terra, uma mãe e uma irmã, reunidas junto à cama doente de um jovem. O pranto as unia; inclinando-se alternadamente sobre as faces delas – como lírios gotejando lágrimas nos seios umas das outras, estáticas diante do leito, como juncos à margem de um lago quando a noite escorre sobre a paragem. A voz do jovem era baixa como o sussurro dos bosques quando o vento está adormecido, e as visões dos Céus desdobram sua visitação.

"Parting is hard, and death is terrible; I seem to walk through a deep valley, far from the light of day, alone and comfortless! The damps of death fall thick upon me! Horrors stare me in the face! I look behind, there is no returning; Death follows after me; I walk in regions of Death, where no tree is; without a lantern to direct my steps, without a staff to support me." —Thus he laments through the still evening, till the curtains of darkness were drawn!

"Partir é difícil, e a morte é coisa terrível; pareço caminhar através um vale profundo, distante da luz do dia, sem companhia ou conforto! Os vapores da morte caem sobre mim! Horrores diante da minha face! Eu olho para trás e não há caminho de volta; Morte está logo atrás de mim; eu caminho por regiões de Morte, onde árvores não mais são; sem lanterna alguma a dirigir meus passos, sem cajado algum a sustentar meu peso" – Assim ele lamenta pelo anoitecer, até as cortinas da escuridão serem retiradas!

Like the sound of a broken pipe, the aged woman raised her voice.

Como o som de um cano quebrado, a velha mulher levantou sua voz.

"O my son, my son, I know but little of the path thou goest! But lo, there is a God, who made the world; stretch out thy hand to Him."

"Ó meu filho, meu filho, pouco sei da tua senda futura! Mas veja, há um Deus, que fez o mundo; estenda a tua mão para Ele."

The youth replied, like a voice heard from a sepulchre, "My hand is feeble, how should I stretch it out? My ways are sinful, how should I raise mine eyes? My voice hath used deceit, how should I call on Him who is Truth? My breath is loathsome, how should He not be offended? If I lay my face in the dust, the grave opens its mouth for me; if I lift up my head, sin covers me as a cloak! O my dear

friends, pray ye for me! stretch forth your hands, that my Helper may come! Through the space I walk between the sinful world and eternity! Beneath me burns eternal fire! O for a hand to pluck me forth!"

O jovem disse, como a voz vinda de um sepulcro, "Minha mão é fraca, como devo esticá-la? Minhas sendas são pecaminosas, como posso levantar meus olhos? Minha voz foi usada de forma enganosa, como devo clamar por Ele que é a Verdade? Meu hálito é repugnante, como não ficaria Ele ofendido? Caso esconda minha face sobre a poeira, o túmulo abrirá sua boca para mim; caso levante minha cabeça, o pecado me cobrirá como um manto! Ó meus queridos amigos, rogai por mim! estendam suas mãos, para que meu Ajudador possa vir! Através de um abismo vazio caminho entre o mundo decaído e a eternidade! Dentro de mim, queima fogo eterno! Ah se um braço pudesse elevar-me para fora!"

As the voice of an omen heard in the silent valley, when the few inhabitants cling trembling together; as the voice of the Angel of Death, when the thin beams of the moon give a faint light, such was this young man's voice to his friends.

Como a voz de um presságio que é ouvida no vale silencioso, os poucos habitantes se abraçam e tremem, unidos; como a voz do Anjo da Morte, quando os raios finos da lua fornecem fraca luz, era a voz desse jovem homem aos seus amigos.

Like the bubbling waters of the brook in the dead of night, the aged woman raised her cry, and said, "O voice, that dwellest in my breast, can I not cry, and lift my eyes to heaven? Thinking of this, my spirit is turned within me into confusion. O my child, my child! is thy breath infected? so is mine. As the deer wounded, by the brooks of water, so the arrows of sin stick in my flesh; the poison hath entered into my marrow." —Like rolling waves upon a desert shore, sighs succeeded sighs; they covered their faces, and wept.

Como as águas do ribeiro na calada da noite, a mulher idosa chorou e disse: "Ó voz, que habitas em meu peito, como não chorar e alçar meus olhos aos céus? Ao pensar nisso, meu espírito se revira em confusão. Ó minha criança, minha criança! Está o teu hálito infectado? Então o meu o está igualmente. Como o cervo ferido pelos ribeirões de água, assim as setas afiadas do pecado assolam minha carne; seu veneno está entranhado até a medula." — Como ondas numa praia deserta, suspiros sucedem a suspiros; eles cobriram suas faces, e choraram.

The youth lay silent—his mother's arm was under his head; he was like a cloud tossed by the winds, till the sun shine, and the drops of rain glisten, the yellow harvest breathes, and the thankful eyes of the villagers are turned up in smiles—the traveller that hath taken shelter under an oak, eyes the distant country with joy. Such smiles were seen upon the face of the youth! a visionary hand wiped away his tears, and a ray of light beamed around his head! All was still. The moon hung not out her lamp, and the stars faintly glimmered in the summer sky; the breath of night slept among the leaves of the forest; the bosom of the lofty hill drank in the silent dew, while on his majestic brow the voice of angels is heard, and stringed sounds ride upon the wings of night. The sorrowful pair lift up their heads, hovering angels are around them, voices of comfort are heard over the Couch of Death, and the youth breathes out his soul with joy into eternity.

O jovem silenciou — o braço da mãe sob sua cabeça, ele era como nuvem agitada pelo vento, até o sol brilhar e as gotas de chuva brilharem sobre a colheita amarela, e o olhar agradecido dos moradores são transformados em sorrisos. — o viajante que buscara abrigo abaixo de um carvalho, olha o país distante com alegria. Tais sorrisos são vistos na face do jovem! uma visionária mão enxuga as lágrimas deles, e um raio de luz envolve sua cabeça! Tudo estava quieto. A lua não pendurou sua lamparina, e as estrelas brilhavam fracas no céu de verão, o sopro da noite dormia entre as folhas da floresta; o seio da colina elevada bebia no orvalho em silêncio, enquanto em sua testa majestosa a voz de anjos é ouvida, e sons de cordas cavalgam sobre as asas da noite. O par pesaroso ascende o olhar, anjos pairam ao redor deles, vozes de conforto ao redor do Leito da Morte, e o jovem expira, indo com júbilo para a eternidade.

APÊNDICE II

TIRIEL, de William Blake

I

And Aged Tiriél. stood before the Gates of his beautiful palace
With Myratana. once the Queen of all the western plains
But now his eyes were darkned. & his wife fading in death
They stood before their once delightful palace. & thus the Voice
Of aged Tiriél arose that his sons might hear in their gates

I

E um Velho Tiriél, parado diante dos Portões de seu belo palácio,
Com Myratana, outrora a Rainha de todas as terras do Ocidente.
Mas agora seus olhos sombrios & sua mulher que agoniza na morte
Ambos parados, diante do outrora afável palácio & então a Voz
Do velho Tiriél se eleva até seus filhos o escutarem de suas portões.

Accursed race of Tiriél. behold your father
Come forth & look on her that bore you. come you accursed sons.
In my weak arms. I here have borne your dying mother
Come forth sons of the Curse come forth. see the death of Myratana

Amaldiçoada é a raça de Tiriél. Contemplai vosso velho pai,
Saíam & vejam aquela que vos gerou, filhos amaldiçoados
Em meus braços fracos, bem aqui, deitei vossa mãe moribunda.
Venham pra fora, filhos da praga. Vejam a morte de Myratana.

His sons ran from their gates. & saw their aged parents stand
And thus the eldest son of Tiriél raised his mighty voice

E os filhos correram pra fora & viram os pais idosos parados
E então o mais velho filho de Tiriél exclamou em alta voz;

Old man unworthy to be called. the father of Tiriéls race
For every one of those thy wrinkles. each of those grey hairs
Are cruel as death. & as obdurate as the devouring pit
Why should thy sons care for thy curses thou accursed man
Were we not slaves till we rebelled. Who cares for Tiriéls curse
His blessing was a cruel curse. His curse may be a blessing

Velho ancião, indigno de ser chamado pai da raça de Tiriél,
Pois cada um dos vincos da tua face, cada fio desses pálidos cabelos,
São cruéis como a morte & severos como as covas famintas do inferno
Por que teus filhos se inquietariam com maldições de um amaldiçoado
Acaso não fomos teus escravos até a revolta Quem ouviria tuas pragas
Tua bênção foi cruel maldição & tua maldição seria pra nós uma bênção.

He ceased the aged man raised up his right hand to the heavens
His left supported Myratana shrinking in pangs of death
The orbs of his large eyes he opened. & thus his voice went forth

Ele calou-se ao ver o homem idoso elevar sua destra aos céus,
 A esquerda ainda apoiava Myratana que tremia das dores da morte,
 As orbes dos olhos imensos abriu & expeliu a altissonante voz

Serpents not sons. wreathing around the bones of Tiriél
 Ye worms of death feasting upon your aged parents flesh
 Listen & hear your mothers groans. No more accursed Sons
 She bears. she groans not at the birth of Heuxos or Yuva
 These are the groans of death ye serpents These are the groans of death
 Nourishd with milk ye serpents. nourishd with mothers tears & cares
 Look at my eyes blind as the orbless scull among the stones
 Look at my bald head. Hark listen ye serpents listen
 What Myratana. What my wife. O Soul O Spirit O fire
 What Myratana. art thou dead. Look here ye serpents look
 The serpents sprung from her own bowels have draind her dry as this.
 Curse on your ruthless heads. for I will bury her even here

Serpentes, não filhos, é o que sois. Enleados nos ossos de Tiriél.
 Vermes podres da morte, que se regalam com a carne do velho pai.
 Escutai & ouvi a queixa de vossa mãe. Não mais a filhos malditos
 Dará ela a luz. Não mais sofrerá pelos nascimentos de Heuxos ou Yuva.
 Estes são os gritos da morte, serpentes. Estes são os gritos da morte.
 Nutridos de leite, cobras. Nutridos de lágrimas & afetos maternos.
 Fitai estes olhos cegos, orbes ocas de uma caveira entre rochas.
 Fitai minha cabeça grisalha. Escutai, serpentes, escutai.
 Ah, Myratana... minha esposa... eras minha alma, espírito & fogo.
 Ah, Myratana... já estás morta? Olhai isso, serpentes, olhai.
 Cobras nasceram de vossas entranhas & vos sugaram deixando-te assim.
 Que a praga desabe sobre vossas faces cruéis. Eu a sepultarei bem aqui.

So saying he began to dig a grave with his aged hands
 But Heuxos calld a son of Zazel. to dig their mother a grave

Enquanto praguejava, escavava um sepulcro com as mãos velhas e frágeis,
 Até que Heuxos enviou um filho de Zazel para cavar a cova de sua mãe.

Old cruelty desist & let us dig a grave for thee
 Thou hast refusd our charity thou hast refusd our food
 Thou hast refusd our clothes our beds our houses for thy dwelling
 Chusing to wander like a Son of Zazel in the rocks
 Why dost thou curse. is not the curse now come upon your head
 Was it not you enslavd the sons of Zazel. & they have cursd
 And now you feel it. Dig a grave & let us bury our mother

Desiste, velha crueldade & deixa-nos cavar a cova em teu lugar
 Tu mesmo tens recusado nossa caridade, tens recusado nosso alimento,
 Tens recusado nossas roupas e camas & nossas casas te recusastes a habitar,
 Preferes o errar sem eira, como um filho de Zazel, pelo ermo pedregoso.
 Por que insistes em tuas pragas. Não recaem elas sobre tua própria cabeça.
 Não fostes tu que escravizastes os filhos de Zazel. & eles te amaldiçoaram
 E agora tu vives a maldição. Cava a cova & deixa-nos sepultar nossa mãe.

There take the body. cursed sons. & may the heavens rain wrath
 As thick as northern fogs. around your gates. to choke you up
 That you may lie as now your mother lies. like dogs. cast out
 The stink. of your dead carcasses. annoying man & beast

Till your white bones are bleached with age for a memorial.
 No your remembrance shall perish. for when your carcasses
 Lie stinking on the earth. the buriers shall arise from the east
 And. not a bone of all the soils of Tiriell remain
 Bury your mother but you cannot bury the curse of Tiriell

Tomem o corpo, filhos execrados, & que os céus chovam uma chuva de ira,
 Densa como as brumas do norte, sobre as vossas moradas e que vos afogue
 Que pereçam como agora vossa mãe perece, como cães expulsos de casa
 Que a hediondez dos vossos despojos inspire nojo em homens e bestas
 Até que vossos ossos fiquem pálidos dos anos e sirvam só de memorial.
 Nem isso Que a vossa memória morra também E também vossos despojos
 Que fiquem sobre a terra, os coveiros virão do oriente longínquo,
 E nem mesmo o solo dos vossos filhos, dos filhos de Tiriell, permanecerá.
 Sepultai vossa mãe, mas jamais sepultareis a atroz maldição de Tiriell!

He ceased & darkling o'er the mountains sought his pathless way

Calou-se. & quando a noite veio, seguiu em rumo incerto para os montes.

II

He wandered day & night to him both day & night were dark
 The sun he felt but the bright moon was now a useless globe
 O'er mountains & thro' vales of woe. the blind & aged man
 Wandered till he that leadeth all. led him to the vales of Har

II

Vagou noite & dia para ele noite & dia eram iguais tudo sombras.
 Sentia o sol porém a luz da lua era tão só um globo sem valor algum.
 Por montanhas & por vales de dor o cego & velho homem vagou
 Até que aquele que a todos guia o guiou aos vales de Har.

And Har & Heva like two children sat beneath the Oak
 Mnetha now aged waited on them. & brought them food & clothing
 But they were as the shadow of Har. & as the years forgotten
 Playing with flowers. & running after birds they spent the day
 And in the night like infants slept delighted with infant dreams

Lá, Har & Heva, como duas crianças, estava sentados sob um Carvalho.
 Mnetha, agora velha, deles cuidava e protegia & trazia comida & roupas.
 Mas eles eram como a sombra de Har & os anos passavam, esquecidos.
 Brincando com flores & correndo atrás de pássaros eles gastavam os dias
 E à noite, como bebês, dormiam deleitados com seus sonhos infantis.

Soon as the blind wanderer entered the pleasant gardens of Har
 They ran weeping like frightened infants for refuge in Mnetha's arms
 The blind man felt his way & cried peace to these open doors
 Let no one fear for poor blind Tiriell hurts none but himself
 Tell me O friends where am I now. & in what pleasant place

E logo o cego viandante penetrou nos prazerosos jardins de Har,
 E eles correram de medo, como bebês assustados, para os braços de Mnetha.
 O cego percorreu o seu caminho & desejou paz àquelas portas abertas.
 Não tenham medo, pois o pobre e cego Tiriell fere apenas a si próprio.

Dizei-me, amigos, onde estou & em que lugar ameno me encontro.

This is the valley of Har said Mnetha & this the tent of Har
Who art thou poor blind man. that takest the name of Tiriél on thee
Tiriél is king of all the west. who art thou I am Mnetha
And this is Har & Heva. trembling like infants by my side

Este é o vale de Har, disse Mnetha, e esta é a tenda de Har.
Quem és tu, pobre cego, para que tragas o nome Tiriél contigo.
Tiriél é o rei de todo o ocidente. E vós, quem sois, eu sou Mnetha,
Esses são Har & Heva, tremendo de medo ao meu lado.

I know Tiriél is king of the west & there he lives in joy
No matter who I am O Mnetha. if thou hast any food
Give it me. for I cannot stay my journey is far from hence

Eu sei que Tiriél é o rei do Ocidente & que lá ele vive em deleite.
Pouco importa meu nome, Mnetha, apenas dá-me algum alimento,
Dá-me ou desfalecerei. Muito viajei até chegar a vossa tenda.

Then Har said O my mother Mnetha venture not so near him
For he is the king of rotten wood & of the bones of death
He wanders. without eyes. & passes thro thick walls & doors
Thou shalt not smite my mother Mnetha O thou eyeless man

E então disse Har Oh, mãe Mnetha, não te prendas muito a ele,
Pois não vês que é o rei dos bosques putrefatos & dos ossos da morte,
Ele vaga, sem olhos, & por isso atravessa muros & portões fortes.
Saibas que não golpearás minha mãe, ó tu, viajante sem olhos.

A wanderer. I beg for food. you see I cannot weep
I cast away my staff the kind companion of my travel
And I kneel down that you may see I am a harmless man

Eu vago. Eu suplico por comida. Como vês, nem chorar eu posso.
Eu deixei lá trás meus víveres, minha única companhia na viagem,
E caio de joelhos para que vejam que não passo de um velho indefeso.

He kneeled down & Mnetha said Come Har & Heva rise
He is an innocent old man & hungry with his travel

Ele caiu de joelhos & Mnetha disse Venham Har e Heva vejam
Ele é um velho homem inocente & faminto de sua longa viagem.

Then Har arose & laid his hand upon old Tiriels head

Har veio então e colocou sua mão sobre a cabeça de Tiriél.

God bless thy poor bald pate. God bless. thy hollow winking eyes
God bless thy shriveld beard. God. bless. thy many wrinkled forehead
Thou hast no teeth old man & thus I kiss thy sleek bald head
Heva come kiss his bald head for he will not hurt us Heva

Que Deus bendiga vossa cabeça alva e vossos orbes vazios.
Que Deus bendiga vossa barba crespa e vossa pele crivada de rugas.
Não tens mais dentes ancião & eu beijo tua tez calva e lisa.

Heva, vem beijar a tez do homem pois ele não nos fará dano, Heva.

Then Heva came & took old Tiriél in her mothers arms

E assim veio também Heva & colocou o velho Tiriél nos braços de sua mãe.

Bless thy poor eyes old man. & bless the old father of Tiriél
 Thou art my Tiriéls old father. I know thee thro thy wrinkles
 Because thou smellest. like the figtree. thou smellest like ripe figs
 How didst thou lose thy eyes old Tiriél. bless thy wrinkled face

Benditos sejam teus pobres olhos & bendito seja o velho pai de Tiriél
 Eras o velho pai do meu Tiriél, te reconheço por tuas rugas,
 Porque teu cheiro é o da figueira, teu cheiro é o da figueira madura.
 Como perdestes teus olhos, velho Tiriél, bendito seja a tua face idosa.

Mnetha said come in aged wanderer tell us of thy name
 Why shouldst thou conceal thyself from those of thine own flesh

E Mnetha disse entrai velho viajante conta-nos sobre vosso nome.
 Por que havia de te ocultar daqueles que são do teu mesmo sangue?

I am not of this region. said Tiriél dissemblingly
 I am an aged wanderer once father of a race
 Far in the north. but they were wicked & were all destroyed
 And I their father sent an outeast. I have told you all
 Ask me no more I pray for grief hath seald my precious sight

Não sou dessas regiões, disse falsamente Tiriél,
 Sou um velho viajante, era o pai de uma longínqua raça
 Do norte. Mas eles foram perversos e foram todos destruídos.
 Quanto a mim, seu pai, fui deserdado. E isso é tudo.
 Não me perguntem mais suplico a dor selou minha cara visão.

O Lord said Mnetha how I tremble are there then more people
 More human creatures on this earth beside the sons of Har

Oh Deus disse Mnetha como me aflujo então há mais pessoas,
 Mais criaturas humanas nesta terra, além dos filhos de Har

No more said Tiriél but I remain on all this globe
 And I remain an outcast. hast thou any thing to drink

Não mais, disse Tiriél, somente eu permaneço em todo este globo
 E continuo como um forasteiro. Poderias me dar algo para beber

Then Mnetha gave him milk & fruits. & they sat down together

E Mnetha deu a ele leite & frutas & todos eles sentaram juntos.

III

They sat & eat & Har & Heva smild on Tiriél

III

Eles sentaram & comeram & Har & Heva sorriam para Tiriél.

