

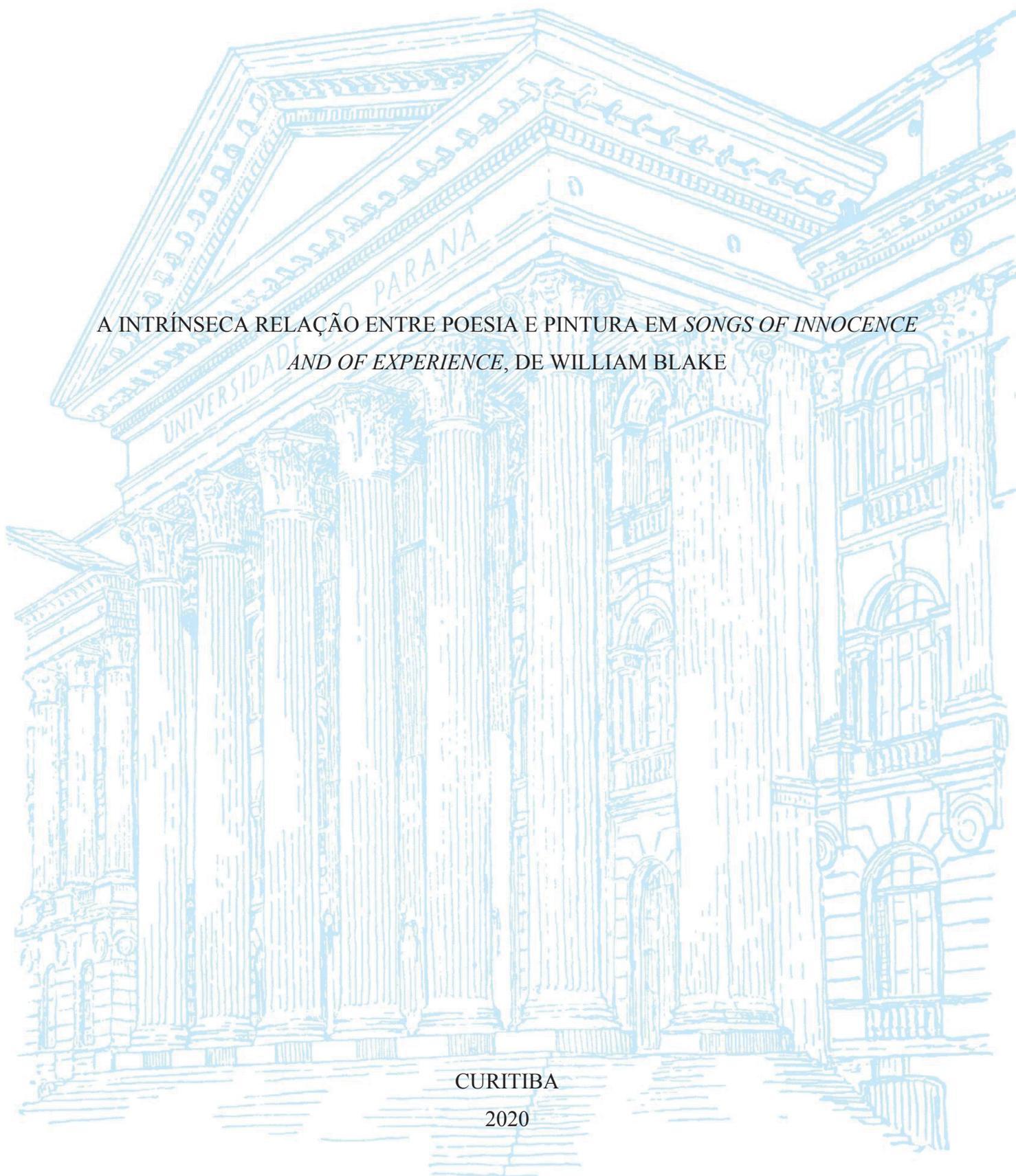
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

REGINA MÁRCIA DE SOUZA

A INTRÍNSECA RELAÇÃO ENTRE POESIA E PINTURA EM *SONGS OF INNOCENCE*
AND OF EXPERIENCE, DE WILLIAM BLAKE

CURITIBA

2020



REGINA MÁRCIA DE SOUZA

A INTRÍNSECA RELAÇÃO ENTRE POESIA E PINTURA EM *SONGS OF
INNOCENCE AND OF EXPERIENCE*, DE WILLIAM BLAKE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Sandra Mara Stroparo.

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Souza, Regina Márcia de

A intrínseca relação entre poesia e pintura em *Songs of innocence and of experience*, de William Blake. / Regina Márcia de Souza. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Sandra Mara Stroparo

1. Blake, William, 1757-1827 – Crítica e interpretação. 2. Poesia inglesa.
3. Pintura e poesia. 4. Arte e literatura. I. Stroparo, Sandra M., 1970-. II. Título.

CDD – 821.7



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de REGINA MÁRCIA DE SOUZA intitulada: *A intrínseca relação entre poesia e pintura em Songs of Innocence and of Experience, de William Blake.*, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Maio de 2020.

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

ENEIAS FARIAS TAVARES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA)

RAQUEL ILLESCAS BUENO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Para Zuzu, Baka, Hey, Torquato, Martins e Guelfe.

Also, for Catherine and William Blake.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram para a minha trajetória acadêmica e pessoal até o Mestrado, ainda que não estejam registradas nesta página. Contudo, algumas delas tiveram um papel primordial nesta etapa e, por isso, não posso deixar de mencioná-las. Primeiramente, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná pela oportunidade, ao PROEX/CAPES pelo financiamento desta pesquisa, e à minha orientadora, Sandra Mara Stroparo, por despertar meu interesse no estudo da relação entre poesia e pintura, por aceitar me acompanhar nesta intensa trajetória e por contribuir para que mais essa etapa da minha carreira acadêmica seja concluída. Agradeço ao Professor Caetano Galindo, que cordialmente aceitou comentar meu trabalho no IV Seminário de Teses e Dissertações em Andamento e participar da minha banca de qualificação, e à Professora Raquel Bueno, que esteve presente na qualificação e aceitou gentilmente retornar para a minha defesa, e cujas indicações e apontamentos foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço imensamente ao Professor Enéias Tavares, cujo trabalho serviu de guia para esta pesquisa e que, de maneira muito solícita e simpática, aceitou compor minha banca de defesa.

Vanessa Hey e Ana Carolina Torquato, sou grata pela amizade antiga, sincera, pelo apoio incondicional e por estarem sempre ao meu lado. Vocês são minha luz.

Tiago Álvares, meu companheiro e amigo de todas as horas, que passou por essa jornada ao meu lado e viveu comigo os altos e baixos que ela trouxe – não há palavras suficientes para agradecê-lo; obrigada por ser minha fonte de amor e acolhimento. Izoleide dos Santos, mãe e amiga, que sem nunca ter entrado em uma Universidade pesquisou e me indicou três artigos acadêmicos sobre Blake, os quais utilizei na pesquisa – sem você, nada disso seria possível. Agradeço também ao Osvaldo Souza, meu pai, e ao Anderson Souza, meu irmão, que do seu jeito peculiar sempre me incentivaram e torceram por mim.

Agradeço aos Professores Patrícia Cardoso, Luís Bueno, Waltencir Oliveira e Antônio Nery, por sempre vibrarem ao me ver avançando na vida acadêmica. Um obrigado especial à Milena Martins, amiga e professora que tanto admiro, pelo carinho, acolhimento e pelas palavras de incentivo mais bonitas que já ouvi. Obrigada por tudo e, principalmente, por me inspirar.

Andreia Porto e Dorotea Garcia, agradeço imensamente por cuidarem com carinho e dedicação da minha saúde mental durante este processo e, sobretudo, por me ajudarem a acreditar em mim e ter orgulho do meu trabalho. Adriano Michalovicz, amigo, professor de sitar e guru, obrigada pela paciência, apoio, carinho e amor incondicional. Michell Alrybe e

Letícia Portugal, agradeço o carinho, incentivo, companheirismo e, principalmente, por me ajudarem a recarregar as energias. Às amigas Gabriela Chiva e Ana Karla Canarinos, agradeço por compartilharem as aventuras acadêmicas e me ajudarem a rir do desespero. Daiana Sehnem e Isabela Guelfe, agradeço por estarem comigo do começo ao fim da minha jornada pelas canções da Inocência e da Experiência.

Ainda, agradeço aos críticos blakianos que me antecederam, pela dedicação e pelo esforço em divulgar e manter viva a obra de William Blake, além do trabalho constante para enriquecer o debate em torno dos livros iluminados. Não poderia deixar de agradecer, por fim, àquele que me acompanha desde a adolescência e que quase me levou à loucura na busca por compreender sua obra, mas que me mostrou o sentido mais puro e sincero da Arte e da Poesia: William Blake. Estudar sua vida e sua arte mudou para sempre quem sou, minha percepção da existência e da sociedade e a minha relação com a Arte, Literatura e espiritualidade. Espero que esta pesquisa contribua para tornar mais acessível ao público brasileiro a obra desse pintor-poeta, que dedicou sua vida à arte e cuja obra vem iluminando e ampliando a percepção humana desde o século XVIII.

“Be an artist and nothing else. In this there is felicity”
– Relato de Blake sobre a mensagem que recebeu dos espíritos (ERDMAN, 1974)

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo explorar a ideia de complementaridade e unidade entre texto e imagem nos *illuminated books* (livros iluminados) de William Blake – mais especificamente em *Songs of Innocence and of Experience* (1794) –, reforçando a imagem de Blake como pintor e dando continuidade ao debate levantado por críticos importantes nos estudos blakianos, como Erdamn, Eaves, Ward, Essick, Calado, Cardoso, Tavares, entre outros. Para isso, inicialmente será proposto um percurso pela trajetória artística de Blake, com foco em sua relação com a Royal Academy e seu desenvolvimento como pintor e poeta. Em seguida, abordaremos a relação poesia-pintura nos livros iluminados, discutindo as razões pelas quais sua obra foi segregada e como os poemas ocuparam um lugar de soberania em relação às gravuras/pinturas que os acompanham. Ainda, observando a atual facilidade de acesso aos fac-símiles dos *illuminated books*, será apresentada uma discussão sobre os poemas iluminados mais expressivos de *Songs of Innocence and of Experience* sob um olhar de unidade, isto é, buscando interpretações que unam as duas linguagens (pintura e poesia) utilizadas pelo artista. Dessa maneira, serão observados não apenas os versos, mas as imagens das placas que compõem a obra, com a intenção de ampliar e enriquecer o debate nos Estudos Literários brasileiros acerca dos *illuminated books* de William Blake.

Palavras-chave: William Blake. *Songs of Innocence and of Experience*. Pintura e Poesia. Poesia inglesa. Literatura e Artes visuais.

ABSTRACT

This research aims to explore the idea of unity between text and image in William Blake's illuminated books, more specifically in *Songs of Innocence and of Experience* (1794), reinforcing Blake's image as a painter and also continuing the debate raised by important critics in Blakian studies, such as Erdamn, Eaves, Ward, Essick, Calado, Cardoso, Tavares, among others. To this end, it will initially be proposed a journey through Blake's artistic trajectory, focusing on his relationship with the Royal Academy and his development as a painter and poet. Then, we will approach the relation between painting and poetry in the illuminated books, discussing the reasons why his work was segregated and how the poems occupied a place of sovereignty in relation to the engravings/paintings which accompany them. Still, noting the current ease of access to the illuminated books facsimiles, a discussion on the most expressive illuminated poems of *Songs of Innocence and of Experience* will be presented under a look of unity, that is, seeking interpretations that unite the two languages (poetry and painting) used by the artist. In this way, it will be observed not only the verses, but the images of the plates that make up the work, with the intention of expanding and enriching the debate in Brazilian Literary Studies about William Blake's illuminated books.

Keywords: William Blake. *Songs of Innocence and of Experience*. Painting and Poetry. English Poetry. Literature and Visual Arts.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>LAOCOÖN</i>	23
FIGURA 2 – <i>THE CREATION OF EVE: "AND SHE SHALL BE CALLED WOMAN"</i>	29
FIGURA 3 – <i>THE TEMPTATION OF ADAM</i> , BY JAMES BARRY	30
FIGURA 4 – “EARTH’S ANSWER”	32
FIGURA 5 – <i>HEAD “TAKEN FROM SOMETHING SHE SAW IN THE FIRE”</i> , BY CATHERINE BLAKE	42
FIGURA 6 – <i>PORTRAIT OF QUEEN ELEANOR FROM HER MONUMENT</i>	47
FIGURA 7 – <i>PORTRAIT OF EDWARD III FROM HIS MONUMENT</i>	47
FIGURA 8 – OBJECT 2 FROM <i>SONGS OF INNOCENCE AND OF EXPERIENCE</i>	52
FIGURA 9 – “INTRODUCTION”	53
FIGURA 10 – OBJECT 24 FROM <i>THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL</i>	56
FIGURA 11 – “A CRADLE SONG”	70
FIGURA 12 – <i>ZOOM 1 DE “A CRADLE SONG”</i>	72
FIGURA 13 – <i>ZOOM 2 DE “A CRADLE SONG”</i>	74
FIGURA 14 – THE WILLIAM BLAKE ARCHIVE	86
FIGURA 15 – FRONTISPÍCIO DE <i>A LITTLE PRETTY POCKET-BOOK</i>	95
FIGURA 16 – OBJECT 3 FROM <i>SONGS OF INNOCENCE AND OF EXPERIENCE</i>	96
FIGURA 17 – “THE CHIMNEY SWEEPER” (<i>INNOCENCE</i>)	99
FIGURA 18 – <i>ZOOM DE “THE CHIMNEY SWEEPER” (INNOCENCE)</i>	102
FIGURA 19 – “THE CHIMNEY SWEEPER” (<i>EXPERIENCE</i>), COPY Z	104
FIGURA 20 – “THE CHIMNEY SWEEPER” (<i>EXPERIENCE</i>), COPY R	107
FIGURA 21 – “THE LAMB”, COPY R	111
FIGURA 22 – “THE LAMB”, COPY Z	112
FIGURA 23 – “THE TYGER”, COPY R	116
FIGURA 24 – “THE TYGER”, COPY T	117
FIGURA 25 – “THE TYGER”, COPY Z	118
FIGURA 26 – “THE TYGER”, COPY AA	119
FIGURA 27 – PAGE 6 FROM <i>BLAKE’S NOTEBOOK</i>	122
FIGURA 28 – OBJECT 4 FROM <i>HEADPIECE TO THE ELEPHANT</i>	123
FIGURA 29 – “THE LITTLE GIRL FOUND”, COPY R	127
FIGURA 30 – “THE LITTLE GIRL FOUND”, COPY Z	129
FIGURA 31 – “LONDON”, COPY R	137

FIGURA 32 – “LONDON”, COPY Z.....	138
FIGURA 33 – “THE LITTLE VAGABOND”, COPY R.....	145
FIGURA 34 – “THE LITTLE VAGABOND”, COPY Z.....	146
FIGURA 35 – <i>ZOOM</i> DE “THE LITTLE VAGABOND”, COPY Z.....	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – A importância de ampliar o debate sobre a obra iluminada de William Blake	14
CAPÍTULO 1 – William Blake: “nascido e batizado na Igreja dos rebeldes”	19
1.1 – O gravurista-pintor.....	21
1.2 – Catherine Blake.....	36
1.3 – O pintor-poeta.....	43
1.3.1 – Blake à margem da Poesia Romântica.....	57
CAPÍTULO 2 – Uma relação intrínseca entre poesia e pintura	63
2.1 – Os <i>illuminated books</i> e a teoria sobre “ <i>sister arts</i> ”.....	63
2.2 – A segregação imposta aos <i>illuminated books</i>	77
2.3 – <i>The William Blake Archive</i>	85
CAPÍTULO 3 – Decifrar o indecifrável: <i>Songs of Innocence and of Experience</i>	92
3.1 – “The Chimney Sweeper”.....	98
3.2 – “The Lamb” e “The Tyger”.....	108
3.3 – “The Little Girl Found”.....	126
3.4 – “London” e “The Little Vagabond”.....	135
CONCLUSÃO – A imensidão das canções do pintor-poeta	153
REFERÊNCIAS	155

INTRODUÇÃO

A importância de ampliar o debate sobre a obra iluminada de William Blake

A obra de William Blake (1757-1827) é pujante, seja por sua originalidade artística, seja por sua ousadia transgressora e profética. Ainda que essa caracterização possa parecer um mero bordão repetido pelos críticos de sua obra ao longo dos anos, é difícil afastar o autor da ideia de desconstrução de padrões pré-estabelecidos nas mais diversas questões. Artista de múltiplas artes, Blake desenvolveu e materializou inovações técnicas e de concepção na arte e na literatura paralelamente, uma vez que precisava de versos, gravuras e pinturas para representar suas visões, impulsionadas por ideais revolucionários não só em relação à arte, como em construções sociais, políticas e morais. Os preceitos existentes na arte e na literatura de seu tempo não eram capazes de acolher e consumir o trabalho do pintor-poeta, para o qual não havia regras, conceitos ou procedimentos obrigatórios no fazer artístico – a imaginação é a única autoridade a ser obedecida. Para representar sua repulsa às filosofias dualistas e limitantes e, ao mesmo tempo, executar suas habilidades na gravura, na poesia e na pintura, Blake une poesia e pintura sem nenhuma preocupação com teorias sobre “artes e irmãs” e a relação pintura-poesia na tradição clássica. Como consequência, sua obra mostra que a arte é livre e não deve se mover com “grilhões” que limitem seu caminho, uma vez que o papel das teorias, tanto na Literatura quanto nas Artes Visuais, é o de contribuir para a leitura e entendimento, e não o de aprisionar. Por essas e outras razões, estudar a obra de Blake requer o abandono de equivalências e crenças (por exemplo, o conceito de bem e mal, moralidade e imoralidade, masculino e feminino, cristianismo e paganismo, pintura e poesia, real e imaginário) para embrenhar-se em um mundo construído por meio de símbolos e de uma mitologia própria, constantemente marcado pela união de opostos (que não o são da maneira dualista convencional) – oposição a qual é evidente no famoso antagonismo dos poemas “The Tyger” *versus* “The Lamb”.

Sua produção literária abrange desde textos dramáticos até poemas líricos, satíricos e épicos, passando ainda por reflexões e narrativas de cunho filosófico e profético. Influenciado pelos pressupostos da Revolução Francesa, pelas marcas da Revolução Industrial e pelo misticismo de Emanuel Swedenborg, Blake se manifestou contra as instituições da Igreja e do Estado, desafiando as ideias convencionais da arte, do sistema educacional, da moralidade sexual e do papel social da mulher, promovendo uma visão de mundo libertária. Como afirma Richard Holmes (in BLAKE, 2016, p.vii), “*Blake elaborated these visions into a ‘bardic’*

system¹ of symbolic knowledge, a ‘prophetic’ philosophy which is partly religious, partly political, and partly artistic”². A excentricidade de Blake, malvista por seus contemporâneos, alcançou e vem alcançando diversas gerações de artistas, de Baudelaire a Jim Morrison. Desde a retomada de sua obra iluminada (como ele a nomeou) no século XIX, a influência do poeta e gravurista inglês tem aparecido nas mais diversas linguagens artísticas e em textos filosóficos.