Thou art a very old man but I am older than thou
 How came thine hair to leave thy forehead how came thy face so brown
 My hair is very long my beard. doth cover all my breast
 God bless thy piteous face. to count the wrinkles in thy face
 Would puzzle Mnetha. bless thy face for thou art Tiriél

És muito velho mas eu sou ainda mais velho que tu
 Como foi que perdestes teus cabelos e como tua face ficou tão escura
 Meu cabelo é muito longo, minha barba cobre todo o meu peito
 Que Deus bendiga vosso rosto, quanta compaixão inspira. Contar nele
 As rugas seria difícil até para Mnetha. Bendito o teu rosto, pois sois Tiriél.

Tiriél I never saw but once I sat with him & eat
 He was as chearful as a prince & gave me entertainment
 But long I staid not at his palace for I am forcd to wander

Só vi uma vez Tiriél juntos nós nos sentamos & comemos.
 Estava jubiloso como um príncipe & muito me entreteu,
 Mas fiquei pouco tempo em seu palácio, pois fui obrigado a vagar.

What wilt thou leave us too said Heva thou shalt not leave us too
 For we have many sports to shew thee & many songs to sing
 And after dinner we will walk into the cage of Har
 And thou shalt help us to catch birds. & gather them ripe cherries
 Then let thy name be Tiriél & never leave us more

O quê terás então de nos deixar também, disse Heva, não nos deixe
 Pois temos muitas brincadeiras para jogar & muitas canções para cantar
 E depois de comer poderemos adentrar e brincar na gaiola de Har,
 E você poderá nos ajudar a prender os pássaros & a colher cerejas maduras
 E então deixará que teu nome seja Tiriél & nunca mais nos deixará.

If thou dost go said Har I wish thine eyes may see thy folly
 My sons have left me did thine leave thee O twas very cruel

Se tu te fores, disse Har, desejo que tenhas olhos pra ver tua insensatez.
 Meus filhos me deixaram, não te deixaram os teus, Oh quanta crueldade.

No venerable man said Tiriél ask me not such things
 For thou dost make my heart to bleed my sons were not like thine
 But worse O never ask me more or I must flee away

Não, respeitável homem, exclamou Tiriél, não me perguntes tais coisas,
 Fazem sangrar meu peito meus filhos não eram como os teus
 Eram piores Ah não me perguntes isso outra vez ou terei de ir embora.

Thou shalt not go said Heva till thou hast seen our singing birds
 And heard Har sing in the great cage & slept upon our fleeces
 Go not for thou art so like Tiriél. that I love thine head
 Tho it is wrinkled like the earth parchd with the summer heat

Não irás, disse Hera, até ter visto nossos pássaros cantores,
 Até escutar Har cantar em sua grande gaiola & dormir sobre nossa lâ,

Não vás pois és tão parecido com Tiriél que já amo a tua face,
Mesmo tão ressecada como a terra ferida pelo calor da seca.

Then Tiriél rose up from the seat & said god bless these tents
My Journey is oer rocks & mountains. not in pleasant vales
I must not sleep nor rest because of madness & dismay

Então Tiriél levantou-se & disse Que Deus bendiga esta tenda
Tenho viajado por rochas & montes, por vales de pouco deleite
Sem dormir ou repousar, pois me seguem loucura & desalento.

And Mnetha said Thou must not go to wander dark. alone
But dwell with us & let us be to thee instead of eyes
And I will bring thee food old man. till death shall call thee hence

E Mnetha disse Tu não deves vagar pela escuridão, sozinho,
Fiques aqui, conosco, e deixa-nos ser teus olhos a partir de agora
E eu trarei para ti comida, ancião, até que a morte venha te chamar.

Then Tiriél frownd & answerd. Did I not command you saying
Madness & deep dismay posses[s] the heart of the blind man
The wanderer who seeks the woods leaning upon his staff

Entao, Tiriél, com a face sombria respondeu Não te falei que
A loucura & o puro desalento são os donos desse homem cego,
Desse viajante que procura e vaga pelos vales com seu cajado

Then Mnetha trembling at his frowns led him to the tent door
And gave to him his staff & blest him. he went on his way

Com isso, Mnetha, estremecendo ante a visão, o levou a porta da tenda,
E lhe deu o cajado & o abençoou. Tiriél seguiu então seu caminho.

But Har & Heva stood & watchd him till he enterd the wood
And then they went & wept to Mnetha. but they soon forgot their tears

Har & Heva levantaram & viram-no adentrar no bosque,
& foram então chorar com Mnetha, mas logo esqueceram seu pranto

IV

Over the weary hills the blind man took his lonely way
To him the day & night alike was dark & desolate
But far he had not gone when Ijim from his woods come down
Met him at entrance of the forest in a dark & lonely way

IV

Por entre colinas perigosas o homem cego tomou sua solitária senda,
Para ele o dia & a noite eram igualmente escuros & desolados
E ele nem havia ido longe quando Ijim saiu de seu bosque vindo
Encontrá-lo na entrada da floresta num caminho sombrio & solitário.

Who art thou Eyeless wretch that thus obstructst the lions path
Ijim shall rend thy feeble joints thou tempter of dark Ijim
Thous hast the form of Tiriél but I know thee well enough

Stand from my path foul fiend is this the last of thy deceits
To be a hypocrite & stand in shape of a blind beggar

Quem sois vós, miserável sem olhos, que obstruís o caminho do leão
Ijim partirá tuas fracas juntas, pois aticastes o espírito do sombrio Ijim
Tens a forma e a aparência de Tiriél, mas eu muito bem te conheço
Fora do meu caminho, demônio asqueroso. Esta foi tua última artimanha,
Ser tão hipócrita & tomar a forma de um mendigo cego

The blind man heard his brothers voice & kneeld down on his knee

O homem cego ouviu a voz de seu irmão & caiu de joelhos diante dele.

O brother Ijim if it is thy voice that speaks to me
Smite not thy brother Tiriél tho weary of his life
My sons have smitten me already. and if thou smitest me
The curse that rolls over their heads will rest itself on thine
Tis now seven years since in my palace I beheld thy face

Oh irmão Ijim se é tua a voz que fala comigo,
Não firas teu irmão Tiriél já tão esgotado de viver.
Meus filhos já me feriram o bastante e se também tu me ferires,
A maldição que sobre eles pesa também pesará sobre ti
Há sete anos que em meu palácio contemplei tua face.

Come thou dark fiend I dare thy cunning know that Ijim scorns
To smite the[e] in the form of helpless age & eyeless policy
Rise up for I discern thee & I dare thy eloquent tongue
Come I will lead thee on thy way & use thee as a scoff

Basta sombrio demônio tua astúcia eu temo & sabes que Ijim
Desprezaria golpear-te na forma de um velho fraco & cego.
Levanta-te, que te conheço bem, & temo tua língua eloqüente.
Vem, eu teu mostrarei a tua senda & te farei alvo de escárnio.

O Brother Ijim thou beholdest wretched Tiriél
Kiss me my brother & then leave me to wander desolate

Oh irmão Ijim diante de vós tens somente o mísero Tiriél
Beija-me, irmão meu, e então me deixe em minha desolação.

No artful fiend. but I will lead thee dost thou want to go
Reply not lest I bind thee with the green flags of the brook
Ay now thou art discoverd I will use thee like a slave

Não, audaz vilão. Eu mesmo te guiarei, queres continuar tua senda,
Não digas nada, deixe que eu te leve pelas folhas verdes do arroio,
Agora que descobri tua farsa, eu teu usarei como um escravo.

When Tiriél heard the words of Ijim he sought not to reply
He knew twas vain for Ijims words were as the voice of Fate

Ao ouvir as palavras de Ijim, Tiriél não intentou resposta,
Sabia que seria em vão pois a palavra de Ijim era a voz do Destino

And they went on together over hills thro woody dales

Blind to the pleasures of the sight & deaf to warbling birds
 All day they walkd & all the night beneath the pleasant Moon
 Westwardly journeying till Tiriél grew weary with his travel

E juntos os dois percorreram vales & montes cheios de árvores,
 Cegos aos prazeres da vista & surdos ao sonoro canto dos pássaros.
 Caminharam por todo o dia & noite, encobertos pela jubilosa lua,
 Indo para o oeste, até que o cansaço tornou pesado o passo de Tiriél.

O Ijim I am faint & weary for my knees forbid
 To bear me further. urge me not lest I should die with travel
 A little rest I crave a little water from a brook
 Or I shall soon discover that I am a mortal man
 And you will lose your once lov'd Tiriél alas how fain I am

Oh, Ijim, estou cansado e sem forças. Meus pés se negam
 A levar-me mais adiante, não me aprees, pois morreria na viagem,
 Preciso apenas de um pouco de descanso & da água de algum arroio.
 Senão, não tardarei a descobrir que não passo de um homem mortal
 E tu perderás teu amado irmão Tiriél, ah, como estou esgotado.

Impudent fiend said Ijim hold thy glib & eloquent tongue
 Tiriél is a king. & thou the tempter of dark Ijim
 Drink of this running brook. & I will bear thee on my shoulders

Demônio cínico disse Ijim prenda teu verbo & tua língua eloqüente.
 Tiriél é um monarca & tu apenas o tentador do sombrio Ijim.
 Bebe deste arroio corrente & vou levar-te sobre os meus ombros.

He drank & Ijim raisd him up & bore him on his shoulders
 All day he bore him & when evening drew her solemn curtain
 Enterd the gates of Tiriél's palace. & stood & calld aloud

Tiriél bebeu & Ijim o levantou & levou-o em seus ombros.
 Todo o dia ele o levou & quando a noite estendeu sua solene cortina,
 Eles adentraram nos portões do palácio de Tiriél. Pararam & Ijim gritou:

Heuxos come forth I here have brought the fiend that troubles Ijim
 Look knowst thou aught of this grey beard. or of these blinded eyes,

Heuxos, venha para fora, pois aqui está o demônio que atormenta Ijim
 Veja se conheces essa barba grisalha ou esses olhos vazados

Heuxos & Lotho ran forth at the sound of Ijims voice
 And saw their aged father borne upon his mighty shoulders
 Their eloquent tongues were dumb & sweat stood on. Their trembling limbs
 They knew twas vain to strive with Ijim they bowd & silent stood

Heuxos e Lotho correram assim que ouviram a voz de Ijim.
 E quando viram o seu antigo pai sobre os ombros poderosos
 Suas línguas eloqüentes mudas & presas & suas pernas tremiam
 Eles sabiam que era em vão lutar com Ijim. Fitavam mudos a cena

What Heuxos call thy father for I mean to sport to night
 This is the Hypocrite that sometimes roars a dreadful lion
 Then I have rent his limbs & left him rotting in the forest

For birds to eat but I have scarce departed from the place
 But like a tyger he would come & so I rent him too
 Then like a river he would seek to drown me in his waves
 But soon I buffeted the torrent anon like to a cloud
 Fraught with the swords of lightning. but I braved the vengeance too
 Then he would creep like a bright serpent till around my neck
 While I was Sleeping he would twine I squeeze his poisonous soul
 Then like a toad or like a newt. would whisper in my ears
 Or like a rock stood in my way. or like a poisonous shrub
 At last I caught him in the form of Tiriél blind & old
 And so I'll keep him fetch your father fetch forth Myratana

Vamos, Heuxos, chama teu pai, pois quero jogar com ele esta noite,
 Aqui tens um hipócrita que às vezes ruge como um temível leão
 Poderia ter-lhe partido os membros & os deixado apodrecer
 No bosque como alimento de pássaros, mas preferi deixá-lo em paz.
 Mas como um tigre ele me seguiu. Voltei então a vencê-lo para então,
 Depois, como um rio buscar-me prender em suas águas turvas,
 Mas não tardei em lutar vitoriosamente contra elas. E então como nuvem
 Me feriu com espadas de raio & trovão, mas também venci sua vingança,
 E então ele me prendeu como lustrosa serpente, enroscando-se em mim,
 Enquanto dormia. Mas eu domei a sua alma venenosa. Logo então
 Virou um sapo e depois uma lagarta, para sussurrar-me no ouvido,
 E em forma de pedra se interpôs em meu caminho. Outras vezes, virou
 Um bosque cruel. Por fim, peguei-o quando tomou a forma de um Tiriél
 Cego & velho, como o tenho aqui. Chamem vosso pai! Tragam Myratana!

They stood confounded. and Thus Tiriél raised his silver voice

Os dois irmãos ficaram parados, mudos, Tiriél alçou sua voz prateada

Serpents not sons why do you stand fetch hither Tiriél
 Fetch hither Myratana & delight yourselves with scoffs
 For poor blind Tiriél is returned & this much injured head
 Is ready for your bitter taunts. come forth sons of the curse

Sois serpentes, não filhos, que fazeis aí, imóveis, ides já buscar Tiriél
 E tragam também Myratana & divirtam a si próprios com tal escárnio
 Pois o miserável cego Tiriél retorna & sua tão injuriada face já está
 Pronta para suportar vossas mordidas atroz. Venham, filhos da peste.

Mean time the other sons of Tiriél ran around their father
 Confounded at the terrible strength of Ijim they now twas vain
 Both spear & shield were useless & the coat of iron mail
 When Ijim stretched his mighty arm. the arrow from his limbs
 Rebounded & the piercing sword broke on his naked flesh

Enquanto isso, os outros filhos de Tiriél correram para seu pai,
 Confusos pela terrível força de Ijim pois sabiam que eram inúteis
 Tanto lanças & escudos quanto cotas de malha & metal
 Quando Ijim levantava seu poderoso braço. As flechas o seu corpo
 Devolvia & toda a forte lâmina se quebrava ao tocar sua carne nua.

Then is it true Heuxos that thou hast turned thy aged parent
 To be the sport of wintry winds. (said Ijim) is this true
 It is a lie & I am like the tree torn by the wind

Thou eyeless fiend. & you dissemblers. Is this Tiriels house
 It is as false [as] Matha. & as dark as vacant Orcus
 Escape ye fiends for Ijim will not lift his hand against ye

Então é verdade, Heuxos, que tenhas traído teu pai na velhice
 Para tornar-se brinquedo de ventos furiosos invernais, disse Ijim, será verdade,
 Isso é uma mentira & eu sou como árvore abalada pelo vento
 Tu, cego infeliz & todos vós, simuladores Será esta a casa de Tiriél
 Tudo isso é falso como Matha e tão terrível quanto o vácuo de Orcus
 Escapais, demônios, ou Ijim levantará sua mão contra vós

So saying. Ijim gloomy turned his back & silent sought
 The secret forests & all night wandered in desolate ways

Assim disse Ijim, com aspecto terrível & então ficou em silêncio, indo
 Para os secretos bosques & pelas noites ele vaga por sendas desoladas.

V

And aged Tiriél stood & said where does the thunder sleep
 Where doth he hide his terrible head & his swift & fiery daughters
 Where do they shroud their fiery wings & the terrors of their hair
 To raise his dark & burning visage thro the cleaving ground
 To thrust these towers with his shoulders. let his fiery dogs
 Rise from the center belching flames & roarings. dark smoke
 Where art thou Pestilence that bathest in fogs & standing lakes
 Rise up thy sluggish limbs. & let the loathsomest of poisons
 Drop from thy garments as thou walkest. wrapt in yellow clouds
 Here take thy seat. in this wide court. let it be strewn with dead
 And sit & smile upon these cursed sons of Tiriél
 Thunder & fire & pestilence. here you not Tiriels curse

V

E o velho Tiriél pôs-se de pé & disse Onde repousa em sono o raio,
 Onde esconde sua terrível tez & onde guarda as ágeis e odientas filhas
 Onde guardam seus terríveis ventos & os horrores dos seus cabelos
 Para ascender de sua escuridão & trazer tormento para a terra acossada,
 Para destruir essas torres com seus ombros. Deixem seus cães furiosos
 Ascenderem do meio das chamas quentes e vomitarem fogo e fumaça negra
 Onde está a tua peste que em nuvens e lagos calmos te banhavas
 Desperta teus membros apáticos e deixa que o mais atroz dos teus venenos
 Caia das tuas roupas em ondas, envoltas em nuvens escuras & amarelas
 Aqui, senta-te, no pátio amplo e vazio & que sejas visitado pela morte
 Sim, senta-te aqui & ri a vontade dos filhos malditos de Tiriél
 Raio & fogo & peste Aqui estará a maldição de Tiriél

He ceased the heavy clouds confused rolled round the lofty towers
 Discharging their enormous voices. at the fathers curse
 The earth trembled fires belched from the yawning clefts
 And when the shaking ceased a fog possessed the accursed clime

Calou-se & espessas nuvens rodearam caóticas as altas torres
 Fazendo ouvir suas gigantes vozes como eco da maldição paterna.
 A terra tremeu & fogo brotou das crateras abertas famintas

E quando o tremor cessou, a nevoa se apoderou do clima maldito.

The cry was great in Tiriels palace his five daughters ran
And caught him by the garments weeping with cries of bitter woe

O choro era alto no palácio de Tiriel, suas cinco filhas corriam
E em suas roupas caíam as lágrimas de um choro de dor amarga.

Aye now you feel the curse you cry. but may all ears be deaf
As Tiriels & all eyes as blind as Tiriels to your woes
May never stars shine on your roofs may never sun nor moon
Visit you but eternal fogs hover around your walls
Hela my youngest daughter you shall lead me from this place
And let the curse fall on the rest & wrap them up together

Agora que chegou a hora de sofreres a praga, chorai, se fossem surdos
Como Tiriel o é & todos os olhos fossem cegos como o são em minha dor,
Que não mais estrelas brilhem sobre os vossos telhados Que nem sol nem
Lua os visitem e que névoas eternas encubram os vossos muros
Hela, minha filha caçula, tu deverás me guiar para longe deste lugar
E que a minha praga caia sobre todo o resto & que arraste a todos eles juntos

He ceast & Hela led her father from the noisom place
In haste they fled while all the sons & daughters of Tiriel
Chained in thick darkness uttered cries of mourning all the night
And in the morning Lo an hundred men in ghastly death
The four daughters stretchd on the marble pavement silent all
fallen by the pestilence the rest moped round in guilty fears
And all the children in their beds were cut off in one night
Thirty of Tiriels sons remaind. to wither in the palace
Desolate. Loathed. Dumb Astonishd waiting for black death

Calou-se & Hela guiou seu pai para longe daquele lugar de aflição
Em dor eles sucumbiram, todos os filhos & filhas de Tiriel
Perdidos em meio ao escuro breu, lançando berros de dor por toda a noite
E ao chegar a manhã, veja, uma centena de homem numa morte terrível
As quatro filhas estendidas sobre o piso de mármore, tudo silêncio
Todos emudecidos pela pestilência que assolou seus medos de culpa
E também seus pequenos filhos nos berços todos decepados na noite
Trinta dos filhos de Tiriel restaram. Jazem presos no palácio
Desolados. Repulsivos. Mudos. Perplexos. Esperam pela morte negra

VI

And Hela led her father thro the silent of the night
Astonishd silent. till the morning beams began to spring

VI

E Hela guiou seu pai pelo silêncio da noite,
Silêncio perplexo. Até que a luz da manhã começou a apontar.

Now Hela I can go with pleasure & dwell with Har & Heva
Now that the curse shall clean devour all those guilty sons
This is the right & ready way I know it by the sound
That our feet make. Remember Hela I have savd thee from death

Then be obedient to thy father for the curse is taken off thee
 I dwelt with Myratana five years in the desolate rock
 And all that time we waited for the fire to fall from heaven
 Or for the torrents of the sea to overwhelm you all
 But now my wife is dead & all the time of grace is past
 You see the parents curse. Now lead me where I have commanded

Agora Hela, eu irei com bom ânimo & estarei com Har e Heva,
 Agora que a minha maldição devorou todos os filhos culpados
 Este é caminho certo & acolhedor Conheço-o apenas pelo som de nossos
 Pés ao tocá-lo. Lembre-se, Hela, eu te salvei da morte certa,
 Então, sedes obediente ao teu pai, pois a maldição foi tirada de ti,
 Eu fiquei cinco anos com Myratna entre as pedras desoladas
 E por todo aquele tempo esperei que o fogo caísse do céu
 Ou que as torrentes do mar encobrissem completamente a cidade
 Mas agora minha esposa está morta e todo o tempo de benção findou
 Você viu a maldição dos pais. Agora, leva-me para onde te ordenarei.

O Leagued with evil spirits thou accursed man of sin
 True I was born thy slave who askd thee to save me from death--
 Twas for thy self thou cruel man because thou wantest eyes

Oh, cúmplice dos espíritos malignos, maldito homem de pecados
 Tens razão, eu nasci tua escrava Quem te pediu para salvar-me da morte
 Só pensas em ti próprio, homem cruel, porque perdestes teus olhos

True Hela this is the desert of all those cruel ones
 Is Tiriell cruel look. his daughter & his youngest daughter
 Laughs at affection glories in rebellion. scoffs at Love:--
 I have not eat these two days lead me to Har & Hevas tent
 Or I will wrap the[e] up in such a terrible fathers curse
 That thou shalt feel worms in thy marrow creeping thro thy bones
 Yet thou shalt lead me. Lead me I command to Har & Heva

Sim, Hela este é o deserto de todos os seres cruéis
 E Tiriell parece desalmado. Sua filha, sua filha mais jovem
 Ri de todo o afeto, glorificando a revolta & mofando do Amor
 Não comi nesses dois dias, leva-me para a tenda de Har & Heva
 Ou te cobrirei com uma tamanha e terrível maldição familiar
 Que sentirás os vermes devorando s gusanos dos teus ossos
 Você deve me guiar. Ordeno-te, leve-me para Har & Heva.

O cruel O destroyer O consumer. O avenger
 To Har & Heva I will lead thee then would that they would curse
 Then would they curse as thou hast cursed but they are not like thee
 O they are holy. & forgiving filld with loving mercy
 Forgetting the offences of their most rebellious children
 Or else thou wouldst not have livd to curse thy helpless children

Ah, homem cruel, ah destruídor, ah devorador, ah vingador
 Para Har e Heva eu te levarei, e que eles também te amaldiçoem,
 Que te amaldiçoem como tu amaldiçoas mas eles não são como tu
 Ah, eles são santos & perdoam as falhas com amável piedade
 E ouvem as ofensas dos seus mais rebeldes filhos
 Ou não teriam vivido para maldizer os pobres filhos indefesos.

Look on my eyes Hela & see for thou has eyes to see
 The tears swell from my stony fountains. wherefore do I weep
 Wherefore from my blind orbs art thou not siezd with poisnous stings
 Laugh serpent youngest venomous reptile of the flesh of Tiriél
 Laugh. for thy father Tiriél shall give the[e] cause to laugh
 Unless thou lead me to the tent of Har child of the curse

Fita os meus olhos, Hela, e veja o que tens olhos para ver
 As lágrimas que emanam dos meus mananciais Por que eu choro
 Por que minhas órbitas cegas não te dirigem flechas venenosas
 Ri, caçula das cobras venenosas que levam o sangue de Tiriél
 Ri, pois teu pai Tiriél te dará uma boa causa para rir
 A menos que me leve para a tenda de Har, tu, filha da maldição.

Silence thy evil tongue thou murderer of thy helpless children
 I lead thee to the tent of Har not that I mind thy curse
 But that I feel they will curse thee & hang upon thy bones
 Fell shaking agonies. & in each wrinkle of that face
 Plant worms of death to feast upon the tongue of terrible curses

Silencia tua língua perversa e nociva, assassino de filhos inocentes.
 Levarei-te à tenta de Har, mas não por temer tua cruel maldição
 Mas por sentir que eles te amaldiçoarão & que lançarão aos teus ossos
 Terríveis agonias & que em cada vinco de tua face plantarão
 Vermes de morte que devorarão tua língua repleta de atrozes pragas.

Hela my daughter listen. thou art the daughter of Tiriél
 Thy father calls. Thy father lifts his hand unto the heavens
 For thou hast laughed at my tears. & curst thy aged father
 Let snakes rise from thy bedded locks & laugh among thy curls

Hela, minha filha, escuta. És a filha de Tiriél
 Teu pai te chama. Teu pai lança sua mão aos céus
 Pois está cansado de lágrimas. & amaldiçoas teu velho pai
 Que serpentes brotem das tuas madeixas & riam ao entrelaçá-las.

He ceast her dark hair upright stood while snakes infolded round
 Her madding brows. her shrieks apalld the soul of Tiriél

Calou-se. Os negros cabelos de Hela se eriçaram e cobras rodearam
 Sua face insana & seus gritos tocaram a alma de Tiriél.

What have I done Hela my daughter fearst thou now the curse
 Or wherefore dost thou cry Ah wretch to curse thy aged father
 Lead me to Har & Heva & the curse of Tiriél
 Shall fail. If thou refuse howl in the desolate mountains

Que é isso, Hela, minha filha temes tanto assim minha maldição
 Se não, por que gritas Ah, miserável, maldizer teu pai tão idoso
 Leva-me a casa de Har & Heva & farei com que a maldição de Tiriél
 Cesse. Se te negares, cairás por essas montanhas desoladas.

VII

She howling led him over mountains & thro frightened vales

Till to the caves of Zazel they approachd at even tide

VII

Ela levou então o ancião por montanhas & vales terríveis,
Até as cavernas de Zazel, chegando até sua entrada.

Forth from their caves old Zazel & his sons ran. when they saw
Their tyrant prince blind & his daughter howling & leading him

E dos breus fundos das cavernas de Zazel saíram seus filhos & quando
Viram o príncipe tirano cego & sua filha o guiando & chorando

They laughd & mocked some threw dirt & stones as they passd by
But when Tiriell turnd around & raisd his awful voice
Some fled away but Zazel stood still & thus began

Riram & mofaram jogando pedras & lama na medida em que passavam
Mas quando Tiriell voltou-se para eles & lhes lançou a estrondosa voz
Alguns se esconderam, exceto Zazel que ficou em pé & começou

Bald tyrant. wrinkled cunning listen to Zazels chains
Twas thou that chaind thy brother Zazel where are now thine eyes
Shout beautiful daughter of Tiriell. thou singest a sweet song
Where are you going. come & eat some roots & drink some water
Thy crown is bald old man. the sun will dry thy brains away
And thou wilt be as foolish as thy foolish brother Zazel

Tirano cego, decrépito, velho e miserável, escuta as correntes de Zazel
Foste tu que aprisionaste o teu próprio irmão Zazel onde estão teus olhos
E tu gritas, outrora filha formosa de Tiriell, costumavas cantar belas canções
Aonde vão Venham & comam algumas raízes & bebam alguma água
Tua coroa ruiu velho irmão. E o sol vai também ruir teus miolos
E chegarás ao ponto de ser estúpido, como estúpido foi teu irmão Zazel

The blind man heard. & smote his breast & trembling passed on
They threw dirt after them. till to the covert of a wood
The howling maiden led her father where wild beasts resort
Hoping to end her woes. but from her cries the tygers fled
All night they wanderd thro the wood & when the sun arose
They enterd on the mountains of Har at Noon the happy tents
Were frighted by the dismal cries of Hela on the mountains

O cego ouviu tais palavras, bateu no peito, e tremendo seguiu em frente.
Eles deixaram o caminho de lama para trás, até que no refúgio de um vale
A donzela sofrida conduziu seu pai por entre feras selvagens,
E lá esperava o fim de seu sofrimento, e os tigres ouviam seus
Lamentos & toda a noite erraram pelo bosque & e ao despertar do dia
Começaram a escalar as montanhas de Har & ao meio dia as jubilosas tendas
Sentiram medo dos gritos horrendos de Hela que ecoavam pelas montanhas.

But Har & Heva slept fearless as babes. on loving breasts
Mnetha awoke she ran & stood at the tent door & saw
The aged wanderer led towards the tents she took her bow
And chose her arrows then advand to meet the terrible pair

Har e Heva dormiam sem medo, como bebês protegidos em seio amado
 Mnetha acordou e correu até a entrada da tenda, e então viu
 O idoso andarião sendo trazido a sua tenda Ela tomou seu arco
 E armou suas flechas & então foi encontrar o assombroso casal.

VIII

And Mnetha hastened & met them at the gate of the lower garden

VIII

E Mnetha apressou-se & juntou-se a eles na entrada do jardim inferior.

Stand still or from my bow receive a sharp & winged death

Fiquem parados ou receberéis de meu arco uma afiada e rápida morte

Then Tiriél stood, saying what soft voice threatens such bitter things
 Lead me to Har & Heva I am Tiriél King of the west

Tiriél parou & disse que doce voz é essa que ameaça com tanta amargura Leve-me até Har & Heva eu sou Tiriél, Rei do ocidente.

And Mnetha led them to the tent of Har, and Har & Heva
 Ran to the door, when Tiriél felt the ankles of aged Har
 He said, O weak mistaken father of a lawless race
 Thy laws O Har & Tiriéls wisdom end together in a curse
 Why is one law given to the lion & the patient Ox
 Dost thou not see that men cannot be formed all alike,
 Some nostril'd wide, breathing out blood. Some close shut up
 In silent deceit, poisons inhaling from the morning rose,
 With daggers hid beneath their lips & poison in their tongue;
 Or eyed with little sparks of Hell, or with infernal brands
 Flinging flames of discontent & plagues of dark despair;
 Or those whose mouths are graves, whose teeth the gates of eternal death.
 Can wisdom be put in a silver rod, or love in a golden bowl
 It the son of a king warmed without wool Or does he cry with a voice
 Of thunder Does he look upon the sun & laugh or stretch
 His little hands into the depths of the sea, to bring forth
 The deadly cunning of the scaly flatterer & spread it to the morning
 And why men bound beneath the heavens in a reptile form
 A worm of sixty winters creeping on the dusky ground
 The child springs from the womb, the father ready stands to form
 The infant head while the mother idle plays with her dog on her couch
 The young bosom is cold for lack of mothers nourishment & milk
 Is cut off from the weeping mouth with difficulty & pain
 The little lids are lifted & the little nostrils open
 The father forms a whip to rouse the sluggish senses to act
 And scourges off all youthful fancies from the newborn man
 Then walks the weak infant in sorrow compelled to number footsteps
 Upon the sand, &
 And when the drone has reached his crawling length
 Black berries appear that poison all around him. Such was Tiriél
 Compelled to pray repugnant & to humble the immortal spirit
 Till I am subtil as a serpent in a paradise
 Consuming all both flowers & fruits insects & warbling birds

And now my paradise is falln & a drear sandy plain
Returns my thirsty hissings in a curse on thee O Har
Mistaken father of a lawless race my voice is past

E Mnetha os levou para a tenda de Har, e Har & Heva
Correram até a porta Quando Tiriél tocou os tornozelos do velho Har
Ele disse Ah tu, débil e equivocado pai de uma raça sem lei
Tanto as leis de Har quanto a sabedoria de Tiriél findaram em praga.
Por que uma só lei para o atroz leão e para o bom novilho
Não vês que os homens são todos formados de modo igual
Alguns o são pelas narinas, expiram sangue, alguns se calam.
Em engano silencioso, venenos inalados da rosa da aurora,
Com lanças ocultas debaixo dos lábios & venenos nas próprias línguas
Ou com olhos cheios das faíscas do Inferno, ou com marcas de morte
Que lançam flamas de aflição & pragas de negror & desespero
Ou aqueles com bocas qual túmulos & dentes que encerram morte eterna
Pode o saber ser contido num cetro de prata ou o amor numa taça dourada
Pode o filho de um rei se aquecer sem roupas de lã? Ou pode ele prantear
Com a voz de um trovão? Pode ele observar o sol e rir, ou alcançar
Com as pequeninas mãos as profundezas do mar escuro para extrair
A mortal malícia do escamoso adulator & com isso anunciar a manhã
E por que os homens abaixo dos céus numa forma réptil e vil
Quais vermes de sessenta invernos se arrastando pelo triste solo
A criança salta do útero, o pai pronto está para educar e formar
A mente do infante enquanto a mãe traça troças com o cão ao colo,
O jovem peito sedento do alimento da mãe, mas o leite
É cortado de sua boca faminta & com dificuldade e dor
Crescem os pequenos pardos & abrem as ventanas de seu nariz
O pai confecciona um chicote para animar os sentidos inertes
& açoita todas as fantasias juvenis do recém-nascido homem
E ali caminha o fraco infante em pranto, obrigado a contar os passos
Que deixou na areia
E quando o insensato zangão alcançar sua maior longitude,
Aparecem as abelhas-rainha para envenenar tudo nele. Assim foi com Tiriél
Obrigado a orar repugnâncias & a humilhar seu espírito imortal,
Até se tornar tão sutil quanto a serpente no paraíso,
Consumindo flores & frutos insetos & sonoros pássaros.
E agora meu paraíso tornou-se uma decaída e seca terra arenosa
Convertendo meus sedentos silvos em maldições contra ti, Har.
Pai equivocado de uma raça sem lei Minha voz fraqueja.

He ceast outstretchd at Har & Hevas feet in awful death

Deixou de falar & aos pés de Har & Heva caiu na morte horrenda.

IMAGENS

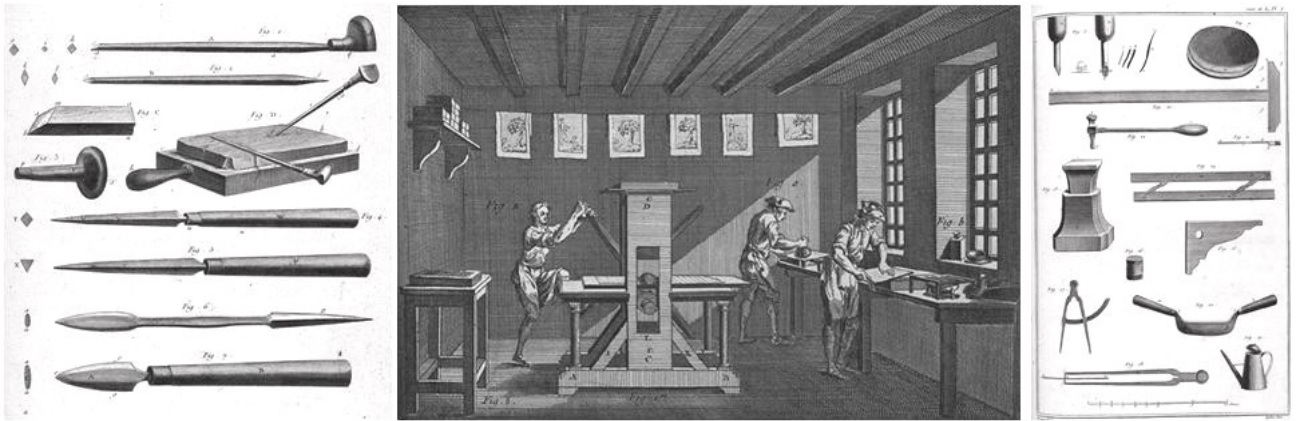


Fig. 1.1 Anônimo, *Buris de Gravação - Encyclopédie*, 1767, gravura, 20 x 16 cm

Fig. 1.2 Anônimo, *Tipografia - Encyclopedie*, 1767, gravura, 10 x 18 cm

Fig. 1.3 Anônimo, *Materiais de Gravação - Encyclopedie*, gravura, 10 x 5 cm



Fig. 1.4 W. Blake, *Rainha Eleanor*, 1774, gravura, 33 x 29 cm, 20 x 9 cm



Fig. 1.5 W. Blake, *Rei Eduardo III*. 1774, gravura, 34 x 29 cm, 20 x 9 cm



Fig. 1.6 Anônimo, *Expressões Faciais - Método de Desenhar as Paixões*, de Le Brun, 1668, gravura, 10 x 17 cm



Fig. 1.7 Anônimo, *Postura Corporal - Fisionomia*, de Johann Caspar Lavater, 1729, gravura, 7 x 3 cm



Fig. 1.8 Anônimo, *Linguagem das Mãos - Chirologia*, de John Bulwer, 1644, gravura, 7 x 3 cm



Fig. 1.9 Michelangelo, *O Martírio de São Pedro*, 1545-50, afresco, detalhe

Fig. 1.10 Salviati. *Uma Personagem do Martírio de São Pedro*, de Michelangelo, gravura, detalhe

Fig. 1.11 W. Blake. *José de Arimatéia*, 1775, gravura, 22 x 8 cm



Fig. 1.12 W. Blake, *Cena Fúnebre*, 1780, esboço, 21 x 27 cm

Fig. 1.13 W. Blake, *Cena Mortuária*, 1780, esboço, 21 x 27 cm



Fig. 1.14 E. F. Burney, *Escola Real I*, 1779, aquarela, 33 x 48 cm

Fig. 1.15 E. F. Burney, *Escola Real II*, 1779, aquarela, 33 x 48 cm

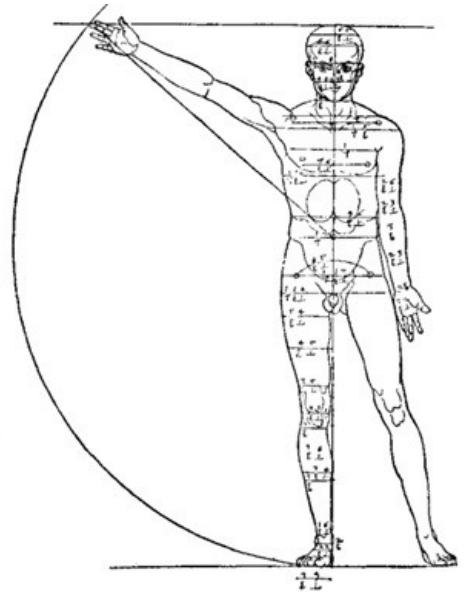


Fig. 1.16 A. Dürer, *Melancholia I*, 1514, gravura, 18 x 24 cm

Fig. 1.17 A. Dürer, *São Cristóvão*, 1521, gravura, 11 x 7 cm

Fig. 1.18 A. Dürer, *A Proporção dos Corpos Humanos*, 1528, gravura, 18 x 24 cm,



Fig. 1.19 A. Dürer, *A Anunciação*, 1511, gravura, 18x24 cm

Fig. 1.20 W. Blake. *A Dança de Albion*, 1780, gravura, 11 x 8 cm



Fig. 1.21 J. Heath após F. Wheatley, *As Revoltas de 1780, 1790*, gravura em cores, 48 x 63 cm



Fig. 1.22 Rafael. *Abraão e os três Anjos*, 1490, afresco

Fig. 1.23 W. Blake, *Saul e a Feiticeira de Endor*, 1783, aquarela, 30 x 40 cm



Fig. 1.24 Rafael, *A Escolha de Salomão*, 1518-1519, afresco, detalhe

Fig. 1.25 Rafael e Giulio Romano, *Incêndio em Borgo*, 1514, afresco, detalhe



Fig. 1.26 W. Blake, *José recebe seus Irmãos*, 1785, aquarela, 40 x 56 cm



Fig. 1.27 W. Blake, *José ordena a prisão de Simeão*, aquarela, 40 x 56 cm



Fig. 1.28 W. Blake, *José revela sua Identidade*, aquarela, 40 x 56 cm



Fig. 1.29 Autor Desconhecido, *Niobe*, I ou II a. C., mármore
Fig. 1.30 Hagesandro, Polidoro e Atenodoro, *Laocoonte*, III a. C. mármore