Como afirma David Simpson (in EAVES, 2004, p. 172) “*Blake’s continued presence in both the common and academic imagination owes much to a number of devoted artists, writers, editors, and scholars: the Rossettis, Alexander Gilchrist, Swinburne, Yeats, Arthur Symons, and Sir Geoffrey Keynes are certainly among them*”³. Por isso, uma das intenções desta pesquisa é fazer um recorte crítico que esclareça alguns mal entendidos que, apesar de já discutidos, solucionados e incorporados por grande parte dos pesquisadores blakianos, persistem em circular no ambiente literário e acadêmico.

Alexander Gilchrist (1828-1861) foi o primeiro e mais importante biógrafo de William Blake, reconhecido pelo trabalho *The Life of William Blake*, publicado em 1863, que permanece como referência nos estudos sobre o artista inglês. No artigo “Saving Blake”⁴, escrito por Richard Holmes para o prefácio da edição da Harper Perennial e publicado no jornal *The Guardian* em 2014, o crítico defende que Alexander e sua esposa Anne foram responsáveis por “restaurar” a imagem de Blake, até então ridicularizado e tachado como louco. Cinco anos após a publicação da biografia, em 1868, o poeta e romancista inglês Algernon Charles Swinburne (1837-1909) publicou *William Blake, a critical essay* (reeditado em 1906), livro que ajudou a esclarecer e difundir a obra blakiana ao longo do século XIX. Swinburne acreditava que Blake era capaz de conciliar estética e rebelião, afirmando que o artista e poeta “*was born and baptized into the church of rebels*”⁵ – consideração que acabou por resgatar sua reputação de “poeta insano” para “poeta maldito”.

¹ Em *Songs of Innocence and of Experience*, objeto de estudo deste trabalho, o Bardo aparece na Introdução e no final de *Experience*, sendo a voz que narra/canta as canções ou poemas iluminados. A crítica costuma associar a figura do Bardo ao próprio Blake (Swinburne foi um dos primeiros a fazer essa associação em *William Blake, a critical essay*).

² “Blake elaborou essas visões em um sistema ‘bárdico’ de conhecimento simbólico, uma filosofia “profética” a qual é parcialmente religiosa, parcialmente política e parcialmente artística” (HOLMES in BLAKE, 2016, p.vii, tradução nossa).

³ “A presença contínua de Blake, tanto na imaginação comum quanto na acadêmica, deve muito a vários artistas, escritores, editores e acadêmicos dedicados: os Rossettis, Alexander Gilchrist, Swinburne, Yeats, Arthur Symons e Sir Geoffrey Keynes certamente estão entre eles” (SIMPSON, in EAVES, 2004, p. 172, tradução nossa).

⁴ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2004/may/29/classics.williamblake>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

⁵ “nascido e batizado na Igreja dos rebeldes” (SWINBURNE, 1868. p. 2, tradução nossa).

O primeiro contato desta pesquisadora com o universo blakiano foi ainda na adolescência, por meio da obra *The Marriage of Heaven and Hell*. O exemplar bilingue que chegou em minhas mãos continha apenas a obra escrita, assim como outros títulos de Blake que encontrei ao longo dos anos: sempre os poemas, as narrativas e as reflexões apenas, principalmente nas publicações brasileiras. Foi somente anos mais tarde, enquanto graduanda, a descoberta de que os escritos eram unicamente parte da obra de Blake; o original era composto não apenas pelo texto verbal, mas também por gravuras/pinturas e iluminuras: *illuminated books*. Com base nessa experiência pessoal, bem como nos apontamentos de importantes pesquisadores da obra de Blake (W. J. Mitchell, David Erdman, Morris Eaves, Aileen Ward, Alcides Cardoso dos Santos, Enéias Farias Tavares, entre outros), faz-se necessário reiterar o quanto grande parte das publicações consideraram apenas o texto escrito das placas iluminadas, o que mantém o leitor médio distante da obra original, como foi concebida pelo autor. Como aponta Eaves (2004, p. 5), a dificuldade de interpretação da obra de Blake foi um dos aspectos que o afastou do público de sua época – que o acusava de insano – e que colaborou para sua redução crítica. De todo modo, a complexidade blakiana pode, por outro lado, instigar ainda mais o leitor crítico a estudar seus *illuminated books*, não com o audacioso intuito de solucioná-los, mas de evidenciar a infinidade de interpretações, mensagens e símbolos existentes na obra desse artista tão singular. Ademais, o leitor/pesquisador do século XXI tem o privilégio de poder acessar a obra iluminada de Blake da maneira como este quis comunicar, com imagens e versos, por meio do arquivo digital *The William Blake Archive*⁶, que disponibiliza gratuitamente e *on-line* os *illuminated books*, com diversas ferramentas que auxiliam na análise acurada das placas, além de reunir mais de 40 anos de crítica literária sobre o autor.

Ao considerarmos o conceito formulado por Roger Chartier, de que “é preciso levar em conta que as formas produzem sentidos e que um texto, estável por extenso, passa a investir-se de uma significação e de um *status* inéditos, tão logo se modifiquem os dispositivos que convidam à sua interpretação.” (1998, p.13), podemos afirmar que os aspectos materiais que acompanham os versos – no caso de Blake, os recursos gráficos, imagéticos, inclusive a escrita à mão – fazem parte da significação dos poemas, isto é, poemas e imagens foram concebidos para funcionarem juntos. Por isso, compreendendo que verbo e imagem mantêm uma relação intrínseca nos poemas iluminados, faz-se necessário que os estudos blakianos explorem ainda mais os versos e as imagens em consonância, buscando relações diretas – ou implícitas – entre ambas, bem como o diálogo que estabelecem. A atual facilidade de acesso à obra integral de

⁶ Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/work/songsie>>. Acesso em: 29 fev. 2020.

Blake possibilita um amplo debate sobre os *illuminated books*, os quais conservam seu caráter enigmático.

Portanto, o objetivo deste trabalho é dar seguimento à abordagem de integração entre versos e iluminuras/pinturas/gravuras⁷ na obra iluminada de William Blake. Para tanto, meu objeto de estudo será a obra *Songs of Innocence and of Experience* (1794). Minha motivação para o estudo crítico de alguns poemas iluminados de *Songs* vem da necessidade de expansão nos estudos da obra iluminada de Blake no Brasil e do desejo pessoal de um entendimento mais profundo de seus livros. Neste trabalho, porém, não houve espaço para uma análise mais primorosa e técnica das pinturas e gravuras, já que seria necessário um conhecimento avançado das artes visuais, sobretudo em relação a questões de execução. Contudo, buscou-se uma interpretação una entre os textos verbal e não verbal, para auxiliar e guiar o leitor de Blake pelos caminhos sinuosos e incertos do mundo místico em que sua obra reside.

O Capítulo I tem como objetivo apresentar uma breve biografia de William Blake, destacando sua formação artística e profissional, bem como sua tortuosa relação com a Royal Academy of Arts. Desse modo, a intenção é demonstrar que embora a poesia tenha acompanhado Blake desde a infância, este estabeleceu uma carreira profissional no campo das artes plásticas, o que pode questionar o grande reconhecimento do poeta em detrimento do pintor William Blake. Também buscamos situar o pintor-poeta não só na História, mas nas artes visuais e na tradição literária, discutindo e analisando a recepção de seus contemporâneos a sua obra. É relevante conhecer as ideias e princípios seguidos pelo artista, bem como as linhas de pensamento que o influenciaram. Além disso, traremos para o debate o importante papel de Catherine Blake, sua esposa, na execução e divulgação dos *illuminated books*, tema pouco tratado nos estudos blakianos brasileiros.

No segundo capítulo, discutiremos a relação entre poesia e pintura nos livros iluminados de Blake, conversando com a crítica que lida com esse assunto – mais especificamente os conceitos de “artes irmãs” e *ut pictura poesis* –, com o intuito de compreender qual relação os versos e as gravuras estabelecem na obra blakiana. Na sequência, trataremos da segregação de sua obra iluminada nas publicações póstumas, compreendendo a razão pela qual os versos, separados das imagens, tornaram-se mais conhecidos e, por consequência, passaram a ter certa superioridade em relação às gravuras que os completam. Além disso, trataremos do arquivo

⁷ O termo “gravura/pintura” foi adotado neste trabalho devido ao fato de a página iluminada trazer uma gravura, feita originalmente na placa de cobre, colorida à mão pela técnica de aquarela. Às vezes chamaremos somente de pintura ou de gravura, mas o que Blake produziu abarca desenho original, gravura e aquarela.

digital *The William Blake Archive*, que proporciona o acesso *on-line* e gratuito à obra iluminada em sua totalidade e que, assim, possibilita o constante debate crítico sobre os *illuminated books*.

É no Capítulo 3 que o objeto de estudo deste trabalho, *Songs of Innocence and of Experience*, será apresentado de forma mais densa. Busca-se analisar as ideias centrais que permeiam a obra e suas possíveis equivalências, focando na análise de alguns poemas iluminados que compõem *Songs*, bem como nas correspondências que as duas partes (*Innocence and Experience*) estabelecem entre si. Para isso, discutiremos as leituras críticas mais expressivas sobre a obra em questão, sobretudo as desenvolvidas por Robert N. Essick (2008) e Enéias Farias de Tavares (2012), que propuseram análises de cada placa ou poema iluminado⁸ considerando as duas artes presentes, versos e gravuras/pinturas.

Por fim, a presente pesquisa visa a reiterar a condição de Blake como pintor e a ampliar as leituras disponíveis que consideram versos e imagens como uma peça única em *Songs of Innocence and of Experience*, elucidando possíveis mal entendidos que possam ter se enraizado nas discussões dos livros iluminados e, assim, abrindo espaço para a continuidade do debate acerca da obra de William Blake sob o olhar de unidade entre poesia e pintura. Os mais de 150 anos de crítica, aliados à disponibilidade das obras, facilitam o trabalho de novos pesquisadores no século XXI, que chegando depois de todos os movimentos artísticos, filosóficos e sociais dos últimos dois séculos, estão muito mais abertos ao “novo” e ao “transgressor” do que os contemporâneos do artista. Ao se estudar Blake, as teorias dos campos da arte e da literatura devem surgir como ferramentas de auxílio para a compreensão dos *illuminated books*, mas nunca como procedimentos limitantes e artificiais, uma vez que a obra blakiana é justamente produto de uma reação contra as tentativas limitadoras de controlar ou delimitar a arte.

⁸ Como observei na crítica, o uso da expressão “poemas iluminados” se refere ao conjunto texto mais imagens (iluminuras e gravuras/pinturas). Assim, cada placa de cobre traz um poema iluminado (salvo poemas mais longos, que podem utilizar mais de uma placa de cobre).

CAPÍTULO 1

William Blake: “nascido e batizado na Igreja dos rebeldes”⁹

Há um consenso entre os estudiosos de William Blake sobre o aspecto amplo e ilimitado de sua obra, uma vez que esta dialoga com a arte e a literatura clássicas (Rafael, Michelangelo, Milton, Shakespeare); com pintores contemporâneos a Blake que burlavam as técnicas tradicionais (Barry, Mortimer, Fuseli); com a arte gótica do fim do período medieval; com os ideais que culminaram na Revolução Francesa; com a mitologia grega; com a Bíblia; com as ideias de Rousseau e de Mary Wollstonecraft; entre outros aspectos. Além disso, o artista intersecciona o misticismo e a realidade social da época – dois aspectos que, a princípio, parecem opostos. Por meio da união entre artes plásticas e poesia, Blake cria um sistema de símbolos e profecias que se relacionam e se interconectam ao longo de toda sua produção artística. O poeta-pintor se utiliza de diferentes estratégias formais, como versos metrificados, versos livres, prosa poética, iluminuras, gravuras e pinturas para questionar as concepções de liberdade, justiça, moralidade, preconceito, educação, sexualidade, amor e religião (HOLMES, in BLAKE, 2016, p.7), temas os quais estão em constante debate na história humana.

Para Claudia Regina Rodrigues Calado, Blake “Era um caso de *Doppelbegabung*, denominação de Ulrich Weisstein (1982) para artistas que apresentam talentos múltiplos. Porém, diferente de outros que possuíam essa mesma característica, Blake unia poesia e gravura em um mesmo meio físico” (2015, p. 35). No artigo *Literature and the Visual Arts*, mencionado por Calado, Weisstein lista tipos de interação entre Literatura e Artes Visuais, momento em que menciona Blake, especificamente na caracterização de *Doppelbegabung*:

A rather special case is that constituted by the multiple talent (Doppelbegabung). Wellek [...] maintains that ‘the medium of a work of art... is not merely a technical obstacle to be overcome by the artist in order to express his personality, but a factor preformed by tradition and having a powerful determining character which shapes and modifies the approach and expression of the individual artist’ and bolsters his argument by pointing to the allegedly ‘grotesque little animal... supposed to illustrate Tiger! Tiger! burning bright’¹⁰(WEISSTEIN, 1982, p. 261).

⁹ SWINBURNE, Algernon Charles. *William Blake, a critical essay*. London: John Camden Hotten, 1868. p. 2. Disponível em: < <https://archive.org/stream/williamblakecrit00swinrich?ref=ol#page/n3/mode/2up>>. Acesso em: 19 jun. 2019.

¹⁰ “Um caso um tanto especial é o constituído pelos múltiplos talentos (Doppelbegabung). Wellek [...] sustenta que “o meio de uma obra de arte... não é meramente um obstáculo técnico a ser superado pelo artista de modo que este expresse sua personalidade, mas um fator pré-concebido pela tradição e dotado de um poderoso caráter determinador que dá forma e modifica a abordagem e a expressão do artista individual” e reforça seu argumento ao chamar a atenção para o suposto “animalzinho grotesco... que deveria ilustrar Tigre! Tigre! Brilho, brasa” (WEISSTEIN, 1982, p. 261, tradução nossa).

O autor também cita como exemplo de artista de talentos múltiplos, mas que produz em mídias distintas, Michelangelo e Dante Gabriel Rossetti, por serem escritores e pintores, no que podemos acrescentar Leonardo Da Vinci. Ainda que a existência de *Doppelbegabungs* não fosse algo raro, o fato de Blake executar duas diferentes linguagens artísticas em um mesmo suporte o coloca em lugar distinto, explicitando sua singularidade no modo de expressão e determinando sua individualidade e originalidade como artista. Contudo, a figura do *Doppelbegabung* estava longe de ser associada a Blake por seus contemporâneos, uma vez que este foi lançado à margem do cenário artístico de seu tempo. Todavia, o público inglês do final do século XVIII apresentava julgamentos variados sobre a obra blakiana: foi considerado insano por William Wordsworth¹¹ e gênio por Samuel Taylor Coleridge (precursores do Romantismo inglês), passando para revolucionário na visão de seus posteriores leitores e admiradores dos séculos XIX e XX. Sua produção poética e artística conserva a característica de indecifrável, conforme afirma Fábio Akcelrud Durão na apresentação do livro *Visões de William Blake: Imagens e palavras em Jerusalém a Emanação do Gigante Albion* (2009), de Alcides Cardoso dos Santos:

Blake aqui é visto como um desconstrutivista *avant la lettre*, devido ao que seria a natureza indecível de sua obra. Seja por meio da oposição entre detalhe do desenho e sentido geral da imagem, ou entre o que diz a poesia e o que mostra a pintura [...], a tensão gerada por esses vetores não pode ser resolvida em um plano superior, mas permanece, insistentemente, como uma fissura, uma falha ou vazio no interior do texto/imagem, impedindo assim que se chegue a uma certeza absoluta a respeito do sentido da obra de Blake, seja em sua origem ou seu fim (DURÃO, in SANTOS, 2009, p.14).

Morris Eaves (2004, p. 15) considera que a dificuldade de Blake é o que acaba atraindo leitores e pesquisadores mais ousados – para os quais a obra do artista inglês é o equivalente intelectual aos mais extremos esportes radicais, uma vez que exige certa dose de espírito aventureiro e desbravador. Assim, para se arriscar pelos insólitos caminhos que levam aos palácios da obra blakiana, é benéfico entender os caminhos que levaram o indivíduo, William Blake, ao encontro de uma experimentação artística tão única e genuína.

Para isso, é preciso estar consciente em relação à limitação das informações sobre a vida do artista, uma vez que os principais documentos e materiais sobre sua biografia são escassos

¹¹ Sobre Blake, Wordsworth escreveu: “*There was no doubt that this poor man was mad, but there is something in the madness of this man which interests me more than the sanity of Lord Byron and Walter Scott.*” (“Não havia dúvida de que esse pobre homem era louco, mas há algo na loucura desse homem que me interessa mais do que a sanidade de Lord Byron e Walter Scott.”). Trecho retirado de DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Apresentação de Morris Eaves. Hanover: Dartmouth College Press, 2013. p. 451.

– fato que, como afirma Aileen Ward (in EAVES, 2004, p. 19) “[...] is a temptation to biographers to fill out with more or less fictional detail.”¹². Desse modo, o intuito deste mergulho na biografia disponível sobre o autor não é o de reafirmar a construção de um mito, isto é, “a portrait of Blake the innocent – the ‘divine child’ who grew into the unworldly artist, devoted husband and kindly father-figure to his disciples.”¹³, mas, sim, observar sua formação artística, bem como compreender as ideias e acontecimentos que influenciaram seu trabalho. Com base nesses dados, será possível identificar William Blake como um artista plástico – antes ou ao mesmo tempo em que é poeta. Portanto, antes de nos lançarmos a sua desafiante e recôndita obra, é imprescindível entender o mundo no qual viveu o pintor-poeta, bem como conhecer sua trajetória nas artes visuais e na poesia. Para isso, foi consultada não só a biografia escrita por Alexander Gilchrist, mas por outros pesquisadores importantes, como Richard Holmes, Morris Eaves, Aileen Ward¹⁴, Robert Essick, David Erdman, Joseph Viscomi, entre outros, além da biografia oficial disponível no acervo digital *The William Blake Archive* (Eaves, Essick & Viscomi). Uma vez que Gilchrist estava mais “próximo” a Blake, já que sua pesquisa se iniciou apenas 27 anos após a morte do artista, *The Life of William Blake*¹⁵ continua sendo o referencial nos estudos blakianos.

1.1 – O gravurista-pintor

Nascido na cidade de Londres, em 28 de novembro de 1757, fruto do segundo casamento da viúva Catherine Wright com o comerciante de meias James Blake, William foi o terceiro dos seis filhos do casal, que oscilou entre momentos de prosperidade e de pobreza. É comum que as biografias sobre o artista mencionem o fato de que, desde a infância, ele tinha

¹² “[...] é uma tentação para os biógrafos preencher com mais ou menos detalhes ficcionais” (WARD, in EAVES, 2004, p. 19, tradução nossa).

¹³ “um retrato de Blake, o inocente – a ‘criança divina’ que se tornou um artista etéreo, marido dedicado e bondosa figura paterna para seus discípulos.” (WARD, in EAVES, 2004, p. 19, tradução nossa).

¹⁴ A Professora e pesquisadora Aileen Ward, autora da biografia *John Keats: The Making of a Poet* (livro que ganhou o National Book Award de 1964), vinha trabalhando há mais de 50 anos em uma nova biografia de William Blake quando faleceu em 2016, aos 97 anos, sem concluir o livro. Mais detalhes em: < <https://www.nytimes.com/2016/06/08/books/aileen-ward-scholar-and-biographer-dies-at-97.html>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

¹⁵ A história por trás de *The Life of William Blake* é comovente: Alexander Gilchrist, que nasceu um ano depois da morte de Blake, iniciou as pesquisas sobre a vida do artista por volta de 1854, aos 26 anos. Seis anos mais tarde, Gilchrist já havia entregado oito capítulos para a editora Macmillan e estava prestes a concluir o livro, quando sua filha mais velha contraiu febre escarlatina e contaminou o pai; cinco dias depois do diagnóstico Gilchrist faleceu, sem ter concluído a biografia de Blake. Contudo, sua esposa Anne Gilchrist, que também era escritora, havia sido sua assistente durante todo o trabalho e, por isso, conseguiu finalizar o livro e publicá-lo dois anos após a morte de Gilchrist. Mais detalhes podem ser encontrados no artigo “Saving Blake”, escrito por Richard Holmes para o prefácio da edição da Harper Perennial e publicado no jornal *The Guardian* em 2014.

visões – geralmente anjos em cima de árvores ou mesmo caminhando pelos campos. Esse aspecto é crucial para sua formação artística e, portanto, importante para a análise de sua obra, já que o artista afirmava desenhar apenas o que via – e isso inclui as mais diversas (e por vezes estarrecedoras) figuras sobrenaturais. Em um período histórico em que “A educação inglesa era uma piada de mau gosto” e os “Temores sociais desencorajavam a educação dos mais pobres” (HOBSBAWM, 2014, p. 61-62), Blake deixou de frequentar a escola formal ainda criança e deu continuidade aos estudos como autodidata, sendo guiado pela mãe. Entre suas primeiras leituras estão a Bíblia, Milton e Shakespeare, além de análises minuciosas das pinturas de Raphael e Michelangelo.

Aos dez anos de idade, William foi matriculado na Henry Pars' Drawing School, onde aprendeu a fazer esboços do corpo humano com base na observação de esculturas gregas e romanas. Ainda que essa influência possa ser observada em toda a sua obra, fica mais explícita em seus últimos trabalhos, sobretudo em *Laocoön*¹⁶, que apresenta a reprodução da famosa escultura grega *Laocoonte e seus filhos* (40 a.C.), a qual tem autoria atribuída a Agesandro, Atenodoro e Polidoro e que representa uma cena da *Odisseia*, em que Laocoonte e seus dois filhos são atacados por serpentes. Na visão de Blake, os personagens passam a ser Jeová e seus dois filhos, Satã e Adão¹⁷, e a reprodução é acompanhada de frases escritas ao longo da placa de uma forma muito peculiar e improvável, contornando a imagem¹⁸. No texto verbal, Blake lança opiniões sobre temas variados, principalmente no sentido de defender a Arte e a imaginação.

¹⁶ BLAKE, William. *Laocoön*, c. 1815, c. 1826-27. Collection of Robert N. Essick.

¹⁷ Para uma análise detalhada do *Laocoön* de Blake, recomendamos o artigo “Blake’s *Laocoön*” (1976-77), de Irene Tayler, disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/10.3.tayler>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

¹⁸ De acordo com Robert N. Essick (2006), a reprodução da escultura foi feita por Blake em 1815, sob encomenda de Abraham Rees, para compor o livro *The Cyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*; o texto que acompanha a placa de cobre foi inserido por Blake apenas em 1826-127.

FIGURA 1 – LAOCOÖN

BLAKE, William. *Laocoön*, c. 1815, c. 1826-27. Collection of Robert N. Essick.

Em seu segundo ano na Pars School, Blake foi reconhecido como um dos mais talentosos alunos, sendo escolhido para desenhar as esculturas da coleção de um nobre duque em Whitehall, sob a supervisão de Giovanni Cipriani e Joseph Wilton, membros fundadores da Royal Academy of Arts (WARD, 1989, p. 77). Blake sempre contou com o incentivo e apoio dos pais para seguir a almejada profissão de pintor, porém, James Blake optou por matricular o filho como aprendiz em gravura, uma vez que os custos com os estudos seriam consideravelmente mais baixos e a profissão de gravurista proporcionaria a Blake uma renda mais estável que a de pintor (WARD, in EAVES, 2004, p. 19). Assim, em 1772, aos 14 anos,

Blake começou os estudos de gravura com o reconhecido gravurista inglês James Basire, membro da Society of Antiquaries of London, o qual costumava reproduzir temas de arquitetura e monumentos. Apesar de muito respeitado por seus contemporâneos, Basire era criticado por utilizar a técnica de gravura em linha, considerada ultrapassada em comparação ao estilo de pontilhado (*stippling*), popular na época. Sendo Blake admirador do pintor e gravurista alemão Albrecht Dürer (1471-1528), que apresentava contornos muito precisos em seus trabalhos, a técnica de Basire atendia bem a seus pressupostos artísticos. De todo modo, Blake também dominava o método *stipple* (pontilhado), como comprovam as reproduções das telas *Morning Amusement*¹⁹ e *Evening Amusement* de Jean-Antoine Watteau (pintor do Rococó francês) feitas pelo gravurista em 1782 (EAVES; ESSICK; VISCOMI, 2020).

Embora seu talento fosse reconhecido por Basire, que confiou a Blake a reprodução dos túmulos reais na Abadia de Westminster para uma publicação da Society of Antiquaries, o aprendiz ainda aspirava a se tornar pintor, buscando aprofundar seus estudos em direção à pintura histórica, gênero em alta naquele momento. Inclusive, um dos primeiros ídolos de Blake foi John Hamilton Mortimer (1740-1779), pintor inglês adepto das técnicas da pintura histórica o qual, contudo, fugia das representações comuns do período, uma vez que retratava aspectos psicológicos, fantásticos e místicos da humanidade, não se detendo apenas às cenas cotidianas da esfera social (SUNDERLAND, 2004). Mortimer antecipou algumas ideias que afloraram no século seguinte com o advento do Romantismo – aspecto similar ao atribuído à obra de Blake posteriormente. Em 1779, ainda com o intuito de se tornar pintor, o jovem Blake terminou os estudos com Basire (aos 21 anos) e descartou a possibilidade de se matricular na Stationers Guild, onde poderia se tornar mestre em gravura. De todo modo, passou a trabalhar como gravurista de livros e panfletos de diversos editores, como Thomas Macklin, Harrison and Co. e Joseph Johnson, fazendo da gravura seu ganha pão. No mesmo ano, ingressou na Royal Academy of Arts, que oferecia treinamento formal em artes plásticas, com exposições anuais (EAVES; ESSICK; VISCOMI, 2020).

A relação de Blake com a Royal Academy é particularmente interessante, uma vez que auxilia a compreender o papel da pintura em sua formação como artista, bem como sua visão sobre a arte. Nesse sentido, é oportuno considerar o estudo de Aileen Ward no artigo “*Sir Joshua and his Gang*”: *William Blake and the Royal Academy*²⁰, o qual defende que apesar dos

¹⁹ Disponível em: <<https://www.themorgan.org/collection/William-Blakes-World/2#>>. Acesso em: 21 abr. 2020.

²⁰ Artigo publicado em 1989 na revista *Huntington Library Quarterly* (vol. 52, No. 1), pela University of Pennsylvania. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3817552?seq=2#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 10 ago. 2019.

comentários ácidos feitos por Blake sobre a Royal Academy entre 1808 e 1809 (que revelam a hostilidade da academia em relação ao desenvolvimento de uma arte genuína), a influência desta no trabalho do artista inglês não pode ser ignorada. Para isso, Ward (1989, p. 75) descreve o contexto da arte britânica na época do nascimento de Blake, em meados do século XVIII, quando os pintores ingleses eram menosprezados pela sociedade em geral. A corte de George II era indiferente à pintura, enquanto os nobres colecionadores de Arte Clássica contratavam artistas estrangeiros para as decorações internas de suas edificações, restando aos pintores ingleses o trabalho de retratista. Segundo Ward, *“The situation of most English artists – underpaid, undervalued, disunited – was ‘vassalage and dependence’, as one described it.”*²¹. Ademais, as poucas exposições de arte da época não eram abertas ao público, que considerava o ofício de pintor puramente operacional. Porém, a ascensão de George III, que apreciava a ciência e as artes, iniciou uma mudança nesse cenário, já que os artistas ingleses passaram a se unir, formando sociedades que promoviam exposições.

Foi nesse contexto, e com a promessa de amparo financeiro do rei, que em 1769 surgiu a Royal Academy of Arts, estruturada aos moldes das academias reais de outros países da Europa (sobretudo a da França, fundada muito antes, em 1648) e com o objetivo de promover a arte inglesa, oferecendo formação acadêmica para jovens artistas. Desse modo, em pouco tempo as artes plásticas passaram do obscurantismo ao prestígio social, o que foi extremamente positivo para os artistas ingleses. Porém, a pluralidade artística não era muito bem-vinda, o que acabou causando desavenças internas entre os membros e fazendo com que grandes pintores, como Mortimer, recusassem o ingresso na academia. Em relação à Royal Academy, Aileen Ward (1989, p. 76) explica que *“Because of its narrow definition of high art it would exclude Morland with his depiction of low life, Girtin²² and the other watercolorists, and many of the leading engravers; but its greatest mistake in its first fifty years was surely its failure to recognize the genius of William Blake.”*²³. O erro mencionado pela autora teve início já na

²¹ “A situação da maioria dos artistas ingleses – mal remunerados, subvalorizados, desunidos – era ‘vassalagem e dependência’, como já descrito.” (WARD, 1989, p. 75, tradução nossa).

²² Aileen Ward se refere a George Morland (1763-1804), precoce pintor inglês (começou a desenhar com três anos de idade) adepto às técnicas da pintura histórica, mas que em determinado momento de sua carreira desenvolveu um estilo próprio, retratando cenas interioranas, contrabandistas e ciganos – *“low life”* (ENCYCLOPAEDIA Britannica. George Morland, revisado em 2017 por Yamini Chauhan. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/George-Morland>>. Acesso em: 12 dez. 2019.); e a Thomas Girtin (1775-1802), aquarelista e gravurista inglês que, ao lado de William Turner, esforçou-se para tornar a aquarela reconhecida como arte (ENCYCLOPAEDIA Britannica. Thomas Girtin, revisado em 2008 por Chelsey Parrott-Sheffer. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Thomas-Girtin>>. Acesso em: 12 dez. 2019.).

²³ “Por causa de sua definição restrita de Belas Artes, a academia excluiria Morland com sua descrição de vida baixa, Girtin e os outros aquarelistas, e muitos dos principais gravadores; mas seu maior erro nos primeiros cinquenta anos foi certamente o fracasso em reconhecer o gênio de William Blake.” (WARD, 1989, p. 76, tradução nossa).

chegada de Blake, que foi matriculado como gravurista em vez de pintor – o que significava ser inserido em uma categoria inferior, já que a academia não reconhecia a gravura como arte, mantendo alguns poucos gravuristas como membros associados, mas sem muita visibilidade. De acordo com a pesquisa feita por Ward, raramente as exposições traziam gravuras, que eram consideradas apenas reproduções e não obras de arte originais como a pintura, escultura e arquitetura. Em relação ao conteúdo ensinado na Royal Academy,

*The object of this narrow curriculum was to fill the students' head with the vocabulary of ideal forms and noble attitudes of classical art that were the basis of history painting as Reynolds defined it, the representation of universal themes from the Bible or the classics in the grand style and on a grand scale – the parallel of epic in poetry*²⁴.
(WARD, 1989, p. 78)

Apesar de Blake ter sido oprimido pela academia, é possível identificar elementos do currículo da Royal Academy em sua obra, como a representação de temas bíblicos, de acontecimentos históricos e das mitologias grega e romana (ainda que, posteriormente, ele tenha criado uma mitologia própria em seus livros proféticos). Segundo registros da Royal Academy citados no artigo de Aileen Ward, Blake teve sete trabalhos aceitos para compor a exposição anual – o maior número entre os alunos do seu grupo – e, ao que tudo indica, todos foram vendidos – fato relevante para um jovem artista. Além disso, ele foi o único aluno de sua turma a exibir pinturas históricas, principal gênero ensinado pelos professores da academia. Como aponta Ward, esses dados contestam a ideia de que Blake ficou apenas alguns meses na Royal Academy, como foi defendido por seus biógrafos ao longo dos anos. Embora o artista não tenha completado os seis anos previstos para a conclusão do curso, certamente sua estadia foi satisfatória em termos de aprendizagem, uma vez que os trabalhos posteriores a 1785 são visivelmente mais técnicos e apurados.

A mais profunda influência de Blake era a arte renascentista de Raphael e Michelangelo, mestres que ele seguiu por toda a vida e pelos quais, inclusive, indispôs-se com muitos dos Professores da academia, entre eles Joshua Reynolds (1723-1792). Apesar de o gravurista/pintor concordar com algumas concepções defendidas por Reynolds, as divergências eram mais acentuadas, sobretudo em relação ao uso do óleo: o mestre, devoto seguidor das pinturas flamenga e veneziana (que valorizavam o brilho, a reprodução fiel e o aspecto material das telas), desprezava o uso de aquarela e acreditava que apenas a tinta a óleo era capaz de

²⁴ “O propósito desse currículo restrito era encher a cabeça dos estudantes com o vocabulário das formas ideais e atitudes nobres da arte clássica que eram a base da pintura histórica como Reynolds a definia, a representação de temas universais da bíblia ou dos clássicos no grande estilo e em uma grande escala – o equivalente ao épico na poesia” (WARD, 1989, p. 78, tradução nossa).

representar satisfatoriamente os temas da pintura histórica. Essa percepção era oposta à de Blake, que além de defender a aquarela (técnica utilizada por Albrecht Dürer), tinha muito apreço pela técnica do afresco e era um profundo admirador da escola florentina e dos pintores renascentistas que foram influenciados por ela. Ainda de acordo com Ward (1989, p. 80), esse desafeto com Reynolds e a rebeldia com os demais Professores (Blake se recusava a trabalhar com a pintura a óleo) o colocaram em uma posição de inferioridade dentro da academia, uma vez que, nas exposições anuais, suas obras eram posicionadas nos locais de menos destaque e com pior iluminação, junto aos demais aquarelistas desprezados pelos acadêmicos; além disso, o artista também teve desvantagem na concorrência pelos prêmios ofertados pela academia.

Contudo, Blake conseguiu encontrar o amparo e o incentivo que buscava em um dos Professores da Royal Academy – o irlandês James Barry (1741-1806), famoso por se opor aos pressupostos artísticos em voga e por ser fiel a seu estilo e concepção própria da arte. Barry estudou pintura em Paris, Roma e Florença – um sonho que Blake nunca conseguiu colocar em prática (WARD, 1989, p. 79). É plausível que Blake tenha se identificado com Barry, já que este trabalhava de acordo com seus princípios, sem se importar com a remuneração financeira – motivo pelo qual recusava várias encomendas de retratos e, conseqüentemente, vivia em constante limitação financeira (PRESSLY, 1981). Aliás, esse era um aspecto que particularmente fazia aflorar a antipatia de Blake em relação a Joshua Reynolds: este recebia uma remuneração financeira exorbitante, uma vez que contava não apenas com o salário da Royal Academy, mas com diversas encomendas de retratos, que na realidade eram pintados por seus pupilos – o que, além de antiético, era um embuste na visão de Blake. A frase que consta no título do artigo de Ward, “*Sir Joshua and his Gang*”, foi utilizada por Blake em uma nota manuscrita na sua edição dos *Discourses* escritos por Joshua Reynolds. De acordo com Gilchrist (1907, p. 99), depois da morte de Blake, um de seus admiradores encontrou o livro e transcreveu todas as notas adicionadas pelo artista. Segue o trecho da nota em questão:

The man [Reynolds] was here to depress Art: this is the opinion of William Blake. My proofs of this opinion are given in the following notes. Having spent the vigour of my youth and genius under the oppression of Sir Joshua, and his gang of cunning, hired knaves – without employment, and, as much as could possibly be, without bread – the reader must expect to read, in all my remarks on these books, nothing but indignation and resentment. While Sir Joshua was rolling in riches, Barry was poor and unemployed, except by his own energy; Mortimer was called a madman, and only portrait painting was applauded and rewarded by the rich and great. Reynolds and Gainsborough²⁵ blotted and blurred one against the other, and divided all the English

²⁵ Blake se refere a Thomas Gainsborough (1727-1788), pintor inglês que, assim como Joshua Reynolds, era célebre entre os nobres e burgueses por seus retratos.

world between them. Fuseli²⁶, indignant, almost hid himself. I AM HID²⁷. (BLAKE apud GILCHRIST 1907, p. 99)

Com base no desabafo de Blake, é possível perceber como a academia tornou a arte elitista, já que apenas os nobres consumiam arte e, portanto, esta era produzida de acordo com o gosto e a exigência dos “clientes”. Os artistas que escolhiam se expressar de maneira original, experimentar diferentes técnicas e fugir dos temas comuns era relegados à margem – não só da sociedade, mas até mesmo do meio artístico. A frase “I AM HID²⁸”, escrita em caixa-alta, demonstra como Blake se sentia oprimido e desvalorizado, sentimento que experienciou durante toda sua vida como artista.

Em 1777, James Barry foi contratado pela Royal Society of Arts para decorar o *Great Room* de sua sede, dando ao pintor a oportunidade de criar um de seus mais importantes trabalhos, a série de seis painéis *Progress of Human Knowledge and Culture*. Essa obra rendeu a Barry prêmios e medalhas, bem como reconhecimento nacional. Por conta disso, mesmo com as divergências em relação a Reynolds, Barry foi recrutado para compor o corpo docente da Royal Academy em 1782. Segundo Ward (1989, p. 80), o primeiro contato de Blake com a obra de Barry foi aos 14 anos, em uma exposição da Academy em 1771, onde conheceu a obra que influenciaria toda sua trajetória artística – *The Temptation of Adam* (1767-1770), baseada no livro *Paradise Lost* (1667), de John Milton, o qual teve um papel importante entre os temas tratados nas obras de Blake. Com o intuito de identificar a presença de Barry na pintura de Blake, vamos observar *The Creation of Eve: "And She Shall Be Called Woman"* (1803-05),

²⁶ Blake se refere ao pintor e escritor suíço Johann Heinrich Füssli (1741-1825), conhecido na Inglaterra como Henry Fuseli, com o qual Blake estabeleceu uma relação próxima e amigável.

²⁷ “O homem [Reynolds] estava aqui para degradar a Arte: esta é a opinião de William Blake. Minhas provas dessa opinião se encontram nas notas a seguir. Como gastei o vigor de minha juventude e gênio sob a opressão de Sir Joshua, e seu bando de arguciosos velhacos assalariados – sem emprego, e, tanto quanto fosse possível, sem pão –, o leitor não deve esperar encontrar, em todas as minhas considerações sobre esses livros, nada senão indignação e ressentimento. Enquanto Sir Joshua era podre de rico, Barry era pobre e desempregado, a não por sua própria energia; Mortimer era chamado de louco, e só a pintura de retratos era ovacionada e recompensada pelos ricos e poderosos. Reynolds e Gainsborough maculavam-se um ao outro, e dividiram todo o mundo inglês entre eles. Fuseli, indignado, quase silenciou-se. EU ESTOU SILENCIADO” (BLAKE apud GILCHRIST 1907, p. 99 , tradução nossa)

²⁸ De acordo com o Dicionário *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* (2006), o termo *hid* pode se referir a “*I : to put out of sight*” (“tirar de vista” ou esconder) ou “*4 : to turn (the eyes or face) away in shame or anger*” (“desviar os olhos ou virar o rosto em sinal de vergonha ou raiva”), utilizado quando Blake se refere a Fuseli. No caso do último “*Hid*”, Blake o emprega como verbo intransitivo, possivelmente no sentido de “ser tirado de vista” ou “marginalizado”.

uma das aquarelas compostas por Blake para ilustrar passagens da Bíblia²⁹, bem como o já mencionado quadro de Barry, *The Temptation of Adam*:

FIGURA 2 – *THE CREATION OF EVE: "AND SHE SHALL BE CALLED WOMAN"*



BLAKE, William. **The Creation of Eve: "And She Shall Be Called Woman"**. 1803-05. 1 aquarela, color., 41, 8 x 33,5 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

²⁹ A Bíblia tem um papel de extrema relevância na obra de William Blake, presente desde os primeiros até os últimos trabalhos do artista. Ainda que Blake tenha composto ilustrações para temas bíblicos ao longo de toda a sua carreira, a pintura em questão (*The Creation of Eve: "And She Shall Be Called Woman"*) faz parte de uma série de cerca de 80 aquarelas pintadas sob encomenda de Thomas Butts entre 1800 e 1806 (EAVES; ESSICK; VISCOMI, 2020).