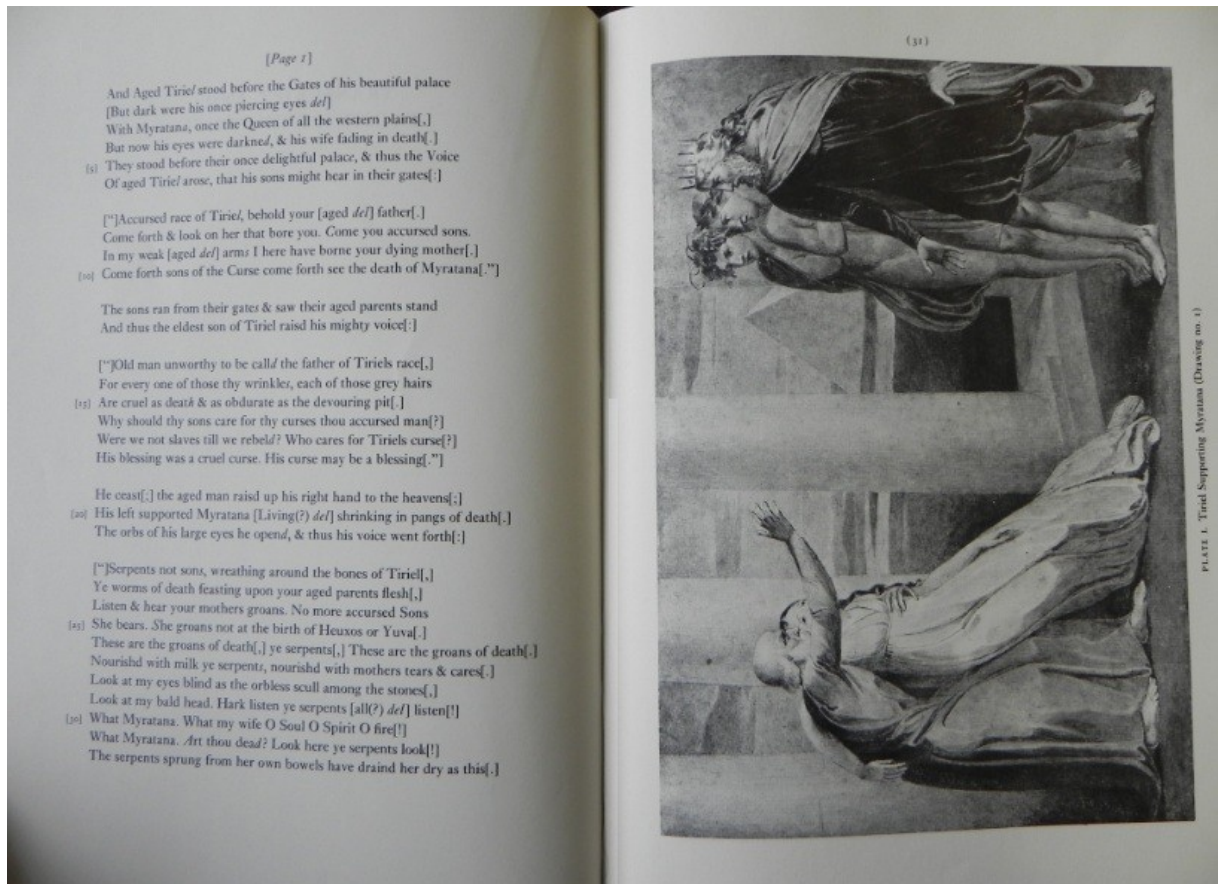


Fig. 2.1 E. Tavares, *Possível Configuração de Tiriel como Livro Ilustrado*, Bentley, 1967

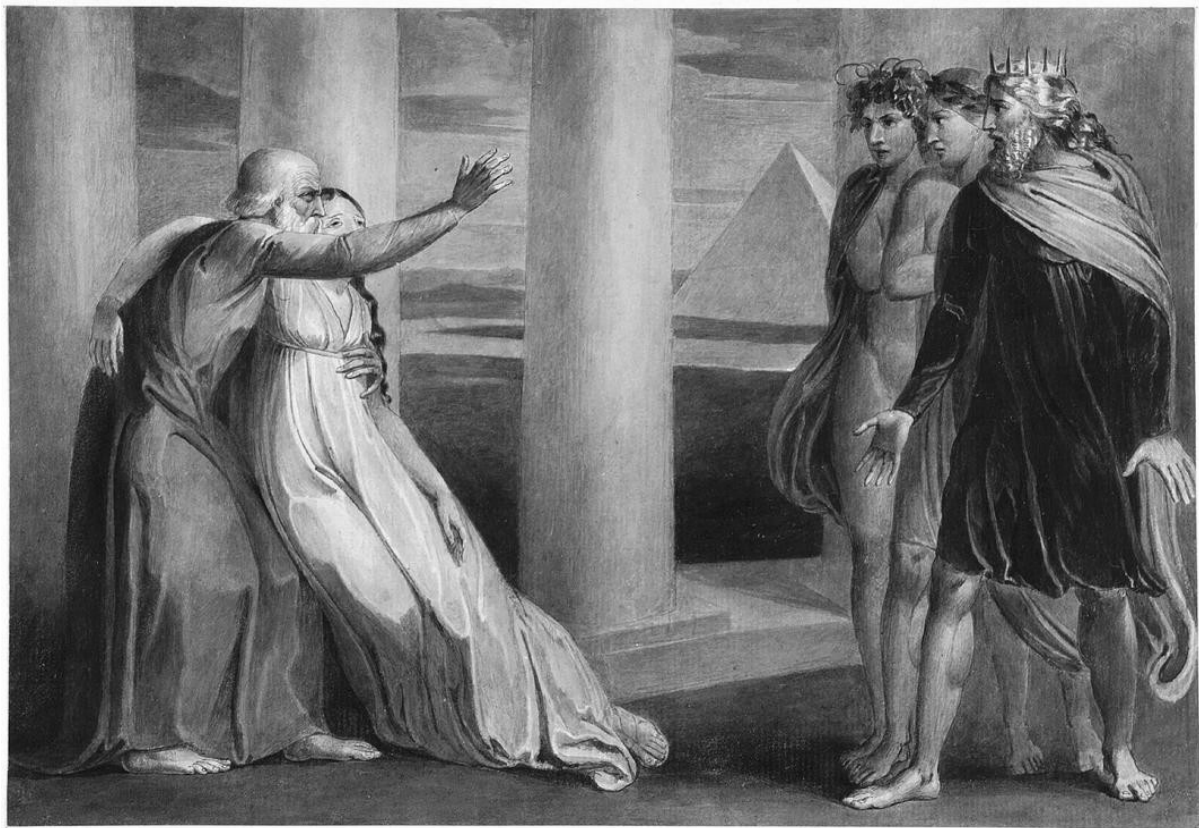


Fig. 2.2 W. Blake, *Tiriel apóia Myratana*, 1785-1788, ilustração, 18 x 27



Fig. 2.3 W. Blake, *Tiriel carregado por Ijim, amaldiçoa os filhos*, 1785-1788, ilustração, 18 x 27

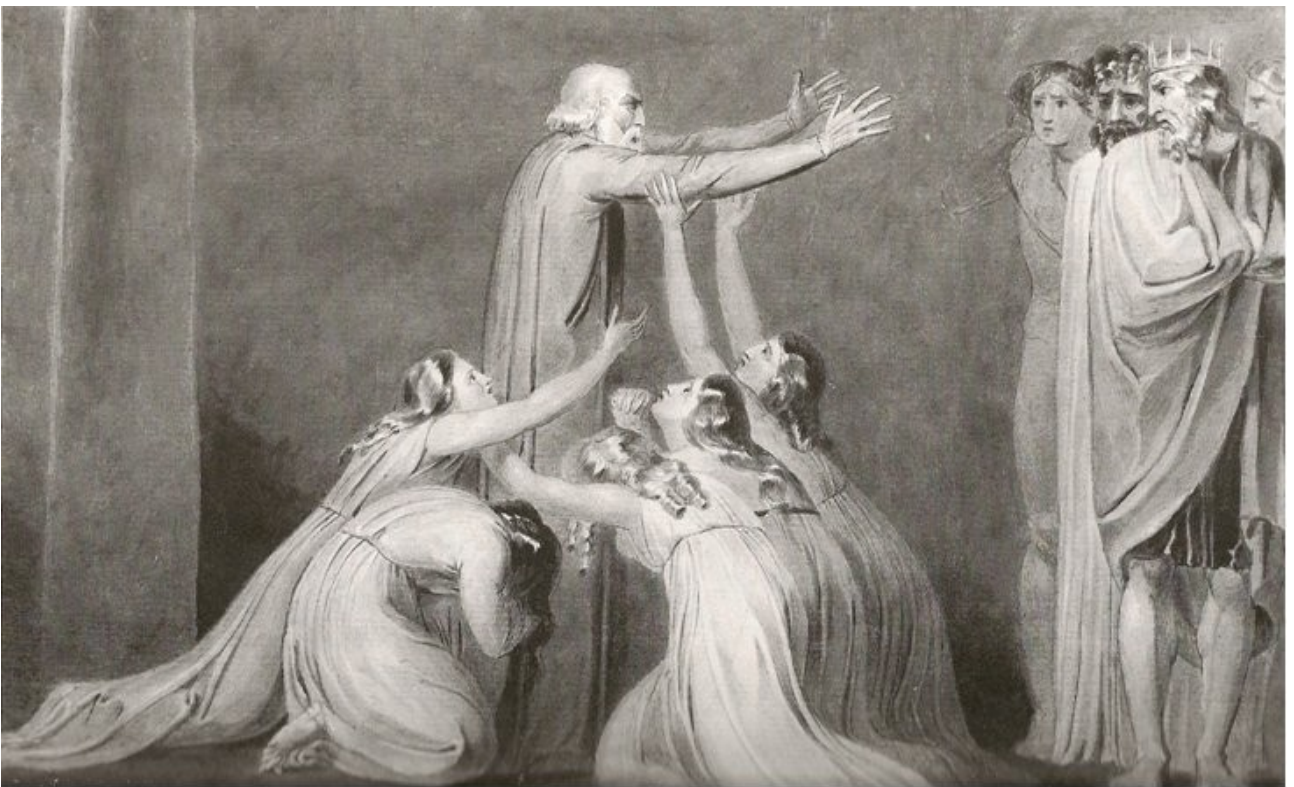


Fig. 2.4 W. Blake, *Tiriel Acusa seus Filhos*, 1785-1788, ilustração, 18 x 27 cm



Fig. 2.5 W. Blake, *Har e Heva banham-se, Mnetha observa*, 1785-1788, ilustração, 18 x 27 cm



Fig. 2.6 J. Barry, *Júpiter e Juno no Monte Ida*, 1773, óleo sobre tela, 100 x 127 cm



Fig. 2.7 W. Blake, *Har e Heva dormindo, Mnetha observa*, 1785-1788, ilustração, 18 x 27 cm



Fig. 2.8 W. Blake, *Har abençoa Tiriél, Heva e Mnetha observam*, 1785-1788, ilustração, 18 x 27 cm



Fig. 2.9 W. Blake, *Tiriël Deixa Har e Heva*, 1785-1788, ilustração, 18 x 27 cm

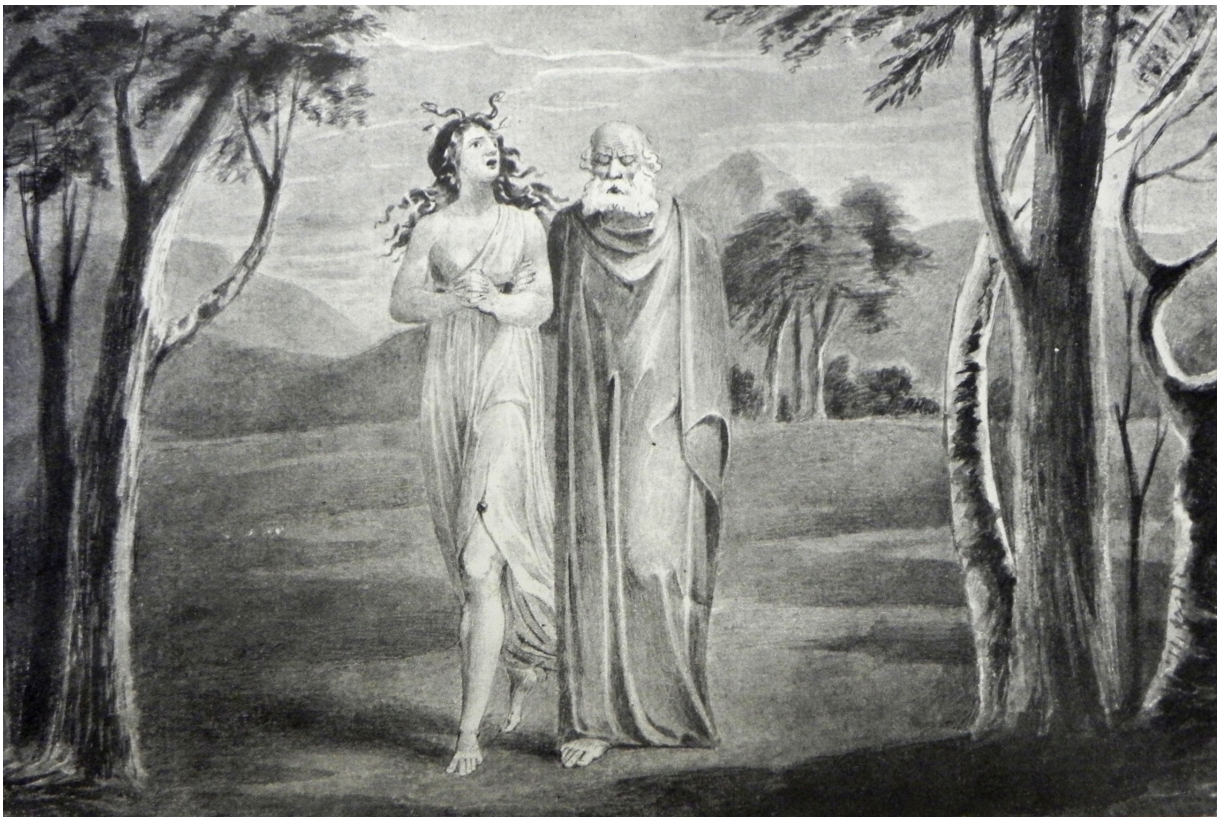


Fig. 2.10 W. Blake, *Hela guia Tiriël*, 1788, 1785-1788, ilustração, 18 x 27 cm



Fig. 2.11 W. Blake, *Tiriel Morto Diante de Hela*, 1785-1788, ilustração, 18 x 27 cm



Fig. 2.12 W. Blake, *Livro de Jó*, Gravura 5, *Os Filhos de Jó Assolados por Satã*, 1826, detalhe

And ¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹² ¹³ ¹⁴ ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ²¹ ²² ²³ ²⁴ ²⁵ ²⁶ ²⁷ ²⁸ ²⁹ ³⁰ ³¹ ³² ³³ ³⁴ ³⁵ ³⁶ ³⁷ ³⁸ ³⁹ ⁴⁰ ⁴¹ ⁴² ⁴³ ⁴⁴ ⁴⁵ ⁴⁶ ⁴⁷ ⁴⁸ ⁴⁹ ⁵⁰ ⁵¹ ⁵² ⁵³ ⁵⁴ ⁵⁵ ⁵⁶ ⁵⁷ ⁵⁸ ⁵⁹ ⁶⁰ ⁶¹ ⁶² ⁶³ ⁶⁴ ⁶⁵ ⁶⁶ ⁶⁷ ⁶⁸ ⁶⁹ ⁷⁰ ⁷¹ ⁷² ⁷³ ⁷⁴ ⁷⁵ ⁷⁶ ⁷⁷ ⁷⁸ ⁷⁹ ⁸⁰ ⁸¹ ⁸² ⁸³ ⁸⁴ ⁸⁵ ⁸⁶ ⁸⁷ ⁸⁸ ⁸⁹ ⁹⁰ ⁹¹ ⁹² ⁹³ ⁹⁴ ⁹⁵ ⁹⁶ ⁹⁷ ⁹⁸ ⁹⁹ ¹⁰⁰ ¹⁰¹ ¹⁰² ¹⁰³ ¹⁰⁴ ¹⁰⁵ ¹⁰⁶ ¹⁰⁷ ¹⁰⁸ ¹⁰⁹ ¹¹⁰ ¹¹¹ ¹¹² ¹¹³ ¹¹⁴ ¹¹⁵ ¹¹⁶ ¹¹⁷ ¹¹⁸ ¹¹⁹ ¹²⁰ ¹²¹ ¹²² ¹²³ ¹²⁴ ¹²⁵ ¹²⁶ ¹²⁷ ¹²⁸ ¹²⁹ ¹³⁰ ¹³¹ ¹³² ¹³³ ¹³⁴ ¹³⁵ ¹³⁶ ¹³⁷ ¹³⁸ ¹³⁹ ¹⁴⁰ ¹⁴¹ ¹⁴² ¹⁴³ ¹⁴⁴ ¹⁴⁵ ¹⁴⁶ ¹⁴⁷ ¹⁴⁸ ¹⁴⁹ ¹⁵⁰ ¹⁵¹ ¹⁵² ¹⁵³ ¹⁵⁴ ¹⁵⁵ ¹⁵⁶ ¹⁵⁷ ¹⁵⁸ ¹⁵⁹ ¹⁶⁰ ¹⁶¹ ¹⁶² ¹⁶³ ¹⁶⁴ ¹⁶⁵ ¹⁶⁶ ¹⁶⁷ ¹⁶⁸ ¹⁶⁹ ¹⁷⁰ ¹⁷¹ ¹⁷² ¹⁷³ ¹⁷⁴ ¹⁷⁵ ¹⁷⁶ ¹⁷⁷ ¹⁷⁸ ¹⁷⁹ ¹⁸⁰ ¹⁸¹ ¹⁸² ¹⁸³ ¹⁸⁴ ¹⁸⁵ ¹⁸⁶ ¹⁸⁷ ¹⁸⁸ ¹⁸⁹ ¹⁹⁰ ¹⁹¹ ¹⁹² ¹⁹³ ¹⁹⁴ ¹⁹⁵ ¹⁹⁶ ¹⁹⁷ ¹⁹⁸ ¹⁹⁹ ²⁰⁰ ²⁰¹ ²⁰² ²⁰³ ²⁰⁴ ²⁰⁵ ²⁰⁶ ²⁰⁷ ²⁰⁸ ²⁰⁹ ²¹⁰ ²¹¹ ²¹² ²¹³ ²¹⁴ ²¹⁵ ²¹⁶ ²¹⁷ ²¹⁸ ²¹⁹ ²²⁰ ²²¹ ²²² ²²³ ²²⁴ ²²⁵ ²²⁶ ²²⁷ ²²⁸ ²²⁹ ²³⁰ ²³¹ ²³² ²³³ ²³⁴ ²³⁵ ²³⁶ ²³⁷ ²³⁸ ²³⁹ ²⁴⁰ ²⁴¹ ²⁴² ²⁴³ ²⁴⁴ ²⁴⁵ ²⁴⁶ ²⁴⁷ ²⁴⁸ ²⁴⁹ ²⁵⁰ ²⁵¹ ²⁵² ²⁵³ ²⁵⁴ ²⁵⁵ ²⁵⁶ ²⁵⁷ ²⁵⁸ ²⁵⁹ ²⁶⁰ ²⁶¹ ²⁶² ²⁶³ ²⁶⁴ ²⁶⁵ ²⁶⁶ ²⁶⁷ ²⁶⁸ ²⁶⁹ ²⁷⁰ ²⁷¹ ²⁷² ²⁷³ ²⁷⁴ ²⁷⁵ ²⁷⁶ ²⁷⁷ ²⁷⁸ ²⁷⁹ ²⁸⁰ ²⁸¹ ²⁸² ²⁸³ ²⁸⁴ ²⁸⁵ ²⁸⁶ ²⁸⁷ ²⁸⁸ ²⁸⁹ ²⁹⁰ ²⁹¹ ²⁹² ²⁹³ ²⁹⁴ ²⁹⁵ ²⁹⁶ ²⁹⁷ ²⁹⁸ ²⁹⁹ ³⁰⁰ ³⁰¹ ³⁰² ³⁰³ ³⁰⁴ ³⁰⁵ ³⁰⁶ ³⁰⁷ ³⁰⁸ ³⁰⁹ ³¹⁰ ³¹¹ ³¹² ³¹³ ³¹⁴ ³¹⁵ ³¹⁶ ³¹⁷ ³¹⁸ ³¹⁹ ³²⁰ ³²¹ ³²² ³²³ ³²⁴ ³²⁵ ³²⁶ ³²⁷ ³²⁸ ³²⁹ ³³⁰ ³³¹ ³³² ³³³ ³³⁴ ³³⁵ ³³⁶ ³³⁷ ³³⁸ ³³⁹ ³⁴⁰ ³⁴¹ ³⁴² ³⁴³ ³⁴⁴ ³⁴⁵ ³⁴⁶ ³⁴⁷ ³⁴⁸ ³⁴⁹ ³⁵⁰ ³⁵¹ ³⁵² ³⁵³ ³⁵⁴ ³⁵⁵ ³⁵⁶ ³⁵⁷ ³⁵⁸ ³⁵⁹ ³⁶⁰ ³⁶¹ ³⁶² ³⁶³ ³⁶⁴ ³⁶⁵ ³⁶⁶ ³⁶⁷ ³⁶⁸ ³⁶⁹ ³⁷⁰ ³⁷¹ ³⁷² ³⁷³ ³⁷⁴ ³⁷⁵ ³⁷⁶ ³⁷⁷ ³⁷⁸ ³⁷⁹ ³⁸⁰ ³⁸¹ ³⁸² ³⁸³ ³⁸⁴ ³⁸⁵ ³⁸⁶ ³⁸⁷ ³⁸⁸ ³⁸⁹ ³⁹⁰ ³⁹¹ ³⁹² ³⁹³ ³⁹⁴ ³⁹⁵ ³⁹⁶ ³⁹⁷ ³⁹⁸ ³⁹⁹ ⁴⁰⁰ ⁴⁰¹ ⁴⁰² ⁴⁰³ ⁴⁰⁴ ⁴⁰⁵ ⁴⁰⁶ ⁴⁰⁷ ⁴⁰⁸ ⁴⁰⁹ ⁴¹⁰ ⁴¹¹ ⁴¹² ⁴¹³ ⁴¹⁴ ⁴¹⁵ ⁴¹⁶ ⁴¹⁷ ⁴¹⁸ ⁴¹⁹ ⁴²⁰ ⁴²¹ ⁴²² ⁴²³ ⁴²⁴ ⁴²⁵ ⁴²⁶ ⁴²⁷ ⁴²⁸ ⁴²⁹ ⁴³⁰ ⁴³¹ ⁴³² ⁴³³ ⁴³⁴ ⁴³⁵ ⁴³⁶ ⁴³⁷ ⁴³⁸ ⁴³⁹ ⁴⁴⁰ ⁴⁴¹ ⁴⁴² ⁴⁴³ ⁴⁴⁴ ⁴⁴⁵ ⁴⁴⁶ ⁴⁴⁷ ⁴⁴⁸ ⁴⁴⁹ ⁴⁵⁰ ⁴⁵¹ ⁴⁵² ⁴⁵³ ⁴⁵⁴ ⁴⁵⁵ ⁴⁵⁶ ⁴⁵⁷ ⁴⁵⁸ ⁴⁵⁹ ⁴⁶⁰ ⁴⁶¹ ⁴⁶² ⁴⁶³ ⁴⁶⁴ ⁴⁶⁵ ⁴⁶⁶ ⁴⁶⁷ ⁴⁶⁸ ⁴⁶⁹ ⁴⁷⁰ ⁴⁷¹ ⁴⁷² ⁴⁷³ ⁴⁷⁴ ⁴⁷⁵ ⁴⁷⁶ ⁴⁷⁷ ⁴⁷⁸ ⁴⁷⁹ ⁴⁸⁰ ⁴⁸¹ ⁴⁸² ⁴⁸³ ⁴⁸⁴ ⁴⁸⁵ ⁴⁸⁶ ⁴⁸⁷ ⁴⁸⁸ ⁴⁸⁹ ⁴⁹⁰ ⁴⁹¹ ⁴⁹² ⁴⁹³ ⁴⁹⁴ ⁴⁹⁵ ⁴⁹⁶ ⁴⁹⁷ ⁴⁹⁸ ⁴⁹⁹ ⁵⁰⁰ ⁵⁰¹ ⁵⁰² ⁵⁰³ ⁵⁰⁴ ⁵⁰⁵ ⁵⁰⁶ ⁵⁰⁷ ⁵⁰⁸ ⁵⁰⁹ ⁵¹⁰ ⁵¹¹ ⁵¹² ⁵¹³ ⁵¹⁴ ⁵¹⁵ ⁵¹⁶ ⁵¹⁷ ⁵¹⁸ ⁵¹⁹ ⁵²⁰ ⁵²¹ ⁵²² ⁵²³ ⁵²⁴ ⁵²⁵ ⁵²⁶ ⁵²⁷ ⁵²⁸ ⁵²⁹ ⁵³⁰ ⁵³¹ ⁵³² ⁵³³ ⁵³⁴ ⁵³⁵ ⁵³⁶ ⁵³⁷ ⁵³⁸ ⁵³⁹ ⁵⁴⁰ ⁵⁴¹ ⁵⁴² ⁵⁴³ ⁵⁴⁴ ⁵⁴⁵ ⁵⁴⁶ ⁵⁴⁷ ⁵⁴⁸ ⁵⁴⁹ ⁵⁵⁰ ⁵⁵¹ ⁵⁵² ⁵⁵³ ⁵⁵⁴ ⁵⁵⁵ ⁵⁵⁶ ⁵⁵⁷ ⁵⁵⁸ ⁵⁵⁹ ⁵⁶⁰ ⁵⁶¹ ⁵⁶² ⁵⁶³ ⁵⁶⁴ ⁵⁶⁵ ⁵⁶⁶ ⁵⁶⁷ ⁵⁶⁸ ⁵⁶⁹ ⁵⁷⁰ ⁵⁷¹ ⁵⁷² ⁵⁷³ ⁵⁷⁴ ⁵⁷⁵ ⁵⁷⁶ ⁵⁷⁷ ⁵⁷⁸ ⁵⁷⁹ ⁵⁸⁰ ⁵⁸¹ ⁵⁸² ⁵⁸³ ⁵⁸⁴ ⁵⁸⁵ ⁵⁸⁶ ⁵⁸⁷ ⁵⁸⁸ ⁵⁸⁹ ⁵⁹⁰ ⁵⁹¹ ⁵⁹² ⁵⁹³ ⁵⁹⁴ ⁵⁹⁵ ⁵⁹⁶ ⁵⁹⁷ ⁵⁹⁸ ⁵⁹⁹ ⁶⁰⁰ ⁶⁰¹ ⁶⁰² ⁶⁰³ ⁶⁰⁴ ⁶⁰⁵ ⁶⁰⁶ ⁶⁰⁷ ⁶⁰⁸ ⁶⁰⁹ ⁶¹⁰ ⁶¹¹ ⁶¹² ⁶¹³ ⁶¹⁴ ⁶¹⁵ ⁶¹⁶ ⁶¹⁷ ⁶¹⁸ ⁶¹⁹ ⁶²⁰ ⁶²¹ ⁶²² ⁶²³ ⁶²⁴ ⁶²⁵ ⁶²⁶ ⁶²⁷ ⁶²⁸ ⁶²⁹ ⁶³⁰ ⁶³¹ ⁶³² ⁶³³ ⁶³⁴ ⁶³⁵ ⁶³⁶ ⁶³⁷ ⁶³⁸ ⁶³⁹ ⁶⁴⁰ ⁶⁴¹ ⁶⁴² ⁶⁴³ ⁶⁴⁴ ⁶⁴⁵ ⁶⁴⁶ ⁶⁴⁷ ⁶⁴⁸ ⁶⁴⁹ ⁶⁵⁰ ⁶⁵¹ ⁶⁵² ⁶⁵³ ⁶⁵⁴ ⁶⁵⁵ ⁶⁵⁶ ⁶⁵⁷ ⁶⁵⁸ ⁶⁵⁹ ⁶⁶⁰ ⁶⁶¹ ⁶⁶² ⁶⁶³ ⁶⁶⁴ ⁶⁶⁵ ⁶⁶⁶ ⁶⁶⁷ ⁶⁶⁸ ⁶⁶⁹ ⁶⁷⁰ ⁶⁷¹ ⁶⁷² ⁶⁷³ ⁶⁷⁴ ⁶⁷⁵ ⁶⁷⁶ ⁶⁷⁷ ⁶⁷⁸ ⁶⁷⁹ ⁶⁸⁰ ⁶⁸¹ ⁶⁸² ⁶⁸³ ⁶⁸⁴ ⁶⁸⁵ ⁶⁸⁶ ⁶⁸⁷ ⁶⁸⁸ ⁶⁸⁹ ⁶⁹⁰ ⁶⁹¹ ⁶⁹² ⁶⁹³ ⁶⁹⁴ ⁶⁹⁵ ⁶⁹⁶ ⁶⁹⁷ ⁶⁹⁸ ⁶⁹⁹ ⁷⁰⁰ ⁷⁰¹ ⁷⁰² ⁷⁰³ ⁷⁰⁴ ⁷⁰⁵ ⁷⁰⁶ ⁷⁰⁷ ⁷⁰⁸ ⁷⁰⁹ ⁷¹⁰ ⁷¹¹ ⁷¹² ⁷¹³ ⁷¹⁴ ⁷¹⁵ ⁷¹⁶ ⁷¹⁷ ⁷¹⁸ ⁷¹⁹ ⁷²⁰ ⁷²¹ ⁷²² ⁷²³ ⁷²⁴ ⁷²⁵ ⁷²⁶ ⁷²⁷ ⁷²⁸ ⁷²⁹ ⁷³⁰ ⁷³¹ ⁷³² ⁷³³ ⁷³⁴ ⁷³⁵ ⁷³⁶ ⁷³⁷ ⁷³⁸ ⁷³⁹ ⁷⁴⁰ ⁷⁴¹ ⁷⁴² ⁷⁴³ ⁷⁴⁴ ⁷⁴⁵ ⁷⁴⁶ ⁷⁴⁷ ⁷⁴⁸ ⁷⁴⁹ ⁷⁵⁰ ⁷⁵¹ ⁷⁵² ⁷⁵³ ⁷⁵⁴ ⁷⁵⁵ ⁷⁵⁶ ⁷⁵⁷ ⁷⁵⁸ ⁷⁵⁹ ⁷⁶⁰ ⁷⁶¹ ⁷⁶² ⁷⁶³ ⁷⁶⁴ ⁷⁶⁵ ⁷⁶⁶ ⁷⁶⁷ ⁷⁶⁸ ⁷⁶⁹ ⁷⁷⁰ ⁷⁷¹ ⁷⁷² ⁷⁷³ ⁷⁷⁴ ⁷⁷⁵ ⁷⁷⁶ ⁷⁷⁷ ⁷⁷⁸ ⁷⁷⁹ ⁷⁸⁰ ⁷⁸¹ ⁷⁸² ⁷⁸³ ⁷⁸⁴ ⁷⁸⁵ ⁷⁸⁶ ⁷⁸⁷ ⁷⁸⁸ ⁷⁸⁹ ⁷⁹⁰ ⁷⁹¹ ⁷⁹² ⁷⁹³ ⁷⁹⁴ ⁷⁹⁵ ⁷⁹⁶ ⁷⁹⁷ ⁷⁹⁸ ⁷⁹⁹ ⁸⁰⁰ ⁸⁰¹ ⁸⁰² ⁸⁰³ ⁸⁰⁴ ⁸⁰⁵ ⁸⁰⁶ ⁸⁰⁷ ⁸⁰⁸ ⁸⁰⁹ ⁸¹⁰ ⁸¹¹ ⁸¹² ⁸¹³ ⁸¹⁴ ⁸¹⁵ ⁸¹⁶ ⁸¹⁷ ⁸¹⁸ ⁸¹⁹ ⁸²⁰ ⁸²¹ ⁸²² ⁸²³ ⁸²⁴ ⁸²⁵ ⁸²⁶ ⁸²⁷ ⁸²⁸ ⁸²⁹ ⁸³⁰ ⁸³¹ ⁸³² ⁸³³ ⁸³⁴ ⁸³⁵ ⁸³⁶ ⁸³⁷ ⁸³⁸ ⁸³⁹ ⁸⁴⁰ ⁸⁴¹ ⁸⁴² ⁸⁴³ ⁸⁴⁴ ⁸⁴⁵ ⁸⁴⁶ ⁸⁴⁷ ⁸⁴⁸ ⁸⁴⁹ ⁸⁵⁰ ⁸⁵¹ ⁸⁵² ⁸⁵³ ⁸⁵⁴ ⁸⁵⁵ ⁸⁵⁶ ⁸⁵⁷ ⁸⁵⁸ ⁸⁵⁹ ⁸⁶⁰ ⁸⁶¹ ⁸⁶² ⁸⁶³ ⁸⁶⁴ ⁸⁶⁵ ⁸⁶⁶ ⁸⁶⁷ ⁸⁶⁸ ⁸⁶⁹ ⁸⁷⁰ ⁸⁷¹ ⁸⁷² ⁸⁷³ ⁸⁷⁴ ⁸⁷⁵ ⁸⁷⁶ ⁸⁷⁷ ⁸⁷⁸ ⁸⁷⁹ ⁸⁸⁰ ⁸⁸¹ ⁸⁸² ⁸⁸³ ⁸⁸⁴ ⁸⁸⁵ ⁸⁸⁶ ⁸⁸⁷ ⁸⁸⁸ ⁸⁸⁹ ⁸⁹⁰ ⁸⁹¹ ⁸⁹² ⁸⁹³ ⁸⁹⁴ ⁸⁹⁵ ⁸⁹⁶ ⁸⁹⁷ ⁸⁹⁸ ⁸⁹⁹ ⁹⁰⁰ ⁹⁰¹ ⁹⁰² ⁹⁰³ ⁹⁰⁴ ⁹⁰⁵ ⁹⁰⁶ ⁹⁰⁷ ⁹⁰⁸ ⁹⁰⁹ ⁹¹⁰ ⁹¹¹ ⁹¹² ⁹¹³ ⁹¹⁴ ⁹¹⁵ ⁹¹⁶ ⁹¹⁷ ⁹¹⁸ ⁹¹⁹ ⁹²⁰ ⁹²¹ ⁹²² ⁹²³ ⁹²⁴ ⁹²⁵ ⁹²⁶ ⁹²⁷ ⁹²⁸ ⁹²⁹ ⁹³⁰ ⁹³¹ ⁹³² ⁹³³ ⁹³⁴ ⁹³⁵ ⁹³⁶ ⁹³⁷ ⁹³⁸ ⁹³⁹ ⁹⁴⁰ ⁹⁴¹ ⁹⁴² ⁹⁴³ ⁹⁴⁴ ⁹⁴⁵ ⁹⁴⁶ ⁹⁴⁷ ⁹⁴⁸ ⁹⁴⁹ ⁹⁵⁰ ⁹⁵¹ ⁹⁵² ⁹⁵³ ⁹⁵⁴ ⁹⁵⁵ ⁹⁵⁶ ⁹⁵⁷ ⁹⁵⁸ ⁹⁵⁹ ⁹⁶⁰ ⁹⁶¹ ⁹⁶² ⁹⁶³ ⁹⁶⁴ ⁹⁶⁵ ⁹⁶⁶ ⁹⁶⁷ ⁹⁶⁸ ⁹⁶⁹ ⁹⁷⁰ ⁹⁷¹ ⁹⁷² ⁹⁷³ ⁹⁷⁴ ⁹⁷⁵ ⁹⁷⁶ ⁹⁷⁷ ⁹⁷⁸ ⁹⁷⁹ ⁹⁸⁰ ⁹⁸¹ ⁹⁸² ⁹⁸³ ⁹⁸⁴ ⁹⁸⁵ ⁹⁸⁶ ⁹⁸⁷ ⁹⁸⁸ ⁹⁸⁹ ⁹⁹⁰ ⁹⁹¹ ⁹⁹² ⁹⁹³ ⁹⁹⁴ ⁹⁹⁵ ⁹⁹⁶ ⁹⁹⁷ ⁹⁹⁸ ⁹⁹⁹ ¹⁰⁰⁰ ¹⁰⁰¹ ¹⁰⁰² ¹⁰⁰³ ¹⁰⁰⁴ ¹⁰⁰⁵ ¹⁰⁰⁶ ¹⁰⁰⁷ ¹⁰⁰⁸ ¹⁰⁰⁹ ¹⁰¹⁰ ¹⁰¹¹ ¹⁰¹² ¹⁰¹³ ¹⁰¹⁴ ¹⁰¹⁵ ¹⁰¹⁶ ¹⁰¹⁷ ¹⁰¹⁸ ¹⁰¹⁹ ¹⁰²⁰ ¹⁰²¹ ¹⁰²² ¹⁰²³ ¹⁰²⁴ ¹⁰²⁵ ¹⁰²⁶ ¹⁰²⁷ ¹⁰²⁸ ¹⁰²⁹ ¹⁰³⁰ ¹⁰³¹ ¹⁰³² ¹⁰³³ ¹⁰³⁴ ¹⁰³⁵ ¹⁰³⁶ ¹⁰³⁷ ¹⁰³⁸ ¹⁰³⁹ ¹⁰⁴⁰ ¹⁰⁴¹ ¹⁰⁴² ¹⁰⁴³ ¹⁰⁴⁴ ¹⁰⁴⁵ ¹⁰⁴⁶ ¹⁰⁴⁷ ¹⁰⁴⁸ ¹⁰⁴⁹ ¹⁰⁵⁰ ¹⁰⁵¹ ¹⁰⁵² ¹⁰⁵³ ¹⁰⁵⁴ ¹⁰⁵⁵ ¹⁰⁵⁶ ¹⁰⁵⁷ ¹⁰⁵⁸ ¹⁰⁵⁹ ¹⁰⁶⁰ ¹⁰⁶¹ ¹⁰⁶² ¹⁰⁶³ ¹⁰⁶⁴ ¹⁰⁶⁵ ¹⁰⁶⁶ ¹⁰⁶⁷ ¹⁰⁶⁸ ¹⁰⁶⁹ ¹⁰⁷⁰ ¹⁰⁷¹ ¹⁰⁷² ¹⁰⁷³ ¹⁰⁷⁴ ¹⁰⁷⁵ ¹⁰⁷⁶ ¹⁰⁷⁷ ¹⁰⁷⁸ ¹⁰⁷⁹ ¹⁰⁸⁰ ¹⁰⁸¹ ¹⁰⁸² ¹⁰⁸³ ¹⁰⁸⁴ ¹⁰⁸⁵ ¹⁰⁸⁶ ¹⁰⁸⁷ ¹⁰⁸⁸ ¹⁰⁸⁹ ¹⁰⁹⁰ ¹⁰⁹¹ ¹⁰⁹² ¹⁰⁹³ ¹⁰⁹⁴ ¹⁰⁹⁵ ¹⁰⁹⁶ ¹⁰⁹⁷ ¹⁰⁹⁸ ¹⁰⁹⁹ ¹¹⁰⁰ ¹¹⁰¹ ¹¹⁰² ¹¹⁰³ ¹¹⁰⁴ ¹¹⁰⁵ ¹¹⁰⁶ ¹¹⁰⁷ ¹¹⁰⁸ ¹¹⁰⁹ ¹¹¹⁰ ¹¹¹¹ ¹¹¹² ¹¹¹³ ¹¹¹⁴ ¹¹¹⁵ ¹¹¹⁶ ¹¹¹⁷ ¹¹¹⁸ ¹¹¹⁹ ¹¹²⁰ ¹¹²¹ ¹¹²² ¹¹²³ ¹¹²⁴ ¹¹²⁵ ¹¹²⁶ ¹¹²⁷ ¹¹²⁸ ¹¹²⁹ ¹¹³⁰ ¹¹³¹ ¹¹³² ¹¹³³ ¹¹³⁴ ¹¹³⁵ ¹¹³⁶ ¹¹³⁷ ¹¹³⁸ ¹¹³⁹ ¹¹⁴⁰ ¹¹⁴¹ ¹¹⁴² ¹¹⁴³ ¹¹⁴⁴ ¹¹⁴⁵ ¹¹⁴⁶ ¹¹⁴⁷ ¹¹⁴⁸ ¹¹⁴⁹ ¹¹⁵⁰ ¹¹⁵¹ ¹¹⁵² ¹¹⁵³ ¹¹⁵⁴ ¹¹⁵⁵ ¹¹⁵⁶ ¹¹⁵⁷ ¹¹⁵⁸ ¹¹⁵⁹ ¹¹⁶⁰ ¹¹⁶¹ ¹¹⁶² ¹¹⁶³ ¹¹⁶⁴ ¹¹⁶⁵ ¹¹⁶⁶ ¹¹⁶⁷ ¹¹⁶⁸ ¹¹⁶⁹ ¹¹⁷⁰ ¹¹⁷¹ ¹¹⁷² ¹¹⁷³ ¹¹⁷⁴ ¹¹⁷⁵ ¹¹⁷⁶ ¹¹⁷⁷ ¹¹⁷⁸ ¹¹⁷⁹ ¹¹⁸⁰ ¹¹⁸¹ ¹¹⁸² ¹¹⁸³ ¹¹⁸⁴ ¹¹⁸⁵ ¹¹⁸⁶ ¹¹⁸⁷ ¹¹⁸⁸ ¹¹⁸⁹ ¹¹⁹⁰ ¹¹⁹¹ ¹¹⁹² ¹¹⁹³ ¹¹⁹⁴ ¹¹⁹⁵ ¹¹⁹⁶ ¹¹⁹⁷ ¹¹⁹⁸ ¹¹⁹⁹ ¹²⁰⁰ ¹²⁰¹ ¹²⁰² ¹²⁰³ ¹²⁰⁴ ¹²⁰⁵ ¹²⁰⁶ ¹²⁰⁷ ¹²⁰⁸ ¹²⁰⁹ ¹²¹⁰ ¹²¹¹ ¹²¹² ¹²¹³ ¹²¹⁴ ¹²¹⁵ ¹²¹⁶ ¹²¹⁷ ¹²¹⁸ ¹²¹⁹ ¹²²⁰ ¹²²¹ ¹²²² ¹²²³ ¹²²⁴ ¹²²⁵ ¹²²⁶ ¹²²⁷ ¹²²⁸ ¹²²⁹ ¹²³⁰ ¹²³¹ ¹²³² ¹²³³ ¹²³⁴ ¹²³⁵ ¹²³⁶ ¹²³⁷ ¹²³⁸ ¹²³⁹ ¹²⁴⁰ ¹²⁴¹ ¹²⁴² ¹²⁴³ ¹²⁴⁴ ¹²⁴⁵ ¹²⁴⁶ ¹²⁴⁷ ¹²⁴⁸ ¹²⁴⁹ ¹²⁵⁰ ¹²⁵¹ ¹²⁵² ¹²⁵³ ¹²⁵⁴ ¹²⁵⁵ ¹²⁵⁶ ¹²⁵⁷ ¹²⁵⁸ ¹²⁵⁹ ¹²⁶⁰ ¹²⁶¹ ¹²⁶² ¹²⁶³ ¹²⁶⁴ ¹²⁶⁵ ¹²⁶⁶ ¹²⁶⁷ ¹²⁶⁸ ¹²⁶⁹ ¹²⁷⁰ ¹²⁷¹ ¹²⁷² ¹²⁷³ ¹²⁷⁴ ¹²⁷⁵ ¹²⁷⁶ ¹²⁷⁷ ¹²⁷⁸ ¹²⁷⁹ ¹²⁸⁰ ¹²⁸¹ ¹²⁸² ¹²⁸³ ¹²⁸⁴ ¹²⁸⁵ ¹²⁸⁶ ¹²⁸⁷ ¹²⁸⁸ ¹²⁸⁹ ¹²⁹⁰ ¹²⁹¹ ¹²⁹² ¹²⁹³ ¹²⁹⁴ ¹²⁹⁵ ¹²⁹⁶ ¹²⁹⁷ ¹²⁹⁸ ¹²⁹⁹ ¹³⁰⁰ ¹³⁰¹ ¹³⁰² ¹³⁰³ ¹³⁰⁴ ¹³⁰⁵ ¹³⁰⁶ ¹³⁰⁷ ¹³⁰⁸ ¹³⁰⁹ ¹³¹⁰ ¹³¹¹ ¹³¹² ¹³¹³ ¹³¹⁴ ¹³¹⁵ ¹³¹⁶ ¹³¹⁷ ¹³¹⁸ ¹³¹⁹ ¹³²⁰ ¹³²¹ ¹³²² ¹³²³ ¹³²⁴ ¹³²⁵ ¹³²⁶ ¹³²⁷ ¹³²⁸ ¹³²⁹ ¹³³⁰ ¹³³¹ ¹³³² ¹³³³ ¹³³⁴ ¹³³⁵ ¹³³⁶ ¹³³⁷ ¹³³⁸ ¹³³⁹ ¹³⁴⁰ ¹³⁴¹ ¹³⁴² ¹³⁴³ ¹³⁴⁴ ¹³⁴⁵ ¹³⁴⁶