FIGURA 3 – *THE TEMPTATION OF ADAM*, BY JAMES BARRY

BARRY, James. **The Temptation of Adam**. 1767-1770. 1 óleo sobre tela, color., 199,8 x 152,9 cm. National Gallery of Ireland, Dublin.

De acordo com Dunne e Pressly (2010, p. 96), *The Temptation of Adam* retrata o momento em que Eva conta a Adão sobre o pecado que cometera induzida pela serpente, convencendo-o a morder a maçã. A expressão no rosto de Adão é de preocupação e confusão, e o gesto da mão à cabeça pode ser interpretado como incerteza; já Eva olha fixamente para o companheiro, inclinando-se em sua direção, como se quisesse persuadi-lo. Segundo a descrição da National Gallery of Ireland, local de custódia da obra em questão, o fato de as folhas da maçã cobrirem parcialmente as genitais do personagem sugere o constrangimento pelo qual ambos

vão passar depois de desobedecer a ordem de Deus para que não comessem o fruto proibido. Assim, a figura da serpente aos pés de Eva evidencia a tentação com a qual a mulher se deparou. Há aqui uma gama de similaridades com o estilo e a temática blakianos: tema bíblico; influência das esculturas helenísticas e da pintura renascentista, sobretudo em relação às formas humanas (o rosto de Eva de perfil é bastante similar às figuras blakianas); traço preciso e ao mesmo tempo suave; jogo de luz e sombra, em que as figuras centrais aparecem mais iluminadas e os detalhes são posicionados nos locais mais escuros da tela; muitos elementos que parecem “escondidos” na cena, como os pássaros e os cordeiros na aquarela de Blake e o cacho de uvas e a abóbora na tela de Barry; apresentação de símbolos, sobretudo os que abarcam o tema “bem e mal”. Na tela de Barry, por exemplo, a serpente, a maçã caída e o leão ao fundo seriam a representação do mal, enquanto o cacho de uvas na parte superior e a abóbora na inferior, à direita, representam a Eucaristia e a ressurreição de Cristo (DUNNE; PRESSLY, 2010, p. 96).

Como veremos no Capítulo 3, a oposição entre bem e mal é fundamental em *Songs of Innocence and of Experience*, sendo que Blake utiliza justamente a figura do felino como materialização do *evil*. Podemos observar, ainda, que a aquarela de Blake também traz cachos de uva, elemento constantemente utilizado pelo artista inglês para contornar as placas de cobre com ornamentos (iluminuras). Em “Earth’s Answer”, de *Experience*, além do cacho de uva está presente a figura de uma serpente ao pé da página, como no quadro de Berry, representada com tons de marrom, cinza, verde e/ou amarelo, dependendo da versão impressa, mas sempre com a boca aberta e um aspecto ameaçador.

FIGURA 4 – “EARTH’S ANSWER”



BLAKE, William. Earth's answer. Object 33. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy Z. 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11, 7 x 7, 2 cm. The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection), Washington, DC.

Outro aspecto interessante é o fato de que Barry utilizava a tinta a óleo, o que comprova que embora Blake não fosse adepto dessa técnica, não condenava seu emprego, tampouco deixava de admirar telas a óleo. Ao contrário de Reynolds, Barry não desprezava as demais técnicas, sobretudo por ter estudado pinturas e esculturas de artistas renascentistas os quais, ainda que também utilizassem a tinta a óleo, foram grandes entusiastas do afresco. Inclusive,

nos estudos de Arte James Barry é considerado um pintor neoclássico que antecipou elementos da pintura romântica, por exemplo, a representação de temas literários (*King Lear mourns Cordelia's death*, 1786-88). Como aponta Ward (1989, p. 80), Barry foi uma das razões que contribuíram para a estadia de Blake na Royal Academy até, acredita-se, 1785, ano em que Blake parou de exibir seus trabalhos nas exposições anuais da academia. Para a pesquisadora, o fato de Blake nunca ter recebido nenhum prêmio ou reconhecimento na Royal Academy, mesmo sendo um aluno de destaque, somado à frustração do plano de estudar na Itália em 1784, foi o que o levou a abandonar a pintura acadêmica. Apesar de a ideia de “abandono” remeter a algo negativo, no caso de Blake foi o que impulsionou sua força criativa, já que agora ele gozava de total liberdade para experimentar novas técnicas que aliassem seus conhecimentos em gravura com o trabalho em aquarela – e, é claro, com a poesia.

Nos anos que se seguiram após a saída de Blake, a Royal Academy prosperou significativamente; contudo, após a morte de Reynolds, em 1792, o presidente passou a ser Benjamim West, pintor exclusivo do Rei George III. Desse modo, a academia enfrentou uma fase de conservadorismo e influência direta da corte já que, na visão de West, a arte tinha um papel social, isto é, o dever de conservar e promover o patriotismo. Em razão desse e de outros incidentes promovidos por West, como a doação de 500 libras ao governo para financiar a guerra contra a França, Barry se manifestou abertamente contra a administração do período, motivo que o levou a ser expulso da Royal Academy, em 1799, sob acusações cujo teor ele não pode sequer saber qual era, tampouco se defender (HODGSON; EATON apud WARD, 1989, p. 81-82). Há indícios³⁰ de que Barry e Blake continuaram próximos até a morte daquele, em 1806, o que também pode ter contribuído para a permanente revolta de Blake contra a Royal Academy. Todavia, esse rompimento com a academia afetou Blake de maneira significativa, permanecendo em sua vida como uma questão mal resolvida.

O artigo de Ward aponta para o possível anseio de Blake por reconhecimento acadêmico, mesmo depois da indiferença dos professores e colegas. A autora (1989, p. 82-86) apresenta várias evidências dos esforços do artista no sentido de retomar o relacionamento com a Royal Academy, seja por meio da adoção de técnicas que poderiam ser aceitas pelos

³⁰ Ward cita o trabalho de William L. Pressly em *The Life and Art of James Barry* (1981) para confirmar a aproximação de Blake e Barry. De acordo com Pressly (1981, p. 145-151), um dos aspectos que comprova a longa amizade de ambos é a similaridade entre as obras *Jupiter and Juno*, de Barry, e *Har and Heva Bathing*, de Blake. De acordo com o crítico, Blake teria visitado o estúdio de Barry por volta de 1788 e visto sua pintura em processo de produção.

acadêmicos, como o uso da têmpera³¹ em detrimento da aquarela, seja por tentativas de se tornar um gravurista associado. Blake chegou a ser cogitado para ocupar a vaga aberta em 1797 para os Associate Engravers da Royal Academy, mas não foi sequer nomeado candidato e a vaga foi concedida a Anker Smith, que tinha trabalhos em gravura bem menos expressivos e acurados que os de Blake. Para Ward,

Of course there was a deeper reason why Blake would not have been elected an Associate Engraver of the Academy, despite the support of the president [Benjamim West] himself: his very reputation as an independent designer. At a time when hardly one engraving in a hundred was based on the engraver's own design, and when engravings were valued to the extent that they approximated the effects of painting or drawings which they reproduced, Blake's work was too original to fit into the subordinate category of Engraver as defined by the Academy³² (WARD, 1989, p. 82-83).

Ainda de acordo com Ward, de 1799 a 1805, aproximadamente, com poucas encomendas como gravurista e mais tempo livre, Blake produziu algumas obras com a Academia em mente, utilizando a têmpera e um suporte maior do que costumava trabalhar, com o intuito de enviá-las para serem expostas nas exposições anuais da Royal Academy. Apenas alguns desses trabalhos foram aceitos, reacendendo o rancor do artista inglês em relação à Academia – o que justifica seus comentários mais ácidos à instituição entre 1806 e 1811. Ward esclarece o possível motivo para essas rejeições:

The reason for their rejection seems clear. Partly it was that English art was moving directions almost opposite to Blake's own, with the neoclassic tradition of istoria³³ long since transformed into the realistic depiction of contemporary events and biblical history changing into a branch of landscape, while paintings of contemporary literature, genre, and especially landscape were emerging as the most popular departments in the Academy exhibitions. At the same time, watercolor had developed from the tinted drawings of the eighteenth century into a new and forward-looking fusion of color, light, and form eschewing outline, which made Blake's technique look increasingly old-fashioned. But, more important, the revolutionary aspect of his work – the radically expressionistic anti-naturalism of his designs, their forthright nudity harking back to Barry's heroic figures, and the cryptic symbolism of his spiritual

³¹ Na verdade, Blake elaborou essas pinturas por meio de um misto de técnicas (sobretudo a têmpera, que envolve a mistura de pigmentos com cola ou aglutinante de goma), método chamado por ele de “fresco” em referência aos afrescos renascentistas. Inclusive, Blake alegava ter inventado um novo gênero: “*portable fresco*”, ou “fresco portátil” (EAVES; ESSICK; VISCOMI, 2020).

³² “É claro que havia um motivo mais profundo pelo qual Blake não havia sido eleito um Gravurista Associado da Academia, apesar do apoio do próprio presidente [*Benjamim West*]: sua reputação como um desenhista independente. Em uma época na qual mal uma gravura em cem era baseada em um desenho do próprio gravurista, e na qual gravuras eram valorizadas na medida em que se aproximavam dos efeitos das pinturas ou desenhos que reproduziam, o trabalho de Blake era muito original para ser enquadrado na categoria subordinada de Gravurista conforme definida pela Academia.” (WARD, 1989, p. 84, tradução nossa).

³³ De origem italiana, a pintura *istoria* está associada ao Renascimento e tem por objetivo transportar o observador por meio de detalhes e de uma retratação mais realista.

*forms of Nelson, Pitt, and Napoleon, which turned the history painting from celebration to the criticism of history [...]*³⁴ (WARD, 1989, p. 84).

Desse modo, é possível verificar que a produção de Blake não encontrava amparo entre os gravuristas da Academia, uma vez que além de reproduzir obras de outros artistas (prática comum na gravura), ele criava seus próprios *designs*; tampouco era reconhecido como pintor, já que suas pinturas não seguiam os pressupostos da arte em voga, de tradição neoclássica, ou mesmo as técnicas de aquarela que afloravam na virada do século XVIII para o XIX. Como apontou Ward, Blake era original demais para seu tempo, sobretudo se considerarmos o caráter extremamente crítico de seus livros. Ele se utilizava da poesia e da pintura/gravura para denunciar o que considerava injusto ou imoral na sociedade, o que não era comum entre seus colegas artistas. Considerando a reflexão da autora de que “*Blake is often described as a merely casual student at the Academy, but the evidence shows that he worked hard and profited from the opportunities it offered even while working as a journeyman engraver*”³⁵ (WARD, in EAVES, 2004, p. 21), é interessante observar como ainda na atualidade o *site* oficial da Royal Academy of Arts, embora dedique uma página exclusiva ao artista inglês, atribui a Blake o título de “aluno” e o caracteriza como “*Visionary, poet, painter, print-maker (engraver and etcher)*”³⁶. Os títulos de “visionário” e “poeta” se sobressaem aos de “pintor” e “gravurista”, além de que os trabalhos disponíveis na página, que indicam a produção de Blake na Academia, são todos gravuras – nenhuma pintura –, o que transmite a ideia de que o artista não produziu pinturas enquanto era estudante da Royal Academy. Portanto, percebemos que mesmo reconhecendo o valor atribuído a ele ao longo dos anos, a Academia conserva uma certa resistência em assumir Blake como pintor.

³⁴ “O motivo de sua rejeição parece claro. Em parte, porque a arte inglesa estava caminhando em direções quase opostas às de Blake, com a tradição neoclássica da *istoria*, há muito transformada na representação realista de eventos contemporâneos e da história bíblica, tornando-se um ramo da pintura de paisagens enquanto as pinturas contemporâneas literárias, de gênero e, especialmente, de paisagens emergiam como os departamentos mais populares das exposições da Academia. Ao mesmo tempo, a aquarela havia se desenvolvido a partir dos desenhos coloridos do século XVIII, tornando-se uma nova e prospectiva fusão de cor, luz e forma que evita o contorno, e que fez a técnica de Blake parecer cada vez mais antiquada. Porém, mais importante, o aspecto revolucionário de seu trabalho – o anti-naturalismo radicalmente expressionista de seus desenhos, sua nudez direta evocando as figuras heroicas de Barry, e o simbolismo críptico de suas formas espirituais de Nelson, Pitt e Napoleão, que levaram a pintura histórica da celebração à crítica da história [...]” (WARD, 1989, p. 84, tradução nossa).

³⁵ “Blake é frequentemente descrito como um estudante meramente esporádico da Academia, mas a evidência mostra que ele trabalhou duro e beneficiou-se das oportunidades que ela oferecia mesmo enquanto trabalhava como gravurista autônomo” (WARD, in EAVES, 2004, p. 21, tradução nossa).

³⁶ Disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/william-blake>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

1.2 – Catherine Blake

Em 1782, paralelamente aos estudos na Royal Academy, Blake se casou com Catherine Sophia Boucher (1762-1731), “*The unsophisticated maiden*” (GILCHRIST, 1907, p. 35), “*a pretty and impetuous young woman of twenty, the illiterate daughter of a market-gardener*”³⁷ (WARD, in EAVES, 2004, p. 22), com quem permaneceu por 45 anos. Pude observar que nos estudos brasileiros sobre Blake, em geral, pouco se fala sobre sua esposa, a não ser a menção a sua participação na etapa de pintura dos *illuminated books*. Em vista disso, constatando a importância em reconhecer o papel de Catherine Blake na vida e obra do pintor-poeta, neste momento vamos nos deter um pouco mais do que pede esta pesquisa em Mrs. Blake.

A crítica de Língua Inglesa traz abordagens mais substanciais sobre a esposa de Blake, com destaque para a biografia *Voices for Catherine Blake: A Gathering* (2000)³⁸, de Barbara Lachman, e para o artigo “*‘an excellent saleswoman’: The Last Years of Catherine Blake*” (2011), de Angus Whitehead. Eugenie R. Freed (2003, p. 149) indica um “*growing feminist interest in Blake’s œuvre from the 1970’s onward*”³⁹, enquanto Whitehead (2011, p. 76) demonstra que “*In the last two decades interest in and recognition of Catherine’s position in Blake’s life and work have grown*”⁴⁰. Recentemente⁴¹ o jornal inglês *The Guardian* publicou a matéria “*How William Blake’s wife brought colour to his works of genius*”, assinado pela jornalista Vanessa Thorpe, no qual Catherine é apresentada ao público atual. No artigo, Amy Concannon, pesquisadora doutora da Universidade de Nottingham e atual curadora da exposição *William Blake*, promovida pelo museu Tate Britain⁴², diz a respeito de Catherine: “*We know she must have been responsible for a lot of the work from some praise Blake gives her around this time. He was working as a jobbing engraver during the day and so in the evenings they had to work together to produce his own works and meet the demand*”⁴³. Além

³⁷ “A senhorita simples” (GILCHRIST, 1907, p. 35, tradução nossa); “uma bela e impulsiva jovem de vinte anos, a filha iletrada de um pequeno agricultor” (WARD, in EAVES, 2004, p. 22, tradução nossa).

³⁸ Eugenie R. Freed fez uma resenha do livro de Lachman, disponível em: < <http://bq.blakearchive.org/36.4.freed>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

³⁹ “Um interesse feminista crescente na obra de Blake dos anos 1970 em diante” (FREED, 2003, p. 149, tradução nossa).

⁴⁰ “Nas últimas duas décadas, o interesse por e reconhecimento da posição de Catherine na vida e obra de Blake cresceram” (WHITEHEAD, 2011, p. 76, tradução nossa).

⁴¹ O jornal *The Telegraph* também publicou um artigo sobre Catherine Blake em 26 de agosto de 2019, “Mad, muse, lost master: The mystery of William Blake’s wife”, disponível em: < <https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/mad-muse-lost-master-mystery-william-blakes-wife/>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

⁴² A exposição *William Blake* (2019-2020) será retomada no Capítulo 2.

⁴³ “Nós sabemos que ela deve ter sido responsável por muito do trabalho devido a certa estima que Blake demonstra por ela nessa época. Ele estava trabalhando como gravurista de dia, então durante as noites eles tinham que trabalhar

de ensinar Catherine a ler e escrever, Blake a inseriu no universo da pintura e da gravura, o que possibilitou que ela o auxiliasse na produção dos *illuminated books*. Gilchrist também oferece informações a esse respeito:

Her position and connexions in life were humble, humbler than Blake's own; her education – as to book-lore – neglected, not to say omitted. [...] Catherine [...] was endowed with a loving loyal nature, an adaptive open mind, capable of profiting by good teaching, and of enabling her, under constant high influence, to become a meet companion to her imaginative husband in his solitary and wayward course. [...] Not only did she prove a good housewife on straitened means, but in after-years, under his tuition and hourly companionship, she acquired, besides the useful arts of reading and writing, that which very few uneducated woman with the honestest effort ever succeed in attaining: some footing of equality with her husband. She, in time, came to work off his engravings, as though she had been bred to the trade; nay, imbibed enough of his very spirit to reflect it in Design which might almost have been his own”⁴⁴ (GILCHRIST, 1907, p. 35-36).

Portanto, Blake não apenas instruiu e colaborou para a educação de Catherine, mas lhe possibilitou caminhar em direção a uma posição de igualdade (ainda que as placas indiquem “*The Author and Printer W.Blake*”, sem mencionar Catherine como *printer*), uma vez que permitiu que ela desempenhasse o mesmo trabalho feito por ele. Foi no século XVIII que a posição social da mulher e da criança começou a ser pensada, sobretudo com *Émile* (1762) de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), obra que influenciou o pensamento em voga na Revolução Industrial e que se tornou referencial não apenas na Filosofia, mas também na Pedagogia⁴⁵. Em relação à condição da criança, Rousseau propõe uma educação diferenciada e defende o conceito de “*child's original goodness*”, ou “a bondade natural da criança”, afastando a antiga concepção de que a criança deveria ser tratada como um adulto – doutrina que fica

juntos para produzir os trabalhos dele e atender a demanda”. THORPE, Vanessa. How William Blake's wife brought colour to his works of genius. *The Guardian*, 7 set. 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2019/sep/07/william-blake-wife-catherine-brought-colour-works-of-genius-tate-britain>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁴⁴ “A posição e conexões que tinha na vida eram modestas, mais ainda que as do próprio Blake; sua educação – seus conhecimentos adquiridos em livros – fora negligenciada, para não dizer apagada. [...] Catherine [...] fora presentada com uma amável natureza leal, uma flexível mente aberta, capaz de se beneficiar de uma boa tutoria, e de lhe permitir, sob constante influência de alto nível, tornar-se uma companheira apropriada ao seu imaginativo marido e seu caminho solitário e caprichoso. [...] Não apenas ela se provou uma boa dona de casa com recursos limitados, mas nos anos seguintes, ensinada por ele e com sua companhia constante, ela adquiriu, além das úteis habilidades de leitura e escrita, algo que pouquíssimas mulheres sem instrução, em suas mais sinceras tentativas, jamais conseguiram obter: alguma igualdade em relação a seu marido. Ela eventualmente veio a trabalhar com as gravuras dele, como se tivesse sido feita para aquilo; não apenas isso, mas também tão embebida do próprio espírito dele a ponto de refleti-lo no desenho, que quase poderia ter sido seu” (GILCHRIST, 1907, p. 35-36, tradução nossa).

⁴⁵ No artigo “O *Emílio* de Rousseau: uma obra de Pedagogia?”, publicado no quarto volume da revista *Filosofia e Educação* (2012-2013), Fernando Bonadia de Oliveira defende que *Émile* é uma obra fundamental nos estudos pedagógicos.

explícita em *Songs of Innocence and of Experience*, quando Blake critica, por exemplo, o trabalho infantil.

A importância de *Émile* é inegável, sobretudo no sentido de repensar o lugar da criança – ainda que o autor a mantenha em uma posição de inferioridade. De acordo com Robert Essick (2008, p.11), o referido livro “*played a major role in the growth of this new sensibility and its attendant educational theories*”⁴⁶. Em contrapartida, a leitura que Rousseau faz do papel social da mulher é consideravelmente opressora e limitante:

*When once it is proved that men and women are and ought to be unlike in constitution and in temperament, it follows that their education must be different. Nature teaches us that they should work together, but that each has its own share of the work; the end is the same, but the means are different, as are also the feelings which direct them. [...] when a woman does right her task is only half finished, and what people think of her matters as much as what she really is. Hence her education must, in this respect, be different from man's education.*⁴⁷ (ROUSSEAU, 1911, p. 326-328)

Para Rousseau, a parte do trabalho destinada às mulheres era a de “*helpmeet*”, o que não significa uma ajudante no mesmo ofício desempenhado pelo homem, mas sim no ambiente doméstico, isto é, criando os filhos, cuidando da casa e servindo ao marido. O casal Blake, porém, não teve filhos e trabalhava lado a lado na produção gráfica. De acordo com Anderson Soares Gomes (2011, p. 47), “Na perspectiva de Rousseau, Sophie⁴⁸ deveria ser treinada para controlar seus impulsos, em um estado de constante dependência de seu marido, sendo sempre sensível e agradável”. Ao considerarmos que Catherine teve envolvimento direto com o trabalho do marido, essa ideia de total dependência perde a força, uma vez que o sustento de ambos também passava por suas mãos. No mesmo século em que predominava essa visão imperiosa em relação às mulheres, autores como Mary Astell (1666-1731), William Alexander (1742-1788), Catharine Macaulay (1731-1791) e Mary Wollstonecraft (1759-1797) escreviam livros que apresentavam o pensamento contrário em relação à figura feminina, argumentando a favor dos direitos das mulheres. Gomes informa, ainda, que “A resposta de Mary Wollstonecraft às ideias de Rousseau não poderia ser mais direta: ‘Que disparate!’ (WOLLSTONECRAFT,

⁴⁶ “Teve um papel importante no crescimento dessa nova sensibilidade e teorias educacionais decorrentes dela” (ESSICK, 2008, p.11, tradução nossa).

⁴⁷ “Uma vez provado que homens e mulheres são e devem ser desiguais em compleição e em temperamento, segue que sua educação deve ser diferente. A natureza nos ensina que eles devem trabalhar juntos, mas cada um tem sua parte do trabalho; a finalidade é a mesma, mas os meios são diferentes, como também o são os sentimentos que os dirigem. [...] quando uma mulher age corretamente sua tarefa está apenas pela metade, e o que as pessoas pensam dela importa tanto quanto o que ela realmente é. Logo sua educação deve, nesse sentido, ser diferente da educação de um homem” (ROUSSEAU, 1911, p. 326-328, tradução nossa).

⁴⁸ No quinto capítulo de *Émile*, intitulado “*Sophy, or Woman*”, Rousseau define o que é uma mulher (ou, como ele primeiramente se refere, “*The helpmeet*”) e qual seu papel na sociedade, bem como a maneira como ela deve ser educada.

2006, p.175)” – o que mostra que a discussão sobre o papel da mulher na sociedade já estava acontecendo⁴⁹.

Alguns preceitos de Rousseau ecoam não apenas em *Songs of Innocence and of Experience*, mas em *The [First] Book of Urizen* (1794) que, de acordo com Andrew Lincoln, “has affinities with Rousseau’s famous account of the rise of civilization as a disastrous fall into bondage”⁵⁰ (in EAVES, 2004, p. 177). Ao mesmo tempo, Mark Schorer (1946, p. 187) e David Erdman (1969, p. 243) apontam a presença dos ideais defendidos por Mary Wollstonecraft no livro iluminado *Visions of the Daughters of Albion*, composto por Blake em 1793. Michael Ackland (1982) também encontra a filosofia de Wollstonecraft em *The Book of Ahania* (1795) e no manuscrito *The Four Zoas* (1796-1807). De acordo com Ackland,

*Characteristically, Blake’s enlarged concept of human potential allows him to appropriate, and then to develop, progressive ideas from the Vindication; although here [The Four Zoas], as in his other reworkings of Wollstonecraft, he shows himself capable of transcending the received assumptions that are also embodied in her work. Thus, Blake not only found inspiration in Wollstonecraft’s work, but he also succeeded in freeing her perceptions from many of their contemporary limitations*⁵¹. (ACKLAND, 1982, p. 180)

Em 1791, Blake foi contratado pelo editor Joseph Johnson para ilustrar a segunda edição do livro *Original Stories from the Real Life; with Conversations, Calculated to Regulate the Affections, and Form the Mind to Truth and Goodness* (1788), de Wollstonecraft, “a novel that seems to compare with Rousseau’s *Émile*⁵²” (WELCH, 1979, p. 4-5). O artista preparou 11 desenhos monocromáticos, dos quais seis foram selecionados por Johnson para serem gravados

⁴⁹ No artigo “Mulheres, sociedade e iluminismo: o surgimento de uma filosofia profeminista na Inglaterra do século XVIII”, publicado na revista *Matraga* (UFRJ) em 2011, Anderson Soares Gomes cita algumas obras do século XVIII que apresentam uma “perspectiva mais igualitária com relação aos gêneros” (GOMES, p.35): *Some Reflections upon Marriage* (1700) e *The Christian Religion as Profess’d by a Daughter of the Church of England* (1705), de Mary Astell; *The History of Women* (1779), de William Alexander; *The History of England from the Accession of James I to that of the Brunswick Line* (1763) e *Letters on Education With Observations on Religious and Metaphysical Subjects* (1790), de Catharine Macaulay; *The Female Reader* (1789), *Vindication of the Rights of Men* (1790) e *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), de Mary Wollstonecraft.

⁵⁰ “Tem afinidades com o famoso parecer de Rousseau sobre a ascensão da civilização como uma queda desastrosa em servidão” (LINCOLN, in EAVES, 2004, p. 177, tradução nossa).

⁵¹ “Caracteristicamente, o conceito ampliado que Blake tinha do potencial humano permitia que ele se apropriasse e desenvolvesse as ideias progressistas de *Vindication*; ainda que aqui [The Four Zoas], como em outras de suas reelaborações de Wollstonecraft, ele se mostra capaz de transcender as pressuposições recebidas que estão incorporadas no trabalho dela. Assim, Blake não só encontrou inspiração no trabalho de Wollstonecraft, mas também foi bem-sucedido em libertar as percepções dela de muitas de suas limitações da época” (ACKLAND, 1982, p. 180, tradução nossa).

⁵² “Um romance que parece equiparar-se ao *Émile* de Rousseau” (WELCH, 1979, p. 4-5, tradução nossa).

pelo próprio Blake. David Erdman (1969) e Dennis Welch⁵³ (1979) apontam para uma possível discordância de Blake com alguns pontos do livro, sobretudo no que concerne ao forte senso de moralidade representado na personagem Mrs. Mason. Blake teria expressado essa dissensão por meio das ilustrações para o livro de Wollstonecraft, refletida na maneira como representou as personagens.

Com base nesses aspectos, Welch conclui que Blake tinha a capacidade de selecionar pontos específicos de consentimento nas obras de Wollstonecraft e, ao mesmo tempo, criticar seu conservadorismo – além de expressar essas opiniões em sua própria obra. Essa habilidade se estende por muitos autores lidos por Blake, como John Milton, Emanuel Swedenborg e Rousseau. A relação de Blake com os pensamentos de Wollstonecraft e de Rousseau envolvem a visão social da mulher no período, por isso a adesão do trabalho da esposa na execução de suas obras é tão importante, pois reflete uma atitude mais progressista nesse sentido. Ainda que a esposa não tivesse plena independência e autonomia enquanto casada com Blake, estava longe de ser a *Sophy*⁵⁴ de Rousseau. Além disso, Catherine se afasta ainda mais da figura feminina rousseuniana nos quatro anos que viveu após a morte do marido.

Angus Whitehead fez uma importante pesquisa histórica e documental para rastrear os passos de Catherine a partir de 1827, ano da morte de William Blake. Com base em seus estudos, pôde corroborar a informação concedida por Gilchrist de que a viúva vendeu trabalhos póstumos do marido e, ao que tudo indica, impressos e coloridos por ela mesma:

*For the majority of her widowhood (spring 1829-October 1831) Catherine lived independently. With her financial security ensured by the bequest from Banes [irmão de Blake] and the gift purchase from Lord Egremont, she was able to support herself by printing, coloring, and selling her husband's works, not merely for a few months but for approximately two and a half years.*⁵⁵ (WHITEHEAD, 2011, p. 86)

A situação financeira do casal Blake sempre foi limitada e, conseqüentemente, Catherine não tinha condições de se manter com o capital deixado pelo marido. Assim como Gilchrist (1907, p. 386), Whitehead cita diversas vendas realizadas por Catherine entre 1827 e

⁵³ Welch estudou a possível influência/relação/conexão entre *Original Stories from the Real Life* e *Songs of Innocence and of Experience*. Não abordaremos este tópico nesta pesquisa, porém este é um tema promissor para um futuro artigo, já que seu desenvolvimento demanda a leitura da obra de Wollstonecraft para uma análise mais efetiva. O artigo de Welch está disponível em: < <http://bq.blakearchive.org/13.1.welch> >. Acesso em: 23 mar. 2020.

⁵⁴ Optamos por utilizar a mesma grafia da edição consultada (1911).

⁵⁵ “A maior parte de sua viuvez (primavera de 1829-outubro de 1831) Catherine viveu independentemente. Tendo sua segurança financeira assegurada pela doação de Banes [irmão de Blake] e pela compra de Lord Egremont, ela conseguiu sustentar-se imprimindo, colorindo e vendendo os trabalhos de seu marido, não somente por alguns meses, mas por aproximadamente dois anos e meio” (WHITEHEAD, 2011, p. 86, tradução nossa).

1831, afirmando que ela não apenas manteve contato com alguns dos patrocinadores de Blake, como conquistou novos compradores, fazendo até mesmo a entrega das obras pessoalmente⁵⁶. Com base nos depoimentos de John Linnell e de Frederick Tatham⁵⁷, artistas e amigos íntimos de Blake, Gilchrist esclarece que

*She was an excellent saleswoman, and never committed the mistake of showing too many things at one time. Aided by Mr. Tatham she also filled in, within Blake's lines, the colour of the Engraved Books; and even finished some of the drawings – rather against Mr. Linnell's judgment*⁵⁸. (GILCHRIST, 1907, p. 386)

Essick (apud WHITEHEAD, 2011, p. 79) também acredita que Mrs. Blake “*may have completed several of Blake's projects, left unfinished at his death*”⁵⁹, o que parece plausível especialmente se considerarmos o fato de que ela produziu ao menos uma obra (ou a única sobrevivente) depois da morte de Blake, enquanto estava hospedada na casa de Tatham: *Head “taken from something she saw in the Fire”*, que atualmente se encontra no Museu Fitzwilliam, da Universidade de Cambridge.

⁵⁶ Para mais detalhes sobre as vendas de Catherine, bem como dos textos consultados por Whitehead, ler o artigo “‘an excellent saleswoman’: The Last Years of Catherine Blake”, disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/45.3.whitehead#fr20>>. Acesso em: 15 jan. 2020, bem como *The Life of William Blake*, disponível em: <<https://archive.org/details/lifewilliamblak01gilcgoog/page/n484/mode/2up/search/saleswoman>>. Acesso em 10 jan. 2020.

⁵⁷ De acordo com a crítica blakiana (Gilchrist, Erdman, Ward, Whitehead, Tavares, entre outros), o pintor e escultor Frederick Tatham (filho do arquiteto C. H. Tatham, amigo de Blake e um de seus principais compradores), fez parte do círculo de jovens artistas discípulos de Blake nos três ou quatro anos que antecederam seu falecimento. Tatham ficou responsável por ajudar Catherine após a morte de Blake, uma vez que estabeleceu uma relação muito próxima com o casal. Herdeiro do espólio do artista, apesar de ter destruído um número considerável de obras, placas de cobre e manuscritos (há indícios de que ele tenha vendido as placas de cobre de Blake como sucata), Tatham foi essencial para a pesquisa biográfica de Gilchrist (ainda que muitos críticos desconfiem da veracidade de seus relatos). Em 1832, um ano após a morte de Catherine, Tatham escreveu o texto *The Life of William Blake* (publicado postumamente em *The Letters of William Blake* (1906), livro que reúne as cartas existentes de Blake), no qual descreve a morte de Blake e de sua esposa, quatro anos depois.

⁵⁸ “Ela era uma excelente vendedora, e nunca cometeu o erro de mostrar coisas demais de uma vez. Auxiliada pelo Sr. Tatham, ela também coloriu os Engraved Books entre as linhas de Blake; e até terminou alguns de seus desenhos – um tanto contra o juízo do Sr. Linnell.” (GILCHRIST, 1907, p. 386, tradução nossa).

⁵⁹ Pode ter concluído vários projetos de Blake, deixados inacabados quando ele morreu” (ESSICK apud WHITEHEAD, 2011, p. 79, tradução nossa).

FIGURA 5 – HEAD “TAKEN FROM SOMETHING SHE SAW IN THE FIRE”, BY CATHERINE BLAKE



BLAKE, Catherine. **Head “taken from something she saw in the Fire”**. [1827-31?]. 1 aquarela, color., 9,7 x 12 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Ao observarmos a combinação e misturas de cores utilizadas por Catherine, não encontraremos dificuldades em pensar nos *illuminated books* de Blake: tons escuros que se destacam e se misturam às cores quentes e a concentração de tinta em determinados pontos são aspectos em comum. Os traços que formam o rosto, ao centro da pintura, também remetem a Blake e sua influência da Arte greco-romana (rosto de perfil; nariz, boca e queixo bem definidos). O *design* parece menos elaborado que o de Blake – o que pode ser lido tanto quanto uma dificuldade técnica, já que não sabemos o quanto de seus conhecimentos em pintura Blake repassou à esposa, como uma característica peculiar da artista. A figura retratada por Catherine apresenta o olhar perdido, o rosto marcado e predominantemente acinzentado, o que transmite uma sensação de angústia e tristeza. Os tons de vermelho podem representar o fogo mencionado no título – em que se afirma que Catherine viu algo na fogueira – e os tons de amarelo, rosa e azul trazem a sensação de vitalidade e amenizam a obscuridade do quadro. Poderíamos inferir que a pintura expressa, de maneira consciente ou não, o estado emocional da viúva que, apesar

do luto representado pelas cores pretas e acinzentadas, continua imersa nas boas lembranças e na possibilidade do reencontro espiritual com o marido⁶⁰, esperança essa simbolizada pelas cores quentes e claras.

Assim, em relação às funções desempenhadas por Mrs. Blake, Whitehead vai ainda mais longe e defende que

*Catherine was an artist and printer in her own right, with firsthand knowledge and experience of Blake's art practices. And yet in surviving contemporary records written during and after her marriage, she was principally commended for her domestic role*⁶¹. (WHITEHEAD 1979, p. 76)

No início do século XIX, embora o debate sobre a posição social da mulher estivesse em constante avanço, sobretudo depois da Revolução Francesa, as mulheres estavam (e estão) longe da igualdade ideal – o que pode justificar a falta de reconhecimento do trabalho artístico e comercial de Mrs. Blake (basta considerarmos o fato de que a primeira edição do *Frankenstein* de Mary Shelley, publicado em 1818, não dava créditos à autora, trazendo apenas um prefácio assinado por Percy Shelley). De todo modo, desde o final do século XX até a atualidade há uma produção crítica significativa no sentido de reaver e destacar a importância de Catherine Blake na realização e na divulgação da obra iluminada de William Blake, uma vez que esta desempenhou as funções de tipógrafa, pintora e *art dealer*.

1.3 – O pintor-poeta

Em 1783, já ao lado de Catherine, Blake publica seu único livro de poesia e prosa ainda em vida, *Poetical Sketches*⁶², do qual foram feitas apenas 40 cópias, distribuídas entre os amigos próximos e aqueles que financiaram a publicação (entre eles o escultor e ilustrador John Flaxman). Blake teria escrito o conteúdo do livro entre 1768 e 1777, ou seja, dos 11 aos 20 anos

⁶⁰ Frederick Tatham, tanto em seu *The Life of William Blake* quanto nos relatos feitos a Gilchrist, afirma que a viúva Catherine chamava constantemente pelo marido e, em seu leito de morte, conversava com ele, dizendo que logo o encontraria.

⁶¹ “Catherine era uma artista e impressora por seu próprio mérito, com conhecimento e experiência de primeira mão das práticas artísticas de Blake. E ainda assim, nos registros contemporâneos escritos durante e depois de seu casamento, ela era reconhecida principalmente por seu papel doméstico” (WHITEHEAD 1979, p. 76, tradução nossa).

⁶² Sempre com o foco em nosso objeto de estudo, *Songs of Innocence and of Experience*, não será feita aqui uma análise detalhada de *Poetical Sketches*. Para isso, recomendamos os artigos “John W. Ehrstine, William Blake’s *Poetical Sketches*” (1967), de Michael J. Tolley (disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/2.3.tolley>>. Acesso em: 28 jan. 2020) e “Antithetical Structure in Blake’s *Poetical Sketches*” (1981), de Robert F. Gleckner, além dos estudos mais conhecidos de Northrop Frye (1947), Samuel Foster Damon (1988) e Gilchrist (que dedica o Capítulo IV de seu *The Life of William Blake* à análise de *Poetical Sketches*, capítulo intitulado “A Boy’s Poems”).

de idade, por isso suas leituras da adolescência acabam sendo refletidas nesses escritos, que segundo David W. Lindsay (1989, p. 58) trazem experimentações com: textos dramáticos – influência de William Shakespeare (1564-1616)⁶³; poema-prosa – James Macpherson (1736-1796); baladas líricas – Bispo Thomas Percy (1729-1811); odes líricas – William Collins (1721-1759); além da influência estética de John Milton (1608-1674) e Edmund Spenser (1552-1599). Enéias Farias Tavares (2012, p. 28) também encontra referências de “narrativas históricas da Inglaterra medieval”, além de prenúncios do Romantismo, como a exaltação à natureza.