Fig. 2.14 W. Blake, Arranjos de Texto e Imagem em Urizen, Lâmina 20 e Jerusalém, Lâminas 34 e 26

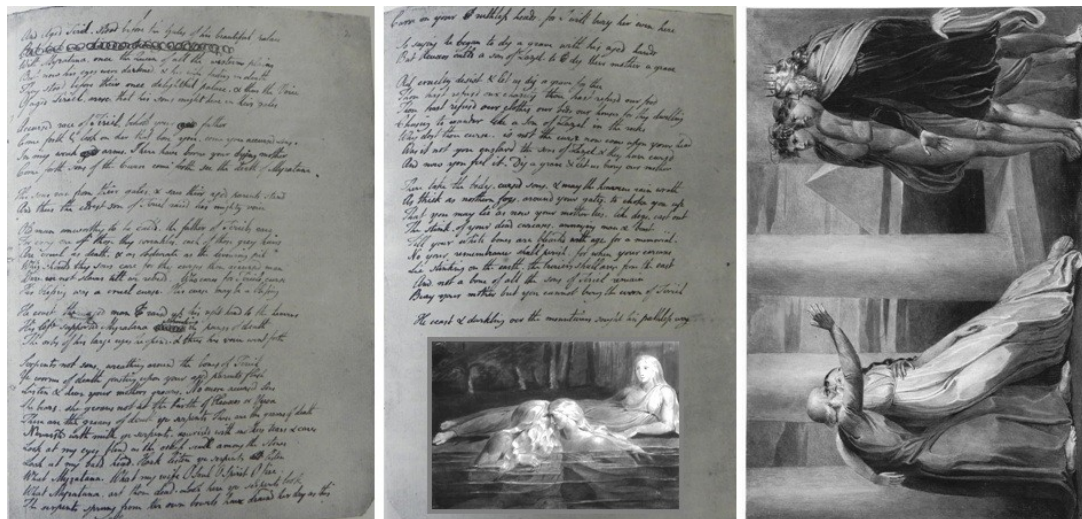


Fig. 2.15 E. F. Tavares, Possível Composição de Tirieli como Livro Iluminado. Parte 1: Manuscrito de Tirieli, Páginas 1 e 2 e Ilustrações N° 1 e 2

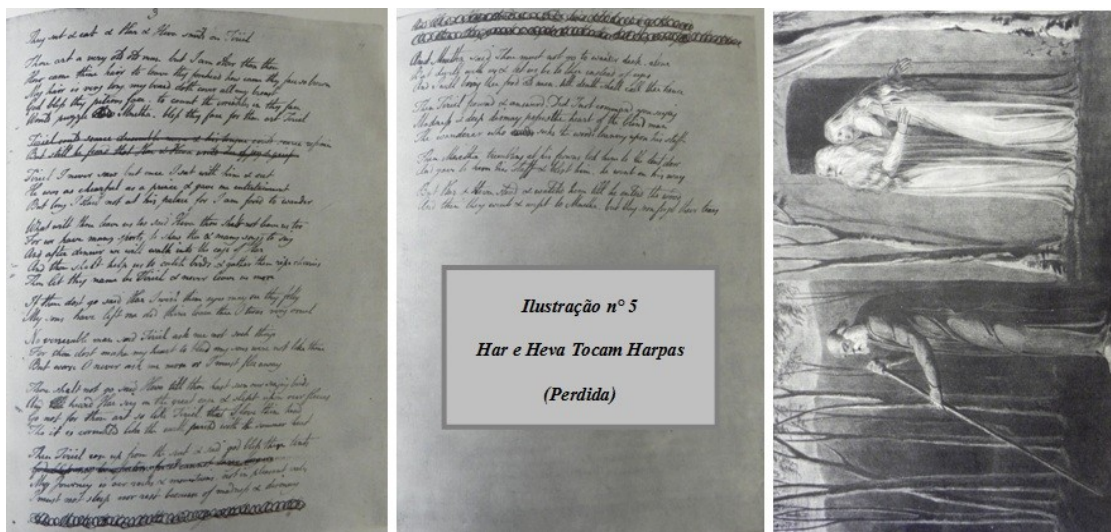


Fig. 2.16 E. F. Tavares, Possível Composição de Tirieli como Livro Iluminado. Parte 3: Manuscrito de Tirieli, Páginas 5 e 6, Ilustrações N° 5 e 6

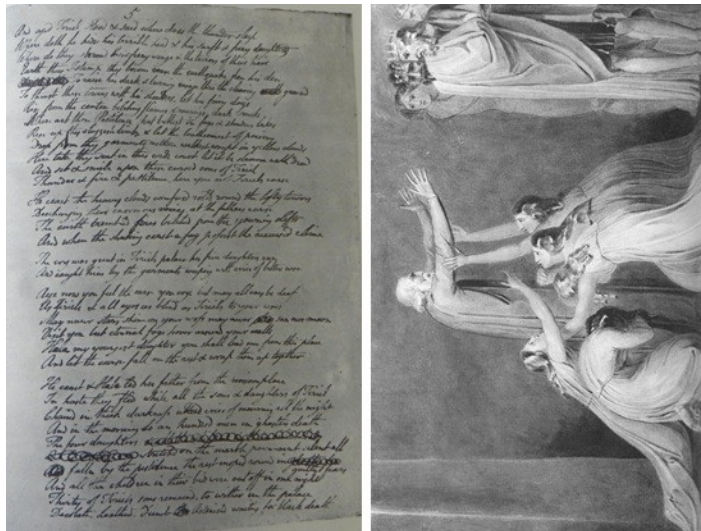


Fig. 2.17 E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriél como Livro Iluminado*.
 Parte 5: Manuscrito de *Tiriél*, Página 10, Ilustração N° 8

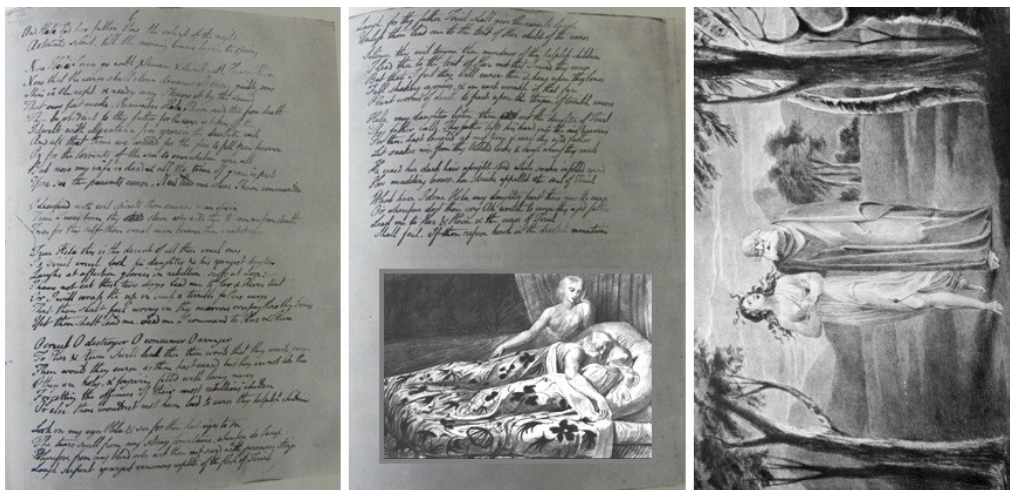


Fig. 2.18 E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriél como Livro Iluminado*.
 Parte 6: Manuscrito de *Tiriél*, Páginas 11 e 12, Ilustrações N° 11 e 10

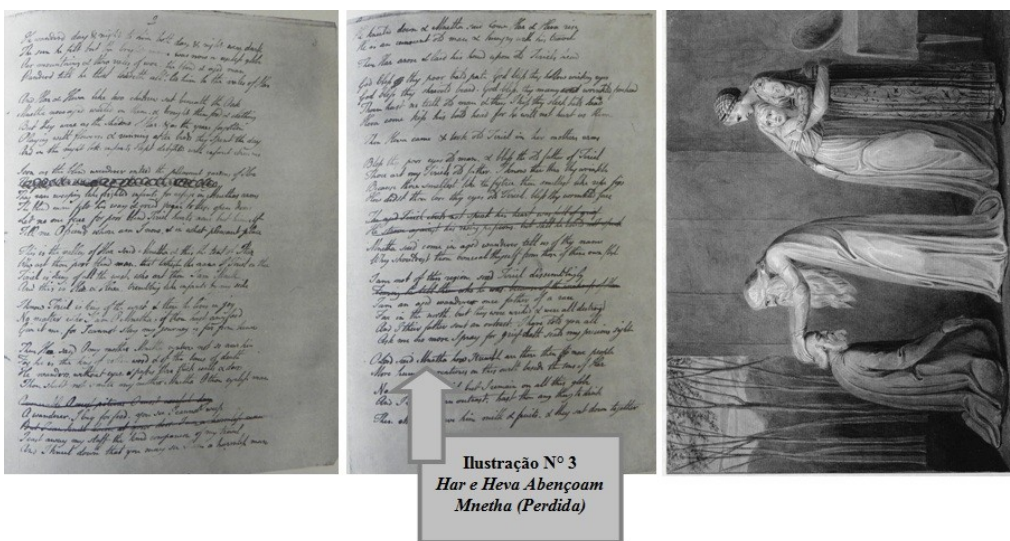


Ilustração N° 3
 Har e Heva Abençoam
 Mnetha (Perdida)

Fig. 2.19 E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriél como Livro Iluminado*.
 Parte 2: Manuscrito de *Tiriél*, Páginas 3 e 4, Ilustrações N° 3 e 4

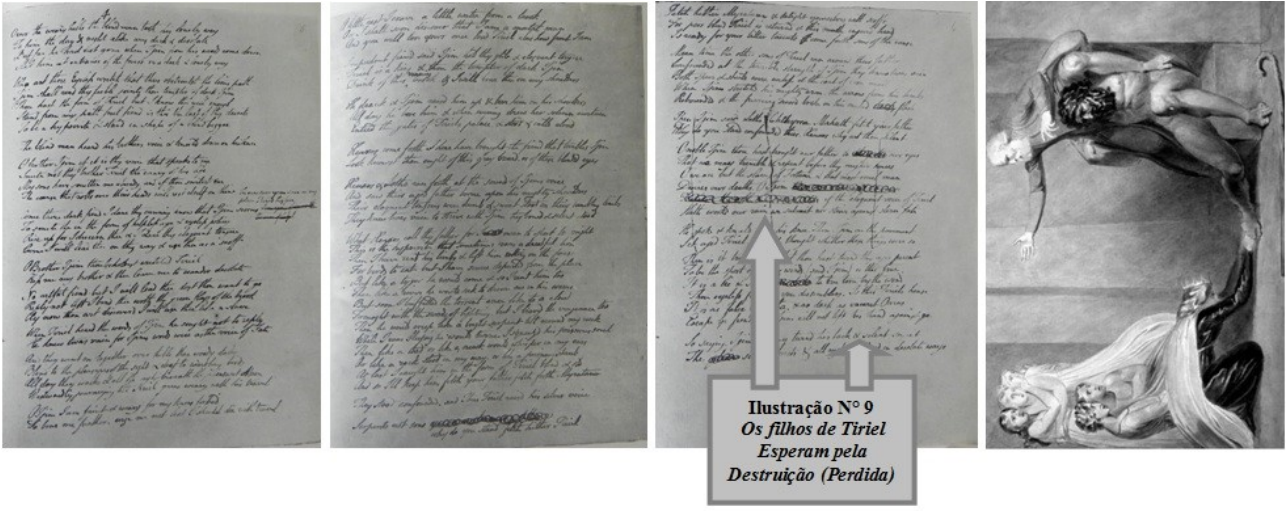


Fig. 2.20 E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriell como Livro Iluminado*.
 Parte 4: Manuscrito de *Tiriell*, Páginas 7, 8 e 9, Ilustrações Nº 9 e 7



Fig. 2.21 W. Blake. *Ló e os Anjos*, 1785, ilustração não finalizada, 18 x 28 cm
Fig. 2.22 W. Blake. *Por que uma lei para o Leão & o paciente Boi?*, 1788, esboço, 20 x 25 cm

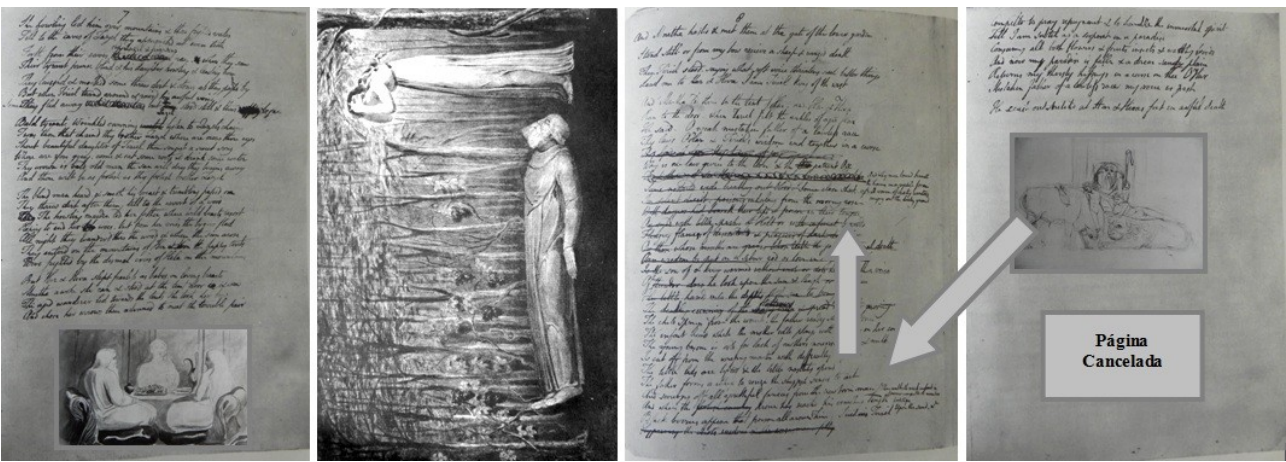


Fig. 2.23 E. F. Tavares, *Possível Composição de Tiriell como Livro Iluminado*.
 Partes 7 e 8: Manuscrito de *Tiriell*, Páginas 13, 14 e 15, Ilustração Nº 12 e Figuras Nº 20 e 21