Gilchrist observa que “*Whether in design or in poetry, he does, in very fact, work as a man already practiced in one art, beginning anew in another; expressing himself with virgin freshness of mind in each*”⁶⁴ (1907, p. 120). Como gravurista, o trabalho de Blake em geral era o de reproduzir desenhos de outros artistas, o que fazia com eficiência. Contudo, o poeta-pintor tinha a percepção de que a arte se dá por meio da experimentação, da transgressão e do excesso, filosofia que o impulsionava a explorar todas as possibilidades do meio pelo qual transmitiria suas visões. Mais do que copiar ou seguir determinados procedimentos, Blake os incorporava em seu universo artístico para materializar suas ideias. Da mesma maneira que experimentava novos métodos na gravura e na pintura, reaplicando e incorporando técnicas de seus ídolos da Renascença enquanto dialogava com pintores de seu meio artístico, Blake escrevia com liberdade, sem amarras em relação a formas textuais. O autor se arriscava em todas as estruturas literárias com as quais se identificava, estabelecendo, assim como na pintura, conexões entre o mundo material e o mundo místico, estudando e buscando qual forma textual expressaria melhor o que ele pretendia comunicar.

Essa característica é perceptível, por exemplo, em *Songs of Innocence and of Experience*, quando Blake utiliza o gênero das cantigas de ninar para inserir o leitor no universo do livro, que transita entre uma realidade idealizada, permeada pela inocência infantil, e as intempéries do mundo real, cruel e implacável. Os ambientes opostos retratados por Blake se interconectam, de modo a sugerir a coexistência entre bem e mal, isto é, *Lamb* e *Tyger*. Nesse contexto, a descrição do submundo e a crítica social podem se ajustar e funcionar segundo o propósito do autor no formato de cantigas de ninar, causando forte impacto e desconforto ao leitor, que se depara com versos como “*How the youthful Harlots curse / Blasts the new-born*

⁶³ As datas de vida e morte dos autores lidos por Blake foram inseridas com a intenção de destacar a variedade de influências literárias de períodos e tradições distintas.

⁶⁴ “Seja no desenho ou na poesia, ele trabalha, de fato, como um homem versado em uma arte, começando de novo em outra; expressando-se com um virgem frescor de espírito em cada uma” (GILCHRIST, 1907, p. 120, tradução nossa).

Infants tear / And blights with plagues the Marriage hearse”⁶⁵ (BLAKE, 2008, p. 115). De acordo com E. M. Forster (apud PRAZ, 1982, p. 1), o objeto artístico “É único não porque seja engenhoso ou nobre ou belo ou douto ou original ou sincero ou idealístico ou útil ou educativo – pois pode incorporar qualquer uma dessas qualidades – mas porque é o único objeto material do universo dotado de harmonia interna”. Nesse sentido, podemos afirmar que o processo utilizado por Blake resultava em um objeto artístico único, uma vez que poema e pintura interagem dentro da obra de modo a criar a “harmonia interna” citada por Forster. Sobretudo, Blake harmoniza elementos naturalmente contrários (bem e mal, inocência e experiência, felicidade e sofrimento, entre outros).

Em relação à inclinação para o texto dramático em seus primeiros escritos, costuma-se associar a influência de Shakespeare, manifestada logo no início da vida literária de Blake, que entre 1774-1775 também escreveu a peça não concluída *An Island in the Moon*⁶⁶, sátira que dialoga com os pensamentos artísticos e filosóficos que circulavam à época. Lindsay (1989, p. 59) afirma que a peça “*surpasses most of Poetical Sketches in its philosophical wit, its realistic and surrealistic energy, and its variety of mood and style*”⁶⁷, demonstrando que Blake se encontrava em um momento de descoberta de identidade não só como pintor, mas como poeta e escritor. Michael Phillips (apud TAVARES, 2012, p. 29) aponta que, além de antecipar três poemas que aparecerão em *Songs* (“Holy Thursday”, “Nurse’s Song” e “The Little Boy Lost”), Blake menciona a concepção de texto gravado e iluminado pela primeira vez em *An Island in the Moon*.

De acordo com Tavares, já em 1774 o artista começava a conciliar arte e literatura em sua produção poética:

Trabalhando na abadia de Westminster, por exemplo, Blake compôs duas ilustrações para os monumentos medievais dedicados à Rainha Eleanor, esposa de Eduardo I, e ao Rei Eduardo III. [...] 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. (TAVARES, 2012, p. 24)

⁶⁵ “É a rameira a lançar praga fatal, / Que estanca o pranto do recém-nascido / E empesteia a mortalha conjugal.” (BLAKE, 1993, p. 63, tradução de Paulo Vizioli).

⁶⁶ Michael Phillips foi responsável pela primeira publicação do fac-símile de *An Island in the Moon* em 1987. Uma resenha dessa publicação pode ser encontrada no site *Blake Archive*, disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/22.3.bentley>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

⁶⁷ “Ultrapassa a maioria dos *Poetical Sketches* em sua perspicácia filosófica, sua energia realista e surrealista, e sua variedade de humor e estilo” (LINDSAY, 1989, p. 59, tradução nossa).

Em “Fair Elenor”, o poeta-pintor insere a personagem que nomeia o poema em um cenário lúgubre, “*like a ghost, thro’ narrow passages / Walking, feeling the cold walls with her hands*”⁶⁸(BLAKE, 2004, p. 10). Nesse poema, Blake reverbera suas leituras do Bispo Thomas Percy, conhecido por seu livro de baladas de estilo gótico *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) que, por sua vez, fomentou as baladas de Coleridge e Wordsworth (FERGUSON, in GILL, 2006, p. 101). No verso “– *Ellen stood, / Like a dumb statue, froze to stone with fear*”⁶⁹, Blake faz referência direta à estátua que observa para elaborar o retrato da Rainha Eleanor. Na peça “King Edward the Third”, em umas das falas do rei constam os versos “*Let Liberty, the charter’d right of Englishmen, / [...] Enerve my soldiers [...]*”⁷⁰(BLAKE, 2004, p. 53). O ideal de liberdade era comumente evocado pelos poetas patriotas do século XVIII, principalmente por James Thomson (1700-1748), como demonstra seu longo poema *Liberty* (1735-1736). O termo “*charter’d*” também será utilizado por Blake em “London” (*Songs of Experience*), termo este que aparece em outro poema de Thomson, como veremos no Capítulo 3. As ilustrações que deram origem aos dois textos em questão, mencionadas por Tavares, são *Portrait of Queen Eleanor from her monument* e *Portrait of Edward III from his monument* reproduzidas a seguir.

⁶⁸ “Como um fantasma, através de passagens estreitas / Caminhando, sentindo as paredes frias com as mãos” (BLAKE, 2004, p. 10, tradução nossa).

⁶⁹ “– Ellen ficou de pé, / Como uma tola estátua, congelou em pedra com medo” (BLAKE, 2004, p. 10, tradução nossa).

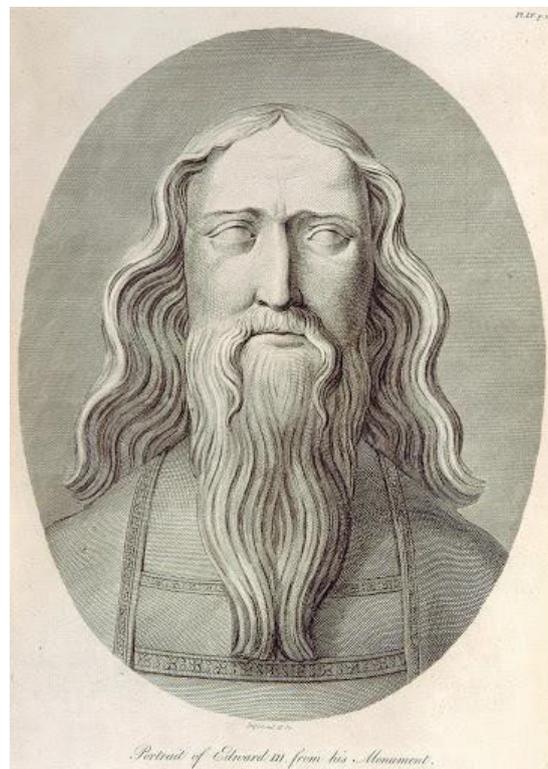
⁷⁰ “Que a liberdade, a carta dos direitos dos ingleses, [...] mereça meus soldados [...]

FIGURA 6 – *PORTRAIT OF QUEEN ELEANOR FROM HER MONUMENT*



BLAKE, William. **Portrait of Queen Eleanor from her monument.** 1774. 1 gravura., 33 x 29 x 20 x 9 cm. Essick Collection.

FIGURA 7 – *PORTRAIT OF EDWARD III FROM HIS MONUMENT*



BLAKE, William. **Portrait of Edward III from his monument.** 1774. 1 gravura., 33 x 29 x 20 x 9 cm. Essick Collection.

Com bases em nossos estudos, podemos observar que o “matrimônio” entre as artes plásticas e a escrita aconteceu com certa naturalidade na produção artística de Blake, conforme seu aprofundamento no estudo e na prática tanto da pintura quanto da literatura. Não parece se tratar de um projeto semelhante, por exemplo, ao proposto em 1798 por William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge em *Lyrical Ballads*. No “Advertisement” que abre o livro, Wordsworth “*emphasizes stylistic matters: the majority of the poems were ‘experiments’ written ‘to ascertain how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purposes of poetic pleasure’*”⁷¹ (BUTLER in GILL, 2006, p. 38-39). Wordsworth e Coleridge, a princípio, tinham um plano pré-determinado com um propósito literário específico – Coleridge ficou responsável por desenvolver poemas que tratariam do sobrenatural, enquanto o parceiro elaboraria versos sobre temas da vida comum. É evidente que na concepção dos livros iluminados Blake ponderou e refletiu sobre a estrutura dos poemas, a diagramação da página, a linguagem, o desenvolvimento da narrativa, as conexões entre os poemas e as imagens, entre outros aspectos que compõem a obra. Contudo, Blake não apresenta sua produção poética e artística como “experimento”, uma tentativa passível de erro, mas como “poema iluminado”, uma criação perfeita em si mesma, que dentro de seu próprio sistema não aceita o conceito de certo e errado, apenas se manifesta como é, como veremos no Capítulo 2, – o que remete novamente à fala de Blake, de que ele reproduzia as cenas que deslumbrava em suas visões⁷². Isto não significa dizer que ele não estudasse ou refletisse sobre a obra, ou que não realizasse tentativas (com erros e acertos, principalmente na execução da gravura e das misturas de tinta). Mas os experimentos eram parte do processo que conduzia à obra final, a qual estaria concluída quando o artista assim decidisse e, portanto, já seriam o resultado, independente da recepção crítica que despertasse. O fato de Wordsworth caracterizar *Lyrical Ballads* como “experimento” ameniza uma possível rejeição – afinal, um experimento que não deu certo pesa menos do que uma obra original desprezada.

Considerando o ímpeto criativo de Blake tanto nas artes visuais quanto na literatura, a combinação texto-imagem parece ser orgânica, mais intuitiva do que estratégica; a curiosidade que o impulsionava a pensar e executar seus *designs* conforme suas convicções caminhava ao

⁷¹ “Dá ênfase a questões estilísticas: a maioria dos poemas eram ‘experimentos’ escritos ‘para averiguar o quanto a linguagem da conversa nas classes média e baixa da sociedade é apta aos propósitos da fruição poética’” (BUTLER in GILL, 2006, p. 38-39, tradução nossa).

⁷² Como aponta Tavares, com base em Gilchrist, Damon, Ackroyd e Erdman, “Blake refere-se a essas visões em termos de criação poética e capacidade imaginativa, não as relacionando com experiências sobrenaturais” (2012, p. 30).

lado de seu interesse e dedicação em desenvolver uma escrita genuína. Há uma passagem no livro de Gilchrist válida a esse respeito:

*Well might Flaxman exclaim, 'Sir, his poems are as grand as his pictures'. Wordsworth read them with delight, and used the words before quoted. Blake himself thought his poems finer than his designs. Hard to say which are the more uncommon in kind. Neither, as I must reiterate, reached his own generation.*⁷³ (GILCHRIST, 1907, p. 119)

É curioso, portanto, verificar que desde o final século XIX até poucas décadas atrás, Blake foi muito mais aclamado e conhecido como poeta, enquanto seus contemporâneos e artistas de seu círculo social o identificavam como homem das artes, da gravura e da pintura. Por isso, a situação hipotética levantada por Gilchrist, em que Flaxman defenderia os versos de Blake como “tão grandiosos quanto seus desenhos”, faria mais sentido para o leitor atual se indicasse o inverso, afirmando que “suas pinturas são tão grandiosas quanto seus poemas”. É possível concluir que o reconhecimento de Blake como poeta em seus dias era tão (ou mais) custoso que sua admissão como pintor e gravurista pela Royal Academy of Arts. Contudo, levando em conta os estudos de Aileen Ward, que revelam o quanto a aprovação da Academia era cara a Blake e o quanto essa rejeição poderia afetar seu humor e produtividade, parece haver uma diferença relevante em como o artista lidava com ambas omissões, nas artes e nas letras. De todas as biografias estudadas para a presente pesquisa, poucas mencionam alguma situação em que Blake teria sofrido alguma crítica específica em relação a seus escritos – os quais, é preciso reconhecer, eram em geral ignorados –, tampouco relatam algum acontecimento que tenha lhe causado o mesmo incômodo que o descaso da Academia ou a péssima recepção do público a sua única exposição individual realizada em 1809, *Exhibition of Paintings in Fresco, Poetical and Historical Inventions*⁷⁴. O fracasso da exibição, organizada e pensada por ele, teve um grande impacto em sua vida. Foi justamente entre os anos de 1809 e 1818, logo após esse episódio, quando Blake se isolou do cenário artístico:

⁷³ “Bem poderia Flaxman exclamar, ‘Sir, os poemas dele são tão grandiosos quanto as imagens’. Wordsworth os leu com prazer, e usou as palavras supracitadas. O próprio Blake achava seus poemas melhores que seus desenhos. Difícil dizer qual era de tipo mais incomum. Nenhum, devo reiterar, tocou sua própria geração” (GILCHRIST, 1907, p. 119, tradução nossa).

⁷⁴ Em *The William Blake Archive* é possível encontrar mais informações sobre a exposição de 1809, além do acesso ao fac-símile de *A Descriptive Catalogue*, catálogo que acompanhava a exibição escrito e organizado por Blake. Esse texto contém um tom ligeiramente agressivo e defensivo, o que, para dizer o mínimo, assustou os poucos visitantes do evento. Mas há considerações muito interessantes – em meio a rancores e decepções não só com seus pares artistas, mas em relação ao público –, como a passagem traduzida por Enéias F. Tavares: “[...] Os olhos dos estúpidos nunca serão deleitados com a obra como são pela imagem do gênio devotado”. (BLAKE in TAVARES, 2012, p. 37). *A Descriptive Catalogue* está disponível em: <<http://www.blakearchive.org/work/bb32>>. Acesso em: 2 fev. 2020.

*Of the nine mysterious years of virtual exile from the artistic community that followed the failure of his exhibition, little can be said here except that Blake's great rage did pass, the result of spiritual struggle recorded mainly in Jerusalem, and Blake's feelings about the Academy seem to have changed at the same time. The one contact with the Academy recorded during these years is his visit in 1815 to make a drawing of the Laocoon from the cast in the Antique School. According to Tatham, Fuseli (by then the Keeper) gave him a warm welcome, and Blake responded in kind. After he emerged from obscurity in 1818 he would regularly visit the annual exhibitions [...]*⁷⁵(WARD, 1989, p. 85)

Em 2009, o Museu Tate Britain recriou *Poetical and Historical Inventions* na mostra *William Blake's 1809 Exhibition. Room 8, Tate Britain*, com dez das 16 pinturas originais expostas por Blake em 1809, organizadas da maneira como ele havia pensado. Alexander Gourlay (2009) escreveu uma resenha⁷⁶ sobre a recriação executada pelo Tate Britain, na qual dá detalhes descritivos apurados. Todavia, sua conclusão geral é de que

*Even though considerable energy and intelligence went into the exhibit and the augmented edition of Blake's original Descriptive Catalogue published in conjunction with it, the result is no more successful than the original seems to have been in communicating Blake's ideas or persuading an audience that he had discovered the lost secret of painting.*⁷⁷(GOURLAY, p. 96)

Segundo Gourlay, Blake falhou em conquistar tanto o público de 1809 quanto o de 200 anos à frente, entretanto, o conceito de “bem-sucedido” é relativo. Parece desproporcional comparar duas exposições em momentos tão distintos: na exibição original, Blake ocupava o lugar de artista marginal, louco, o ponto fora da curva, o autor de uma arte difícil e complexa para a sociedade do início do século XIX, arte essa lida e apreciada por um público restrito. Em 2009, por sua vez, Blake é o grande poeta e pintor revolucionário, genial, gótico e misterioso – uma celebridade literária. Ainda que suas ideias para a exposição não tenham sido as mais apropriadas ou estratégicas, a simples disponibilidade das pinturas originais para o

⁷⁵ “Dos nove misteriosos anos daquilo que foi essencialmente um exílio da comunidade artística após o fracasso de sua exibição, pouco pode ser dito senão que a grande ira de Blake de fato passou, resultado de uma luta espiritual registrada principalmente em *Jerusalem*, e os sentimentos de Blake acerca da Academia parecem ter mudado no mesmo período. O único contato com a Academia registrado durante esses anos é sua visita em 1815 para fazer um desenho de *Laocoonte* a partir do modelo na Escola de Antiguidade. De acordo com Tatham, Fuseli (então legatário) deu-lhe calorosas boas-vindas, e Blake respondeu de acordo. Depois que emergiu da obscuridade em 1818, ele visitaria as exposições anuais com regularidade [...]” (WARD, 1989, p. 85, tradução nossa).

⁷⁶ A resenha *William Blake's 1809 Exhibition. Room 8, Tate Britain* na íntegra está disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/43.3.gourlay>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

⁷⁷ “Ainda que energia e inteligência consideráveis tenham sido investidas na exibição e na edição expandida do *Descriptive Catalogue* original de Blake publicada conjuntamente, o resultado não foi mais feliz do que o original parece ter sido em comunicar as ideias de Blake ou em persuadir uma audiência de que ele descobrira o segredo perdido da pintura” (GOURLAY, p. 96, tradução nossa).

público do século XXI (ainda que deterioradas pelos anos, como aponta Gourlay) já atrai um número consideravelmente maior de visitantes do que as cerca de dez pessoas presentes em 1809. Sem contar o fato de que o trabalho de Blake foi exposto em um dos mais importantes museus do mundo, diferente do modesto espaço em que montou a exposição original, acima da loja de armário de seu irmão, no Soho, casa onde o poeta/pintor passou sua infância. Considerar esses aspectos nos leva a assumir que a iniciativa do Tate Britain de recriar *Poetical and Historical Inventions*, por si mesma, já demonstra um sucesso considerável de adesão do público à obra do artista – público este que, por mais decepcionado que possa ter ficado com a exposição de 2009, certamente tem um olhar muito diferente da geração de Blake em relação a suas pinturas.

De qualquer forma, o fato é que Blake demonstrava dar mais importância à recepção de suas pinturas do que de seus escritos isolados – não há registros de grandes esforços na elaboração de obras exclusivamente literárias além de *Poetical Sketches*. A informação dada por Gilchrist, de que Blake considerava seus poemas superiores a suas pinturas, parece suspeita quando consideramos a trajetória do artista nas artes visuais. Talvez por isso mesmo, por esse esforço obstinado em alcançar sua validação como pintor, a autocrítica de Blake em relação a seu trabalho artístico fosse consideravelmente mais severa do que seu julgamento acerca de seus poemas. Porém, o que podemos constatar nos versos e desenhos é que ambos parecem representar um mesmo cosmo, isto é, podem ser identificados como componentes de uma peça única, mesmo quando representam ideias opostas. Para Praz (1982, p. 45), “a dificuldade de conciliar a poesia e as pinturas de Blake não é maior do que a de reconhecer a mesma mão em cada um desses campos”. Contudo, Gilchrist consegue identificar o caráter “incomum” tanto no texto quanto nos *designs*, assim como os contemporâneos do poeta-pintor – que não encontravam dificuldade em apontar os poemas e pinturas iluminados como produtos executados pela “mesma mão”.

Na obra blakiana, pintura e poema trabalham juntos de diversas maneiras: um pode comunicar algo que contradiz o outro (como acontece em “The Tyger”); ambos podem mostrar narrativas diferentes, que a princípio parecem não ter relação entre si (o que vemos em “London”); os dois retratam a mesma cena/conceito, porém cada um a seu modo (“The Sick Rose”); e, especialmente, versos e gravuras podem a princípio retratar a mesma cena, mas um deles dá indícios de que aquilo que comunica o outro não é o que parece ser. Na abertura de *Songs of Innocence and of Experience*, por exemplo, o frontispício, página 2, traz apenas a imagem, isto é, com ausência de texto, e somente na página 4 encontramos o poema que a complementa, “Introduction”, acompanhado de mais gravuras que formam as iluminuras que

contornam os versos. A esse respeito, Leandro Cardoso de Oliveira (2015, p. 48) afirma que “Esse movimento, de volta à imagem anterior a partir da primeira lâmina que contém um poema, possui forte relação com a configuração dos livros iluminados”. Segue a reprodução das lâminas (páginas) em questão, seguida da transcrição dos versos:

FIGURA 8 – OBJECT 2 FROM *SONGS OF INNOCENCE AND OF EXPERIENCE*



BLAKE, William. *Songs of Innocence and of Experience*. Object 2, Copy Z. 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11 x 7 cm The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection), Washington.

FIGURA 9 – “INTRODUCTION”



BLAKE, William. **Songs of Innocence and of Experience**. Object 4, Copy Z. 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11 x 7 cm The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection), Washington.

Introduction⁷⁸

*Piping down the valleys wild
Piping songs of pleasant glee
On a cloud I saw a child.
And he laughing said to me.*

*Pipe a song about a Lamb;
So I piped with merry cheer,
Piper pipe that song again –
So I piped, he wept to hear.*

*Drop thy pipe thy happy pipe
Sing thy songs of happy cheer,
So I sung the same again
While he wept with joy to hear*

*Piper sit thee down and write
In a book that all may read
So he vanish'd from my sight.
And I pluck'd a hollow reed.*

*And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs,
Every child may joy to hear
(BLAKE, 2016, p. 35)*

As rimas perfeitas, as aliterações e o ritmo da canção de ninar tornam os versos facilmente memorizáveis e cativantes para o leitor. A imagem e os versos descrevem a cena de um flautista que se depara com uma criança sorridente, que surge da nuvem e pede a ele que toque uma canção sobre um cordeiro. A princípio, a pintura-gravura transmite a mesma leveza dos versos: os traços são delicados e harmônicos, as cores claras se destacam entre as escuras, há cordeiros ao fundo e os personagens principais são retratados com expressões serenas. Oliveira chama a atenção para o fato de que:

⁷⁸ “Introdução // A flautear em vale agreste, / A flautear canção feliz, / Das nuvens uma criança / Vem sorridente me diz: // “Toca a canção de um Cordeiro!” / Toquei-a com alegria / “Flautista, toca de novo.” / Toquei: a chorar me ouvia. // “Senta-te e escreve, flautista, / Num livro, a que possam ler.” / E ela sumiu-me de vista: / E um junco então fui colher, // E fiz uma pena rude, / E manchei as águas mansas, / E escrevi minhas canções / Que hão de alegrar as crianças.” (BLAKE, 1993, p. 31, tradução de Paulo Vizioli)

a interrelação entre uma lâmina e outra é possível, mas com o devido cuidado de não interpretar o frontispício como ilustração a ‘Introduction’, assim como o de não considerar a matéria textual do poema aludindo apenas às imagens que compõem a lâmina em que está disposto ou às figuras do frontispício. Mais do que isso, tanto texto quanto imagem de qualquer lâmina de *Songs of Innocence* podem contribuir para a interpretação das outras, assim como da totalidade da obra. (OLIVEIRA, 2015, p. 52)

Embora o crítico se refira especificamente à *Songs of Innocence* (1789)⁷⁹, podemos considerar a mesma premissa na leitura de *Songs of Innocence and of Experience*. No frontispício, apesar desse aparente cenário pacífico, as árvores escuras mais ao fundo causam uma sensação de mistério, dando a impressão de que o flautista está só na floresta, que traz perigos em seu interior; o manejo das cores, o traço do artista, a disposição das figuras, são aspectos que podem causar uma sensação levemente sombria, como se houvesse um mal inevitável, uma sensação de falsa segurança e harmonia (característica constante em nosso objeto de estudo). Em relação à gravura do rebanho de ovelhas, Essick observa que “*As is typical of Blake’s pictures of a flock of sheep, it looks like a single creature with multiple legs and heads*”⁸⁰ (2008, p. 26). Em *Songs of Innocence and of Experience*, as cores, o gesto das personagens retratadas (ainda que minúsculas), as iluminuras (que trazem de plantas e flores a anjos e humanos), além de pequenos detalhes simbólicos (como a cobra, o cacho de uva e o leão, também presentes em *The Temptation of Adam*, de Barry), todos esses elementos passam esse sentimento de estranheza, de se estar diante de uma obra pouco familiar.

Blake nos oferece tanto textos e imagens plácidos quanto apocalípticos, subvertendo valores morais e cristãos, como no momento em que o Anjo se transfigura em Demônio em *The Marriage of Heaven and Hell*⁸¹

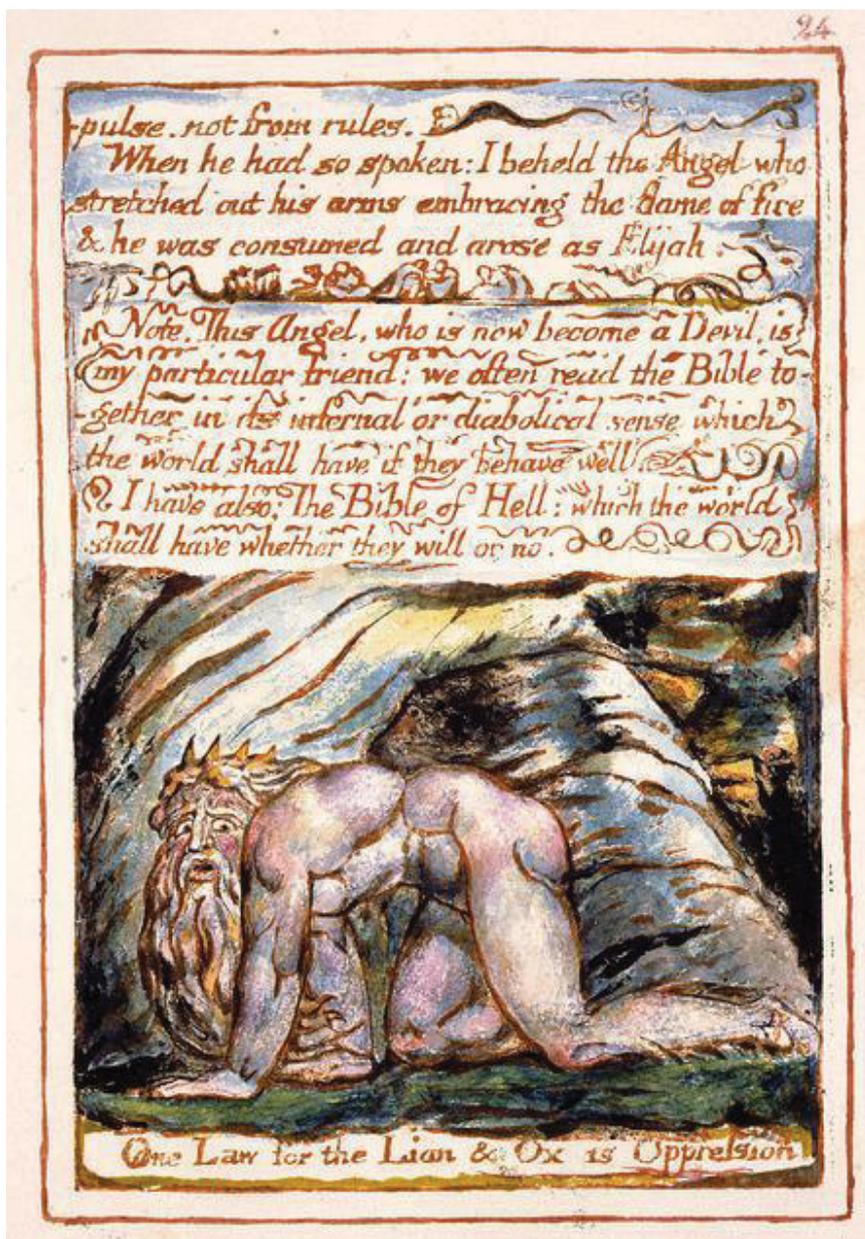
Note. This Angel, who is now become a Devil, is my particular friend: we often read the Bible together in its infernal or diabolical sense which the world shall have if they behave well. I have also; The Bible of Hell: which the world shall have whether they will or no.
(BLAKE, 2004, p. 33)⁸²

⁷⁹ Inicialmente, o livro *Songs of Innocence* foi impresso em 1789, sem a parte *Songs of Experience*, conforme esclareceremos no Capítulo 3.

⁸⁰ “Como é típico nos desenhos/gravuras de rebanhos de Blake, as ovelhas parecem uma única criatura com várias pernas e cabeças” (ESSICK, 2008, p. 26).

⁸¹ Para uma leitura aprofundada do livro iluminado *The Marriage of Heaven and Hell*, consultar o Capítulo 6 da tese “*As Portas da Percepção*”: *texto e imagem nos livros iluminados de William Blake*, de Enéias F. Tavares.

⁸² “Nota: Esse Anjo, que se converteu em Demônio, é / agora meu amigo particular: frequentemente lemos a Bíblia juntos / em seu sentido infernal ou diabólico, que / o mundo terá se vier a comportar-se bem. / Tenho também A Bíblia do Inferno, que o mundo / há de ter, queira ou não.” (BLAKE, 2011, p. 61, tradução de Ivo Barroso).

FIGURA 10 – OBJECT 24 FROM *THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL*

BLAKE, William. *The Marriage of Heaven and Hell*, Object 24, Copy I. 1790-1827. 1 gravura e aquarela, color., 14,8 x 9,8 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Quando analisamos as imagens separadas dos poemas e, em outro momento, observamos ambos no mesmo suporte, a conexão que se estabelece entre as duas linguagens parece intuitiva – ainda que seu significado seja de difícil alcance. É como se conseguíssemos reconhecer que tanto os versos quanto as imagens dividem o mesmo autor implícito, surgem de uma mesma fonte. Se nos baseamos na recepção que os livros iluminados de Blake despertaram em sua geração – inquietação acima de tudo –, compreendemos que, para seus

contemporâneos, não havia a noção de que os poemas eram elevados em comparação às pinturas: eles seriam antes preteridos a superestimados.

1.3.1 – Blake à margem da Poesia Romântica

Como vimos, Blake não encontrava amparo entre seus pares na pintura, tampouco na literatura. Durante os mais de 150 anos de crítica sobre a obra blakiana, pesquisadores de diferentes gerações se depararam com uma grande dificuldade quando tentaram classificar sua obra. Ao se dedicar ao árduo trabalho de situar Blake na história da Literatura, Northrop Frye (apud SIMPSON, 2004, p. 173) descartou o Romantismo e outros movimentos literários posteriores e tentou estabelecer uma leitura cronológica do período de produção do artista, aproximando-o de autores como Bispo Thomas Percy, Thomas Gray, William Collins e James Macpherson, o que chamou de “*the age of Blake*” (“a era de Blake”) – termo que não encontrou base na crítica literária. A esse respeito, David Simpson esclarece que “*The literary conventions that must be understood for us to read and appreciate him are allegory and satire*”⁸³, sendo que nem a alegoria, tampouco a sátira fazem parte do repertório dos românticos contemporâneos a Blake – constatação que, portanto, afasta-o de Wordsworth, Coleridge, Shelley e Keats (in EAVES, 2004, p.173).

Embora muitos aspectos do Romantismo encontrem consonâncias na obra de Blake, há determinados conceitos interpretados de maneiras diferentes pelo poeta-pintor: ao ler Wordsworth, por exemplo, Blake anotou em seus volumes⁸⁴ críticas inflamadas, expressando repúdio aos conceitos defendidos pelo primeiro a respeito da união entre mente e natureza, bem como memória e imaginação – uma vez que a imaginação é fundamental para a obra blakiana, como veremos a seguir. Em sua análise dos registros de Blake, e argumentando contra as ideias de Wordsworth, Stephen Gill concluiu que

*His anger [Blake's] at some lines was so hot that it brought on a bowel complaint he feared would kill him. Wordsworth might have been shocked at Blake's repudiation of his ideas, but he would, I think, have approved the nature of the response in itself, because it demonstrated just how seriously Blake was reading his poetry*⁸⁵. (GILL, 2006, p. 157)

⁸³ “As convenções literárias que devem ser entendidas para que consigamos ler e apreciá-lo são a alegoria e a sátira.” (SIMPSON, 2004, p. 173, tradução nossa).

⁸⁴ Os registros de Blake foram encontrados em seus volumes de *Poems* e *The Excursion* de Wordsworth, registros feitos possivelmente entre 1814 e 1820 (ADAMS, 2014, p. 175).

⁸⁵ “Sua raiva [de Blake] em algumas linhas era tão intensa que lhe trouxe uma moléstia intestinal que ele temia poder matá-lo. Wordsworth poderia ter ficado chocado com o repúdio de Blake às suas ideias, mas ele teria, creio

Esse dado levou a crítica, até aproximadamente a década de 1970, a exagerar as discrepâncias entre Blake e Wordsworth e dedicar-se somente a buscar divergências entre eles, ignorando possíveis consonâncias entre seus versos, como aponta James R. Bennett (1983, p. 99). Por mais que não compartilhassem concepções e métodos, os dois poetas foram contemporâneos por certo período e, portanto, carregam as marcas de seu tempo, o que torna difícil considerá-los antagônicos. De todo modo, a rejeição de Blake aos ideais de Wordsworth é suficiente para não o associar aos pressupostos românticos, como pondera Santos:

Mais próximo dos românticos que dos iluministas, Blake, apesar de sua concepção expressiva da arte, não pode ser tomado como representante do movimento romântico pela razão principal de seu repúdio à associação feita por Wordsworth, Coleridge e Shelley entre a mente humana e a natureza e por tematizar a natureza como instância divina última. O diálogo, direto ou indireto, estabelecido por Blake com Diderot, Lessing, Kant, Winckelman, Batteux e Pope, bem como o travado com Wordsworth, Coleridge, Shelley e Reynolds, Voltaire, Rousseau e Hegel, revela-se como forma de incorporação das influências à sua poesia, na qual passam a circular em meio a outros significantes, e confunde críticos que buscam elementos em sua arte que justifiquem sua classificação em poeta pré-romântico ou romântico. (SANTOS, 2009, p. 150-151)

Outra razão para o contraste estabelecido entre Blake e Wordsworth, de acordo com Bennet, foi a periodização da Literatura nos Estudos Literários, o que acabou por criar “uma barreira artificial entre eles” (BENNETT, 1983, p. 99) e estabelecer uma divisão definitiva entre Blake e o Romantismo. Simpson também comenta o problema da periodização do Romantismo nesse sentido:

*1789 happened to be the year of William Blake's Songs of Innocence, but its appearance has not usually been regarded as foundational for Romanticism: that honor has much more commonly been bestowed upon Wordsworth and Coleridge's jointly authored first edition of Lyrical Ballads (1798)*⁸⁶. (SIMPSON, in EAVES, 2004, p. 159)

Um dos aspectos que a princípio poderia aproximar Blake dos românticos, mas que na verdade o afasta deles, é o conceito de imaginação. No universo blakiano, a imaginação ocupa um lugar de destaque, é quase que uma divindade, e está diretamente relacionada à energia

eu, aprovado a natureza da resposta em si, porque ela demonstrava o quão seriamente Blake estava lendo sua poesia” (GILL, 2006, p. 157, tradução nossa).

⁸⁶ “1789 por acaso foi o ano de *Songs of Innocence* de William Blake, mas seu aparecimento não tem sido reconhecido como fundador para o Romantismo: essa honra tem sido, com muito mais frequência, concedida à primeira edição de *Lyrical Ballads* (1798), de autoria conjunta de Wordsworth e Coleridge” (SIMPSON, in EAVES, 2004, p. 159, tradução nossa).

(conceito desenvolvido principalmente em *The Marriage of Heaven and Hell*). Essa visão, em contrapartida, está muito distante da de Wordsworth, considerado por muitos críticos o grande representante do Romantismo inglês. Deparamo-nos constantemente com a essência ou definição de imaginação na obra de Blake; em *Milton* (1804), ele esclarece que “*The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself / Affection or Love becomes a State, when divided from Imagination*”⁸⁷(BLAKE, 2004, p. 151). No artigo “The marriage of Imagination and Intellect”, Hazard Adams conta que

*In 1897, Yeats published two essays on Blake. One was titled “William Blake and the Imagination” and the other “William Blake and his Illustrations to The Divine Comedy.” In juxtaposition, though Yeats did not emphasize the point, the two titles indicate something important about Blake’s notion of imagination that separates him from the so-called English Romantics who used the word: rigorous insistence on the relation of imagination to sight, to visual art, to inspiration, and to intellect.*⁸⁸(ADAMS, 2014, p. 175)

No primeiro título citado por Adams, Yeats afirma que “[Blake] *announced the religion of art, of which no man dreamed in the world about him;*”⁸⁹(1903, p.168), o que eleva a imaginação a seu *status* máximo, uma vez que ela se configura como elemento principal do trabalho e do pensamento do artista. Em *A imaginação educada*, Northrop Frye (2017) demonstra que a imaginação está intrinsecamente ligada às artes, e estabelece a diferença entre imaginativo e imaginário: no primeiro caso, o real é determinado por instância além do artista, mas no segundo não; é pelo imaginário que o homem passa a ser arquiteto da própria ordem.