Fig. 3.1 J. Elwood, *Público de uma Loja de Gravuras*, 1790, gravura colorida, 37 x 53 cm

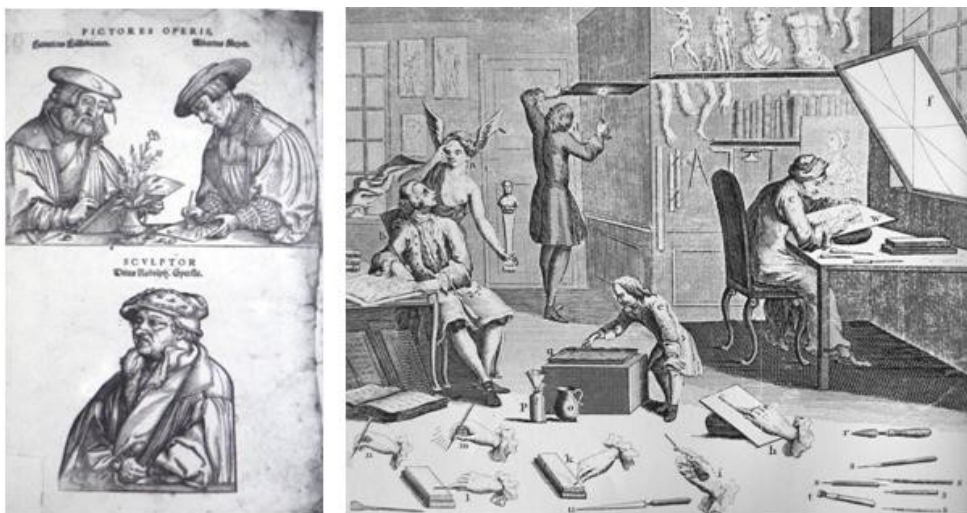


Fig. 3.2 L. Fuchs, *A arte da Gravura*, *De Historia Stirpium Commentarii*, 1542. 36 x 23 cm
 Fig. 3.3 Anônimo, *A Arte da Gravação*, 1748, gravura (Davis, 1977)



Fig. 3.4 Exemplo de composição tipográfica de texto, Eaves, 1992
 Fig. 3.5 W. Blake, *Placa cancelada de América uma profecia*, Eaves, 1992



Fig. 3.6 W. Blake após T. Stothard, “Song I”, *Drinking Songs*, 1783, 1783. 18 x 11 cm
 Fig. 3.7 W. Blake, “Laughing Song.”, *Canções de Inocência*, impressão iluminada, 11 x 7 cm



Fig. 3.8 Autores Desconhecidos, *Livro das Horas*, página 144, Bodleian Library, Oxford
 Fig. 3.9 W. Blake, *América*, Cópia A, 1795, l. 10, impressão iluminada, 30 x 24 cm

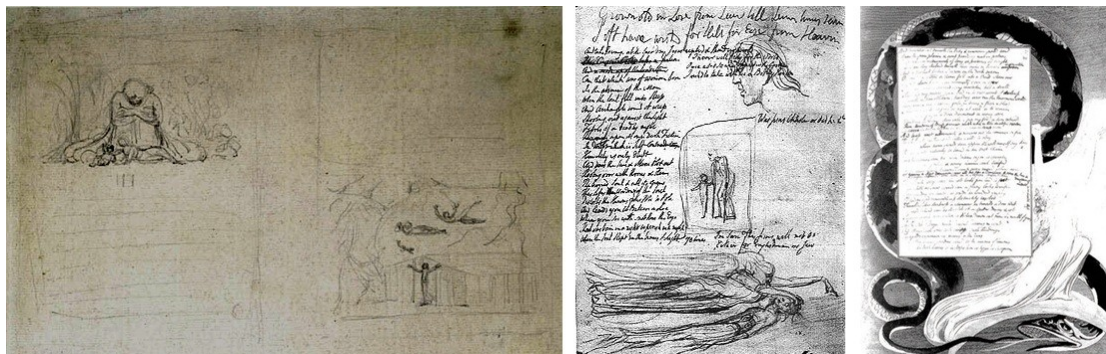


Fig. 3.10 e 11 W. Blake, *Manuscripto de O Livro de Thel*, lâminas 6 e 7, 1789, esboço
 Fig. 3.12 W. Blake, *Estudo para “London” no Notebook*, Folio 12, 20 x 16 cm
 Fig. 3.13 W. Blake, *Manuscripto de Vala ou Quatro Zoa*s, 1795-99



Fig. 3.14 Anônimo, *Gravação em Placa de Cobre - Enciclopédia*, 1751-52, gravura, detalhe
Fig. 3.15 M. Phillips, *Reprodução em Cobre do Frontispício de Inocência, de William Blake*, 2011, foto



Fig. 3.16 Anônimo, *Imersão da Chapa de Cobre no Ácido - Enciclopédia*, 1751-52, gravura, detalhe
Fig. 3.17 J. Viscomi, *Proteção da borda da placa com cera para a aplicação de ácido*, 2003, foto
Fig. 3.18 J. Viscomi, *Remoção das Bolhas de Ar produzidas pelo Ácido com uma pena*, 2003, foto

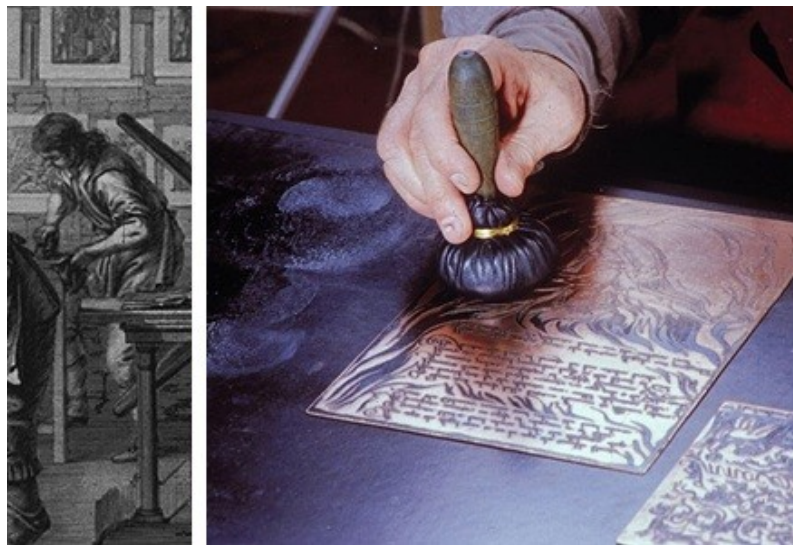


Fig. 3.19 Abraham Bosse, *Gravadores e Impressores Trabalhando*, 1642, gravura, detalhe.
Fig. 3.20 M. Phillips, *Aplicação de Tinta na Chapa Iluminada com Borrador*, 2011, foto



Fig. 3.21 Abraham Bosse, *Gravadores e Impressores Trabalhando*, 1642, gravura, detalhe.

Fig. 3.22 M. Phillips, *Primeira Impressão da Chapa em Papel Linho*, 2011, foto



Fig. 3.23 M. Phillips, *Reprodução em Cobre de "The Lamb" de Inocência, de William Blake*, 2011, foto
 Fig. 3.24 W. Blake. "The Lamb", *Canções de Inocência*, Cópia U, 1789, impressão iluminada, 13 x 7 cm
 Fig. 3.25 W. Blake. "The Lamb", *Canções de Inocência*, Cópia AA, 1826, impressão iluminada, 13 x 7 cm



Fig. 3.26 W. Blake. "Nurses Song", *Canções de Inocência*, Cópia C, 1794, impressão iluminada, 11x7 cm
 Fig. 3.27 W. Blake. "Nurses Song", *Canções de Inocência*, Cópia A, 1795, impressão iluminada, 11x7 cm
 Fig. 3.28 W. Blake. "Nurses Song", *Canções de Inocência*, Cópia Z, 1826, impressão iluminada, 11x7 cm



Fig. 4.1 Anônimo, frontispício para *A Little Pretty Pocket-Book*, 1767, gravura, 7,3 x 4,2 cm
 Fig. 4.2 W. Blake. *Frontispício de Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, impressão iluminada, 12 x 7 cm

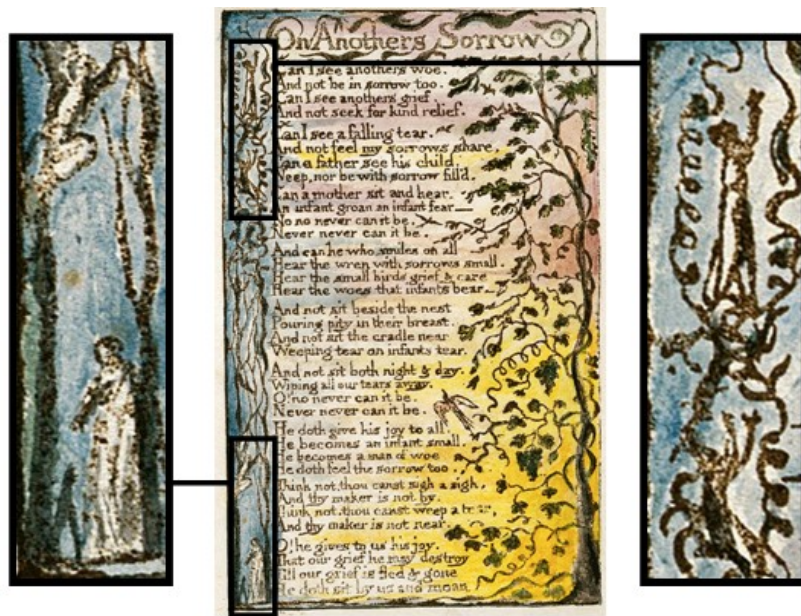


Fig. 4.3 W. Blake. “*On Another's Sorrow*” de Inocência, Cópia L, 1795, impressão iluminada, detalhe
 Fig. 4.4 W. Blake. “*On Another's Sorrow*” de Inocência, Cópia L, 1795, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 4.5 W. Blake. “*On Another's Sorrow*” de Inocência, Cópia L, 1795, impressão iluminada, detalhe



Fig. 4.6 J. Gillray, *A Comitiva do Vilarejo*, 1784, gravura em pontilhado, 8 x 6 cm
 Fig. 4.7 T. Bewick, vinheta para *British Birds*, 1804, gravura em madeira, 10 x 4 cm

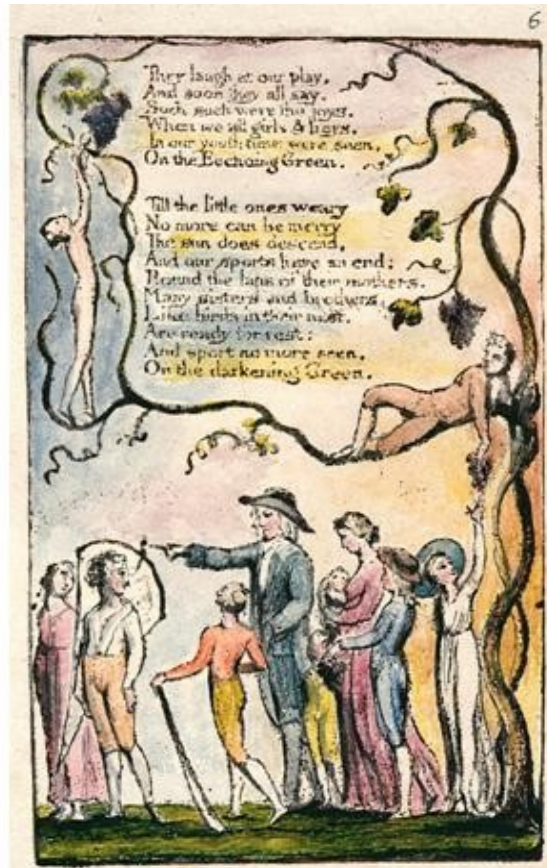


Fig. 4.8 W. Blake. "Ecchoing Green" de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 5, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 4.9 W. Blake. "Ecchoing Green" de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 6, impressão iluminada, 12 x 7 cm

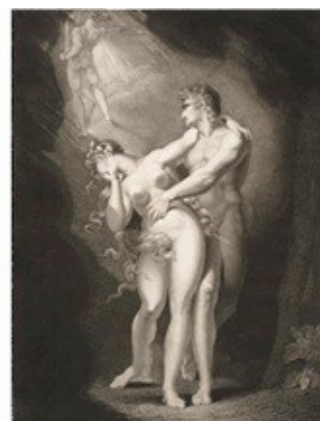


Fig. 4.10 Michelangelo, *Pecado Original e Expulsão do Éden*, 1508, afresco, Capela Sistina, Roma
 Fig. 4.11 H. Fuseli, *A Expulsão*, 1796, óleo sobre tela, 92 x 71 cm, Museum of Fine Arts, Houston



Fig. 4.12 A, B e C W. Blake. "Ecchoing Green" de Inocência, Cópia L, 1795, impressão iluminada, detalhes



Fig. 4.13 W. Blake. "Little Black Boy" de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 8, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 4.14 W. Blake. "Little Black Boy" de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 9, impressão iluminada, 12 x 7 cm,



Fig. 4.15 W. Blake. "The Little Black Boy" de Inocência, Cópia B, 1789, lâmina 12, detalhe
 Fig. 4.16 J. Wedgwood, "Não Sou Eu Também Teu Irmão?", 1987, medalhão em jaspe, 4 x 4 cm
 Fig. 4.17 Sandro Botticelli, *Virgem com o Menino*, 1490, Têmpera sobre Madeira, 74 x 74 cm



Fig. 4.18 W. Blake. "Little Black Boy" de Inocência, Cópia U, 1789, lâmina 7, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 4.19 W. Blake. "Little Black Boy" de Inocência, Cópia B, 1789, lâmina 12, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 4.20 W. Blake. "Little Black Boy" de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 9, impressão iluminada, 12 x 7 cm

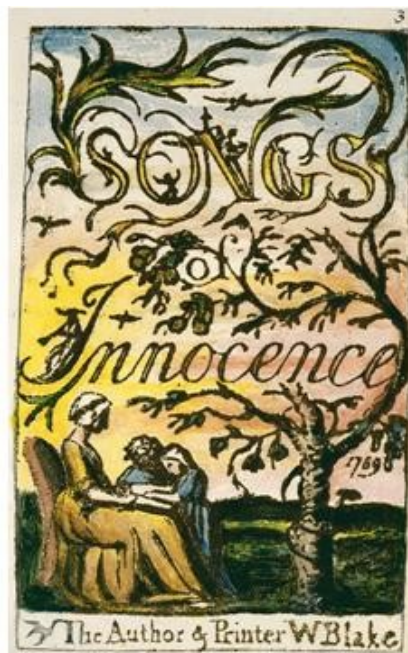
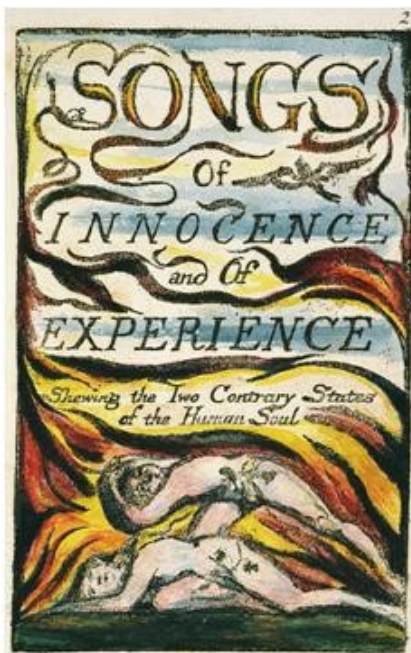


Fig. 5.1 W. Blake. *Frontispício de Canções de Inocência e de Experiência*, Cópia L, 1795, lâmina 2, 12 x 7 cm

Fig. 5.2 W. Blake. *Página-Título de Canções de Inocência*, Cópia L, 1795, Lâmina 3, 12 x 7 cm

Fig. 5.3 W. Blake. *Página-Título de Experiência*, Cópia L, 1795, lâmina 30, impressão iluminada, 12 x 7 cm

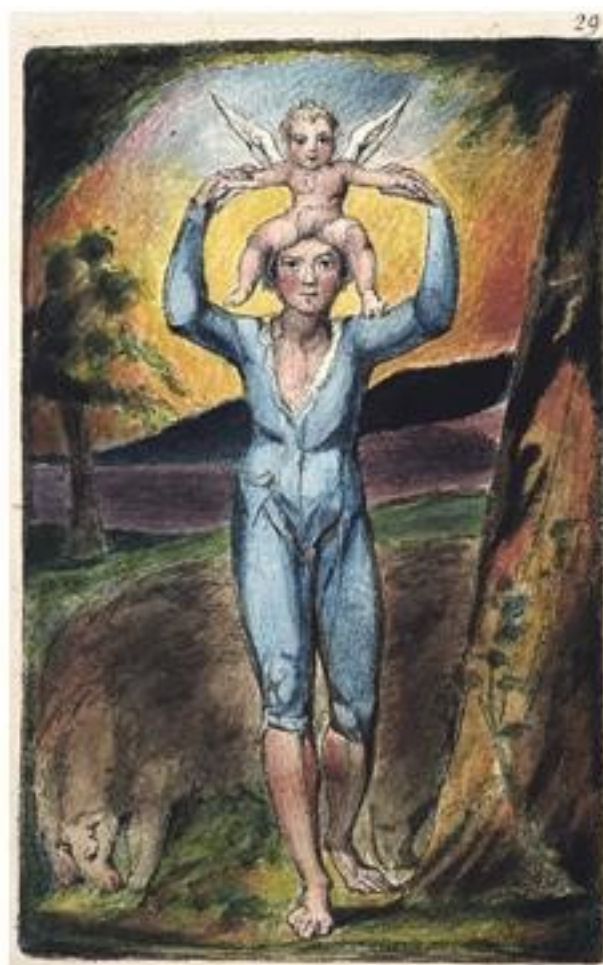


Fig. 5.4 W. Blake. *Frontispício de Inocência*, Cópia L, 1795, lâmina 1, impressão iluminada, 12 x 7 cm

Fig. 5.5 W. Blake. *Frontispício de Experiência*, Cópia L, 1795, lâmina 29, impressão iluminada, 12 x 7 cm



Fig. 5.6 W. Blake. "Introduction" de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 4, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 5.7 W. Blake. "The School Boy" de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 54, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 5.8 W. Blake. "Infant Joy" de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 23, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 5.9 W. Blake. "The Sick Rose" de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 48, impressão iluminada, 12 x 7 cm



Fig. 5.10 W. Blake. "Nurses Song" de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 13, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 5.11 W. Blake. "Nurses Song" de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 49, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 5.12 W. Blake. "The Chimney Sweeper" de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 7, 12 x 7 cm
 Fig. 5.13 W. Blake. "The Chimney Sweeper" de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 41, 12x7 cm



Fig. 5.14 W. Blake. "To Tirzah" de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 42, impressão iluminada, 12 x 7 cm
 Fig. 5.15 W. Blake. "The Little Vagabond" de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 42, , 12 x 7 cm



Fig. 5.16 W. Blake. "The Human Abstract" de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 44, 12 x 7 cm
 Fig. 5.17 W. Blake. "London" de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 51, impressão iluminada, 12 x 7 cm

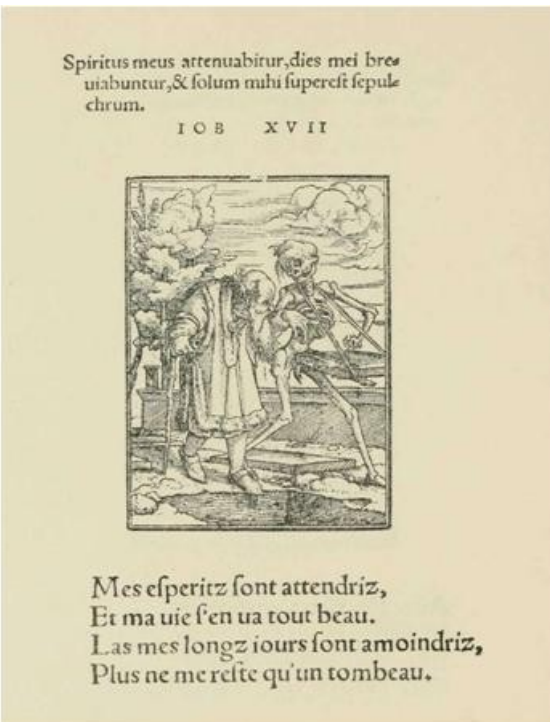
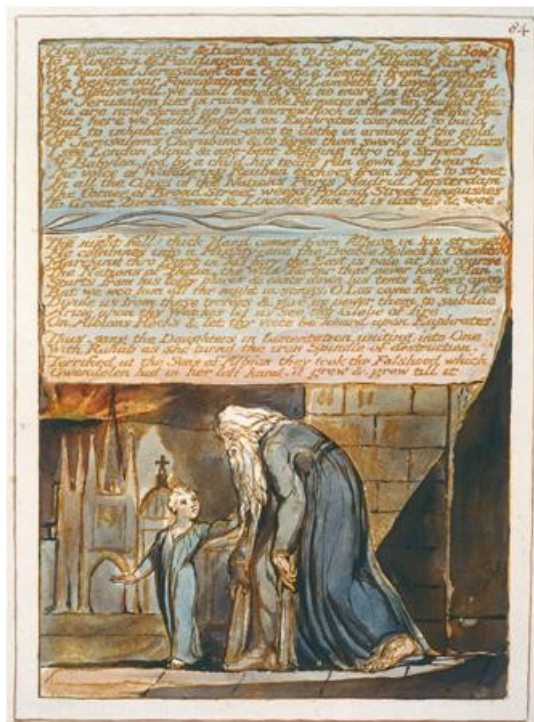


Fig. 5.18 W. Blake, *Jesusalem*, Cópia E, 1821, lâmina 84, impressão iluminada, 21 x 15 cm,
 Fig. 5.19 Holbein, *O Homem Velho e a Morte*, 1789, gravura, 20 x 14 cm



Fig. 5.20 W. Blake. "The Lamb" de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 24, impressão iluminada, 12 x 7 cm
Fig. 5.21 W. Blake. "The Tyger" de Experiência, Cópia L, 1826, lâmina 36, impressão iluminada, 12 x 7 cm



Fig. 5.22 W. Blake. "The Little Girl Lost" de Experiência, Cópia AA, 1826, lâmina 34, 12 x 7 cm
Fig. 5.23 W. Blake. "The Little Girl Found" de Experiência, Cópia AA, 1826, lâmina 35, 12 x 7 cm
Fig. 5.24 W. Blake. "The Little Girl Found" de Experiência, Cópia AA, 1826, lâmina 36, 12 x 7 cm

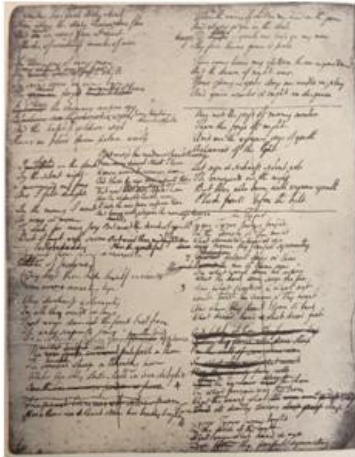


Fig. 5.25 W. Blake. *Notebook*, Folio 56, 20 x 16 cm
Fig. 5.26 W. Blake. *Notebook*, Folio 55, 20 x 16 cm
Fig. 5.27 W. Blake. *Notebook*, Folio 01, 20 x 16 cm

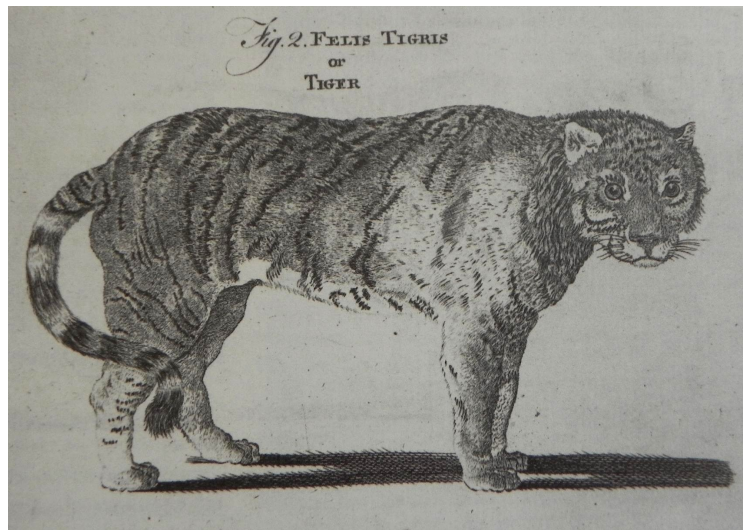


Fig. 5.28 Anônimo, *Felis Tigris*. *Encyclopedia Britannica*, 1779, gravura, 10 x 15 cm



Fig. 5.29 Rafael, *Deus Criando os Animais*, 1518-1519, afresco, detalhe

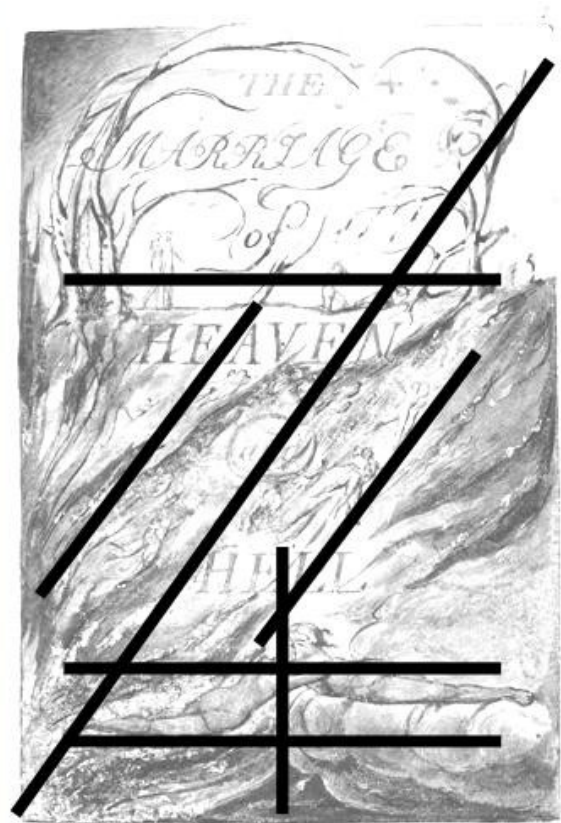


Fig. 6.1 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 1, impressão iluminada, 15 x 10 cm

Fig. 6.2 W. Blake, *Matrimônio*, Composição de Linhas Vertical, Horizontais e Diagonais

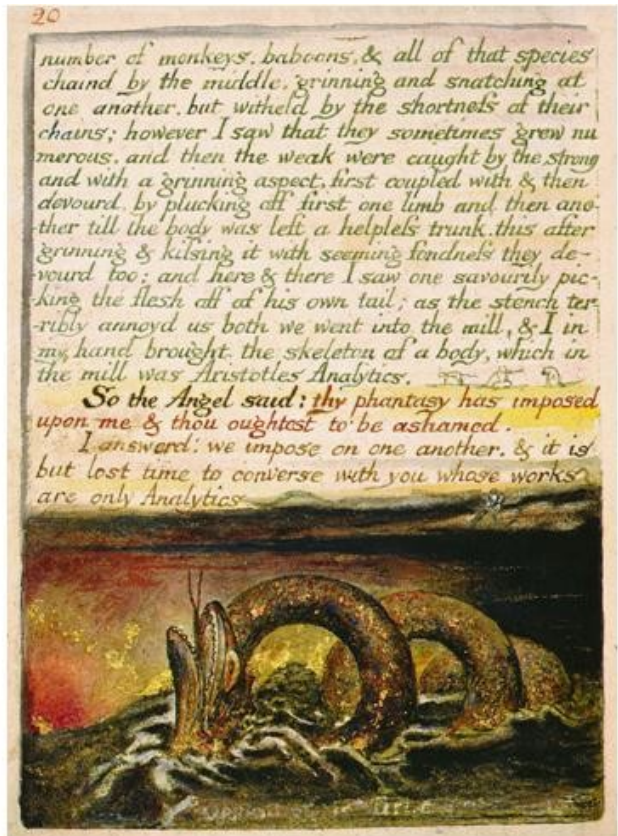


Fig. 6.3 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 16, impressão iluminada, 15 x 10 cm

Fig. 6.4 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 20, impressão iluminada, 15 x 10 cm

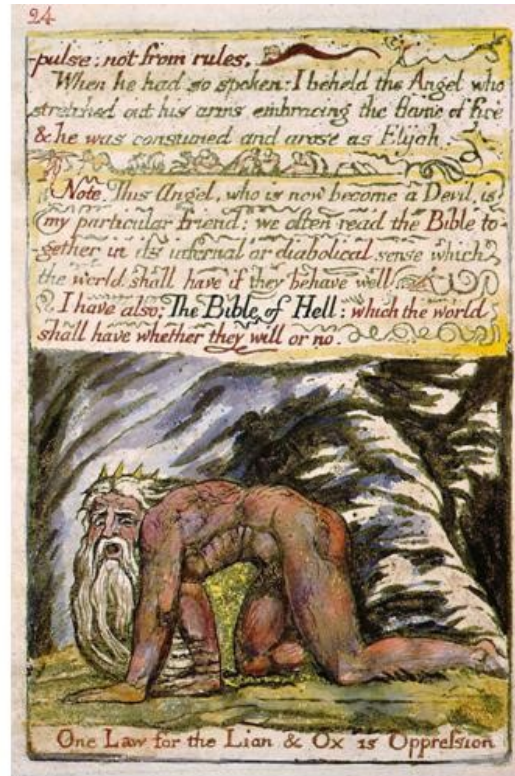


Fig. 6.5 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 21, impressão iluminada, 15 x 10 cm
 Fig. 6.6 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 24, impressão iluminada, 15 x 10 cm

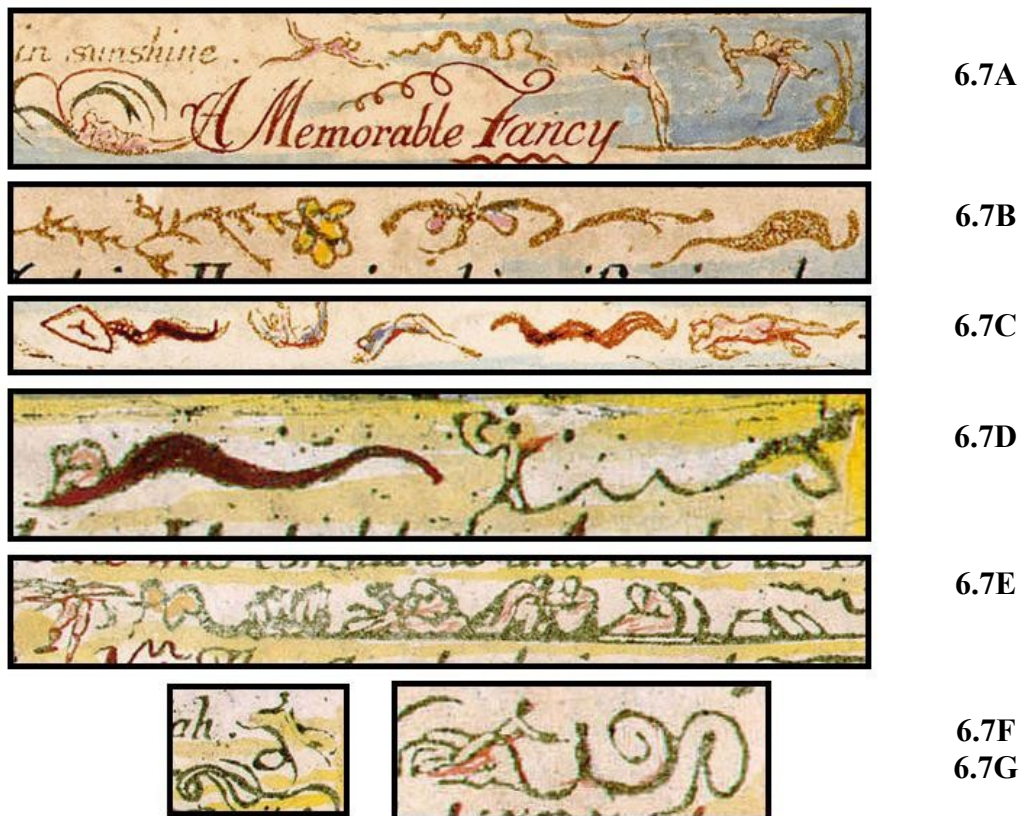


Fig. 6.7 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâminas 22-24, impressão iluminada, detalhes



Fig. 6.8 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 3, impressão iluminada, 15 x 10 cm
 Fig. 6.9 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 4, impressão iluminada, 15 x 10 cm



Fig. 6.10 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 3, impressão iluminada, detalhes

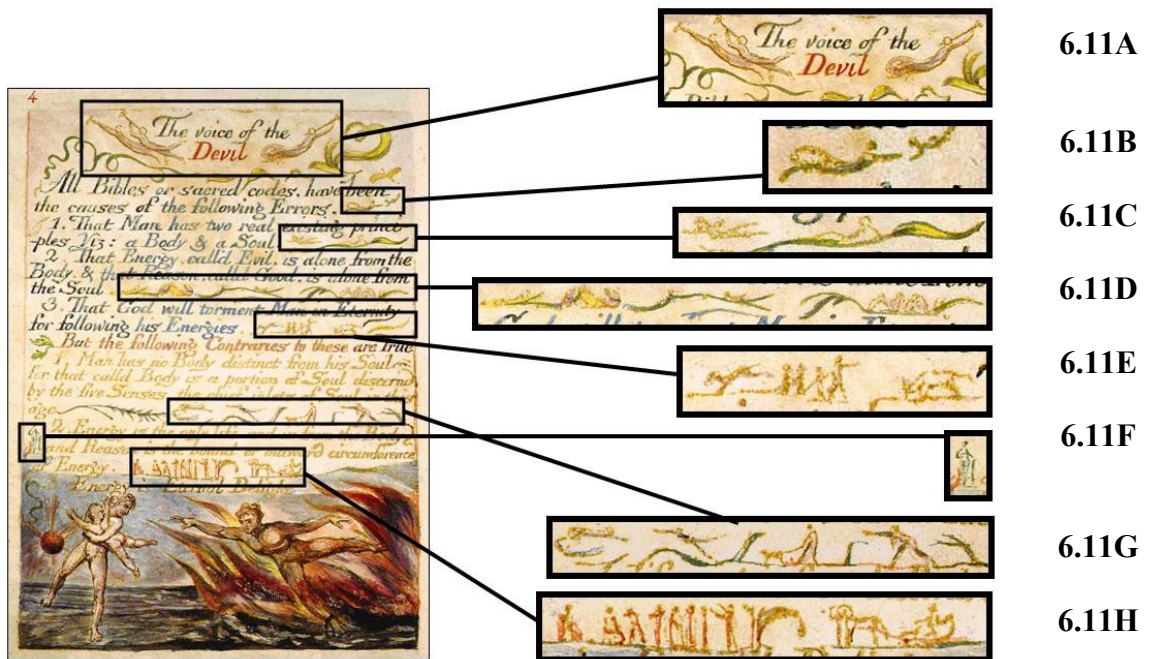


Fig. 6.11 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 4, impressão iluminada, detalhes



Fig. 6.12 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 7, impressão iluminada, 15 x 10 cm
 Fig. 6.13 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 10, impressão iluminada, 15 x 10 cm








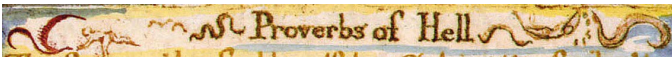



Lâmina	Partículas Mínimas das Lâminas	Numeração
7		Fig. 6.14A
	 	Fig. 6.14B (esquerda) Fig. 6.14C (direita)
8		Fig. 6.14D Fig. 6.14E
		Fig. 6.14F
		Fig. 6.14G Fig. 6.14H
		Fig. 6.14I
9	 	Fig. 6.14J Fig. 6.14L
		Fig. 6.14M
10		Fig. 6.14N

Fig. 6.14 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâminas 7-10, impressão iluminada, detalhes



Fig. 6.15 Anônimo. *Espíritos fugindo da Matéria*. Tractatus qui dicitur Aquinatis de Alchimia, 1520, gravura
Fig. 6.16 W. Blake, *O Livro de Thel*, Cópia H, 1789, lâmina 06, impressão iluminada, detalhe

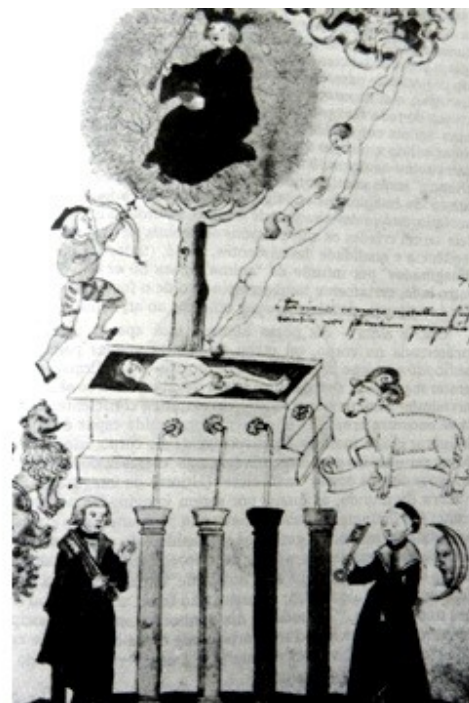


Fig. 6.17 Anônimo. *Espírito Mercurial como Salamandra no Fogo*. Scrutinium Chemicum, 1687, gravura
Fig. 6.18 Anônimo. *O artífice e a obra mística*. Tractatus qui dicitur Aquinatis de Alchimia, 1520, gravura



Fig. 6.19 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 14, impressão iluminada, 15 x 10 cm
 Fig. 6.20 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 15, impressão iluminada, 15 x 10 cm

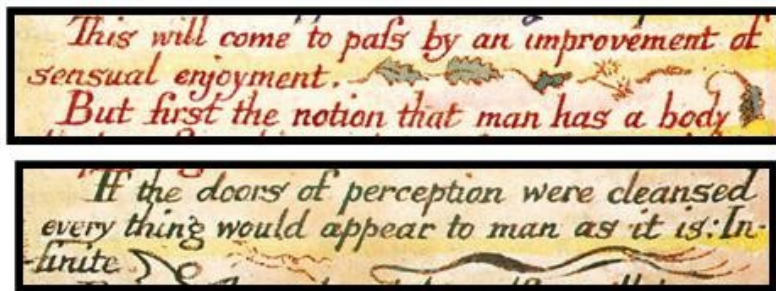


Fig. 6.21A e B W. Blake, *Matrimônio*, Cópia H, 1790, lâmina 14, impressão iluminada, 15 x 10 cm



Fig. 6.22 Anônimo, *Águia e Serpente em Luta*, afresco, século VI a. C., Pálacio do Imperador Justiniano, detalhe
 Fig. 6.23 W. Blake, *Matrimônio de Céu e Inferno*, Cópia H, 1790, lâmina 22, impressão iluminada, detalhe



Fig. 6.24 A e B W. Blake, *Matrimônio*, Cópia H, 1790, lâmina 15, impressão iluminada, detalhes