Em “O imaginativo e o imaginário”, Frye aponta duas atitudes da mente humana: o “senso”, que seria a observação do mundo como ele é, bem como o reconhecimento das coisas que existem materialmente – hábito humano associado à razão ou ao real; e a atitude “criativa” ou imaginativa, aquela que abarca um mundo ideal, ou seja, um lugar que o ser humano constrói ou gostaria de construir. O crítico explica que toda atividade humana pressupõe o uso da imaginação, citando como exemplo o trabalho científico, que requer o uso do senso, ou seja, da observação e reconhecimento do ambiente como ele de fato é para que, assim, estabeleçam-

⁸⁷ “A Imaginação não é um Estado: é a própria Existência Humana / Afeição ou Amor se tornam um Estado, quando segregadas da Imaginação” (BLAKE, 2004, p. 151, tradução nossa).

⁸⁸ “Em 1897, Yeats publicou dois ensaios sobre Blake. Um era intitulado “William Blake e a Imaginação” e o outro “William Blake e suas Ilustrações para A Divina Comédia”. Justapostos, ainda que Yeats não levante este ponto, os dois títulos indicam algo importante sobre a noção de Blake da imaginação que o separa dos ditos Românticos ingleses que usavam a palavra: uma rigorosa insistência na relação entre imaginação e visão, arte visual, inspiração e intelecto” (ADAMS, 2014, p. 175, tradução nossa).

⁸⁹ “[Blake] anunciou a religião da arte, a qual nenhum homem do mundo que ele conhecia sequer sonhou” (YEATS, 1897, p.111, tradução nossa).

se condições para suporem-se situações e realizarem-se experiências que levem ao fim desejado. Dessa forma, Frye defende que o mundo humano foi criado por meio da força imaginativa, uma vez que qualquer alteração ou transformação no ambiente natural feita pelo ser humano passa pelo crivo da imaginação. Mais adiante, o autor afirma que “O padrão de realidade não é inerente àquilo que ali está, mas a um excesso irreal e subjetivo sobre o que ali está que, por sua vez, ganha existência com sua própria espécie de realidade.” (FRYE, 2017, p. 168), ilustrando o que acontece na religião, em que a realidade depende de uma experiência subjetiva que se manifesta no senso (ou mundo real), uma vez que “O Novo Testamento define a fé como evidência de coisas não vistas: a realidade na religião não está ‘lá’; ela passa a existir por meio de um certo tipo de experiência”.

Com base na formulação de Frye, é interessante analisar a relação que Blake estabelece entre o real e o imaginário já nas primeiras obras – inclusive em nosso objeto de estudo⁹⁰ – quando as ideias de Emmanuel Swedenborg (1688-1772) ainda encontravam consonâncias em seu trabalho. Isto porque as doutrinas do pensador sueco justificam, em certa medida, a teoria de Frye: na obra *O céu e o inferno*, de 1758, Swedenborg retoma o conceito de “correspondências”, um princípio da Antiguidade ligado ao hermetismo e associado a Hermes Trismegisto, que compreende a noção de que tudo o que compõe o mundo natural/material tem uma correspondência com o mundo sobrenatural ou místico. Nada, no mundo natural, pode subsistir em si mesmo, uma vez que a matéria subsiste conforme algo anterior a ela. Por meio dessas correspondências, o homem pode se comunicar com o Divino, e uma das formas de comunicação entre eles são as palavras, que consistem em correspondências; mas, para compreendê-las como tal, o ser humano precisa estar inserido na ciência das correspondências. Assim, todas as coisas existentes na Terra possuem um sentido de duplicidade, inclusive o homem e as palavras, que apresentam um sentido literal e outro místico, espiritual (Gomes, 1992). Aproximando este ao conceito de Frye, o “senso” seria o mundo material e a “atitude imaginativa” o equivalente às correspondências, formulação essa que nos leva ao comentário de Adams sobre a aproximação que Blake estabelece entre imaginação, visões, símbolos, intuição, artes visuais e intelecto.

Como aponta Paula Alexandra Guimarães,

Na prática, ele descobre uma fusão ontológica entre ‘imaginação’ como poder interno e ‘inspiração’ como poder externo; o primeiro contribuindo para a expansão e intensificação da visão induzida por uma força transcendental. Isso vale tanto para as

⁹⁰ A influência do pensamento de Swedenborg em *Songs of Innocence and of Experience* será apontada no Capítulo 3.

visões empíricas (em que a imaginação do sujeito apropria e adapta os conteúdos visionários gerados pela inspiração) como para as visões estetizadas (em que a imaginação do sujeito altera, de diversas formas, a primeira versão disponibilizada por um agente externo). (GUIMARÃES, 2016, p.5-6)

A imaginação é a força motriz que gera a energia necessária para o encontro do ser humano com o divino, com o cosmos, onde a percepção é ampla e ilimitada – muito diferente da definição de imaginação oferecida por Wordsworth e que levou Blake à fúria:

This love more intellectual cannot be
Without Imagination, which, in truth,
Is but another name for absolute strength
And clearest insight, amplitude of mind,
And reason in her most exalted mood.
[...]
Imagination having been our theme,
So also hath that intellectual love,
For they are each in each, and cannot stand
Dividually.
(WORDSWORTH, 1923, p. 233-234)⁹¹

Wordsworth não separa Imaginação e Razão, estando talvez mais próximo ao que Frye chamou de “imaginativo”, quando o real e a imaginação operam juntos, ou melhor, quando a imaginação trabalha a serviço da razão – aqui ela passa a ser um “tema”, estando assim em uma posição menor em relação à razão – o oposto do que prega Blake, que vê a imaginação como a força motriz da existência humana. É interessante observar, entretanto, que Guimarães aproxima Blake a “outros românticos” quando o opõe a Wordsworth:

Blake e os Românticos ergueram-se com determinação ideológica para defender a autonomia da imaginação, colocando-a em pé de igualdade com a Razão. Apesar de tudo, William Wordsworth (1770-1850), o poeta laureado de primeira geração, não vai tão longe como os outros Românticos no relegar da Razão para uma posição inferior à da Imaginação. (GUIMARÃES, 2016, p. 8)

E assim voltamos à questão abordada por Simpson, sobre as inúmeras tentativas, nos Estudos Literários, de aproximar ou afastar William Blake do Romantismo:

The need to specify what that is or was or should be has been the preoccupation principally of professional literary critics and scholars in the universities. Because Blake's creative circle – the persons with whom he kept company and shared ideas –

⁹¹ “Esse amor mais intelectual não pode ser / Sem imaginação, que, na verdade, / É apenas outro nome para força absoluta / E uma visão mais clara, amplitude mental, / E a razão em seu humor mais exaltado. / [...] Imaginação tendo sido o nosso tema, / Bem como esse amor intelectual, / Pois eles estão cada um em cada um e não podem se sustentar / Divididamente. (WORDSWORTH, 1923, p. 233-234, tradução nossa)

*was made up of artists and engravers, the literary Blake has often looked like a loner, a mystic, a visionary, and it was the image of Blake as this sort of Romantic (the sort to which the Modernists would find themselves so antagonistic) that first appealed to those who kept alive his reputation*⁹². (SIMPSON, in EAVES, 2004, p. 172-173)

Por fim, Blake era gravurista e pintor por formação, ainda que não tenha concluído seus estudos na Royal Academy of Arts. Tirava seu sustento da gravura, dedicando sua vida às artes visuais e à poesia, meios pelos quais ele refletia sobre a vida que acontecia a sua volta – revoluções políticas, sociais e intelectuais – e expressava suas opiniões e visões de mundo que, acima de tudo, estavam livres de correntes, tanto as reais quanto as da mente. Entender a relação de Blake com a pintura e a poesia como orgânica, com interesses genuinamente artísticos e espirituais, aproxima o leitor do universo oferecido pelo pintor-poeta. Embora a poesia estivesse lá desde a infância e se misturasse de uma maneira intrínseca com sua arte, não estava acima da pintura, era antes uma consequência natural desta. Com essa convicção, partimos para o segundo capítulo, em que vamos explorar a relação poesia-pintura nos livros iluminados de Blake e esclarecer sua visão sobre a discussão das “artes irmãs” e do conceito horaciano *ut pictura poesis*, além de verificar como sua obra reage diante de tais preceitos. A partir disso, discutiremos as razões pelas quais textos e pinturas demoraram a ser reconhecidos como partes integrantes de um mesmo sistema.

⁹² ” A necessidade de especificar o que é ou foi ou deveria ser tem sido a preocupação principalmente de críticos literários profissionais e estudiosos nas universidades. Como o círculo criativo de Blake – as pessoas com quem ele mantinha companhia e dividia ideias – era formado por artistas e gravuristas, o Blake literário frequentemente parecia arredo, místico, visionário, e foi justamente a imagem de Blake como esse tipo de Romântico (precisamente o tipo que os Modernistas iriam antagonizar) que inicialmente cativou aqueles que mantiveram viva sua reputação” (SIMPSON, in EAVES, 2004, p. 172-173, tradução nossa).

CAPÍTULO 2

Uma relação intrínseca entre poesia e pintura

É muito provável que ao ouvir o nome de William Blake, o leitor estabeleça de pronto uma relação com o mundo literário, tanto por conta dos poemas quanto do texto profético. Por muitos anos, apenas os versos dos *illuminated books* foram publicados e considerados nos estudos acadêmicos; ainda que no início do século XX suas pinturas e gravuras tenham sido redescobertas e reproduzidas, versos e imagens continuavam a ser examinados separadamente, sobretudo, para facilitar sua leitura e análise. Segregar a obra de Blake era interessante para o mercado editorial do século XIX, uma vez que, juntos, poema e imagens eram demasiado estranhos para despertar o interesse do público, até mesmo pelo fato de os poemas estarem escritos à mão na impressão original (EAVES, 2004, p. 5-6). Em 1964, Jean Hagstrum publicou *William Blake – Poet and Painter*, em que pela primeira vez se chama a atenção para a importância e necessidade da leitura das gravuras dos livros iluminados. Hagstrum apresenta o termo “arte compósita” para definir o trabalho blakiano – termo este ainda utilizado na crítica atual (TAVARES, 2012, p. 13).

Por volta dos anos 1970, intensificaram-se as pesquisas com a proposta de apontar simplificações e reduções críticas como consequência da separação da obra do artista, que aloca poemas e imagens no mesmo meio físico. Em *Blake’s Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry* (1978), W. J. T. Mitchell consolidou o argumento de que, ainda que os poemas se sustentem sozinhos, é preciso considerar os *designs* dos livros iluminados para uma compreensão profunda de seu significado. Nos estudos brasileiros, destacam-se nesse sentido os trabalhos de Cláudia Rodrigues Calado, que faz uma análise semiótica de *Songs of Innocence and of Experience*; Alcides Cardoso dos Santos, que se dedica aos estudos de *Jerusalem The Emanation Of The Giant Albion* (1804); e Enéias Farias Tavares, que estuda justamente a relação entre texto e imagem na obra blakiana, propondo a leitura unificada em alguns poemas de *Songs* e de *The Marriage of Heaven and Hell*. Esses críticos se dedicaram a analisar a obra iluminada estendendo o olhar para as imagens que acompanham os poemas, na busca por uma imersão profunda no universo oferecido pelo pintor-poeta.

2.1 – Os *illuminated books* e a teoria sobre “*sister arts*”

Para compreender a associação entre imagem e palavra na obra de Blake, é interessante saber de antemão que esta difere da relação entre poesia e pintura trazida pelo

conceito de *ut pictura poesis* e “artes irmãs”, associado a Horácio e a Simônides de Ceos e que será explicado adiante. Santos (2009, p. 159) explica que “a poesia iluminada de Blake põe em evidência a insuficiência das tentativas reducionistas de relacionar a lei (do texto e da imagem, reguladas pela tradição do *ut pictura poesis*) e a particularidade (a ocorrência artística singular)”. O autor afirma ainda que

Blake define como dominação e tirania a forma de pensamento que procura negar as diferenças e se afirmar como única capaz de revelar a verdade, a qual, na contenda entre as artes visuais e verbais pela melhor qualidade de apresentação/representação da realidade (seja ela externa ou interna à mente humana), ora é a palavra, ora é a imagem. (SANTOS, 2009, p. 173)

O tratado pictórico-poético de Manuel Pires de Almeida, escrito em 1633 e transcrito por Adma Muhana em 2002, traz como essência a ideia de poesia e pintura como artes gêmeas, afirmando que “Grandes são as proporções, grandes as semelhanças, concordâncias, ou simpatias, que têm a tinta, e a cor, a pena, e o pincel”, uma vez que “Simbolizam entre si como irmãs gêmeas, e parecem-se tanto, que quando se escreve se pinta, e quando se pinta, se escreve. Em língua grega o mesmo é escrever que pintar, ou esculpir, e é verbo comum ao pintor e ao poeta” (MUHANA, 2002, p. 69-70). O trecho⁹³ de *Arte Poética* (20 a.C), em que Horácio versa sobre a relação entre pintura e poesia, foi interpretado como o estabelecimento de uma relação análoga entre ambas, reforçada pela máxima “A pintura é poesia silenciosa, a poesia é pintura que fala”, associada a Simônides. Na leitura de Walter Moser,

A passagem de Horácio, mesmo que tenha dado lugar a debates ásperos, sugere isso: a pintura (o visual) é o modelo da poesia (o verbal) [...]. Pode-se falar, assim, de uma relação de dominação entre as duas artes – ou de uma irmandade desigual entre elas –, o que prepara a cena para a libertação ou, pelo menos, a emancipação de uma arte em relação à outra. (MOSER, 2006, p.44)

Essa libertação mencionada por Moser foi seguramente alcançada pelas duas artes na obra de Blake, tanto que quando separadas de seu meio original ainda são capazes de se comunicar com o público. O estabelecimento de fronteiras entre pintura e poesia com o objetivo de equipará-las é algo que está muito distante da obra iluminada que, pelo contrário, pretende

⁹³ Segue o referido trecho de Horácio: “*Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens placebit*” (HORÁCIO, 2005, p. 65); “Poesia é como pintura: uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre” (tradução de Jaime Bruna in MELLO, 2010, p. 235).

libertá-las – o que não significa separá-las. Mario Praz (1982, p.3) explica que a expressão *ut pictura poesis* “foi interpretada como um preceito, embora o poeta [Horácio] intentasse apenas dizer que, como certas pinturas, alguns certos poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a leituras repetidas e a exame crítico minucioso”. Nesse sentido, o que o poeta teria feito é uma aproximação entre as duas artes com o intuito de debater a receptibilidade da poesia, que apresenta similaridades com a pintura em relação ao efeito produzido, e não necessariamente estabelecer um princípio absoluto entre ambas. Para Sânderson Reginaldo de Mello,

a apreciação da poesia e da pintura à qual Horácio faz menção é realizada sob o ponto de vista da crítica, ou seja, na perspectiva da recepção da arte e não do fazer artístico. Podemos inferir que Horácio pretende chamar a atenção para o fato de que algumas obras resistem ao tempo, já outras não. (MELLO, 2010, p. 236)

Portanto, a interpretação de Moser parece plausível se consideramos apenas a expressão *ut pictura poesis* em si mesma, sem analisar os versos que a acompanham. Por outro lado, ainda que o poeta clássico pretendesse comparar as duas artes apenas para pontuar a receptividade da poesia, o fato é que a relação poesia-pintura é recorrente na história da humanidade desde as primeiras manifestações artísticas de que se tem registro, como a arte rupestre, os hieróglifos egípcios e a arte oriental (MUHANA, Adma, 2002, fl.93, p. 144) – o que justifica o impacto das palavras de Horácio. De todo modo, observamos que, ao depender da tradução analisada, tanto a interpretação apresentada por Moser quanto aquela defendida por Praz e Mello parecem possíveis; também é plausível considerar que uma pintura pode inspirar o poeta – que é capaz de transcrever em versos a sensação experimentada ao contemplar uma tela –, ao mesmo tempo em que a leitura de um poema (o qual pode descrever de paisagens a sensações) despertaria o impulso criativo do pintor, influenciando a cena por ele imaginada. É como se a característica pictórica estivesse presente nos versos, assim como o aspecto descritivo está ligado à representação na pintura, e essa ambiguidade interpretativa foi o grande norteador da popularidade de uma e de outra arte ao longo dos séculos.

Considerando o aforismo de Simônides e o preceito *ut pictura poesis*, Moser conclui que

Dois tipos de relações estão implicados nesses *topoi*, bem como nos debates sobre a relação entre pintura e poesia: poderia tratar-se de uma relação de igualdade-reciprocidade, de reflexos cruzados, como parece sugerir a expressão inglesa *sister arts*? [...] Ou haveria, ao contrário, a precedência de uma das duas artes sobre a outra, uma se promovendo a modelo da outra? (MOSER, 2006, p.44)

Sobre o trecho de Horácio, Andrey Pereira de Oliveira explica que sua “leitura direcionada e fora de contexto deu suporte, em diversos e longos períodos, a uma relação, ora amistosa ora forçada pela autoridade de seu autor, entre poesia e pintura” (2010, p. 162), o que resultou, por exemplo, na valorização da imagem na Idade Média (com o intuito de aproximar a história bíblica do povo iletrado), bem como na reafirmação da palavra escrita no Renascimento, período em que as artes visuais e textuais voltam a se aproximar, sobretudo na defesa do aspecto pictórico da poesia⁹⁴. Segundo Johan Huizinga, no século XV “Arte e literatura servem ao espírito que estava na iminência de fenecer; [...] Elas não têm outra função que não seja a de plena representação e ornamentação de ideias [...] O pensamento parece estar esgotado, o espírito aguarda uma nova inspiração” (2013, p. 482). Embora mantivessem estes aspectos em comum, a pintura do final da Idade Média dispunha de certa supremacia em relação a sua irmã. Huizinga reitera que “A literatura do século XV é bizarra em quase todas as páginas; o estilo artificial e a roupagem curiosamente fantástica de suas alegorias comprovam isso.” (2013, p. 523).

As questões levantadas por Moser tiveram seu ápice no século XVIII, quando as discussões acerca das “artes irmãs” eram revisitadas, sobretudo nos Estudos Literários ingleses (EAVES, in CURRAN, 2012, p. 229). Em 1766, Gotthold Lessing publica *Laokoon*, livro em que busca estabelecer distinções precisas entre poesia e pintura, concluindo que o que separa ambas é o meio físico no qual são empregadas, ainda que elas possam compartilhar estéticas e propósitos. Segundo Moser,

O que Lessing “descobre” não é inteiramente novo; o que é novo é o fato de chamar atenção sobre esse ponto, bem como seu gesto legislador. Ele teria criado categorias conceituais que funcionam segundo a lógica da não-contradição: isso não é aquilo, isso não pode ao mesmo tempo ser aquilo. Em virtude de suas condições midiáticas, a poesia (que representa o desenrolar de uma ação enquanto sucessão temporal dentro de uma mídia que é, por sua vez, de natureza transitória) não pode fazer a mesma coisa que a pintura (representar um ou vários corpos dentro de um todo espacial percebível dentro de uma simultaneidade temporal) e vice-versa. (MOSER, 2006, p. 45)

Contudo, Lessing admite haver casos em que sua “legislação” não funciona, o que Moser chama de “transgressões da lei de Lessing”, utilizando Blake como um dos exemplos

⁹⁴ Apesar do deslocamento de posição da pintura entre a Idade Média e a Renascença, Johan Huizinga aponta uma relação substancial entre as artes dos dois períodos no capítulo “A imagem e a palavra”, de *O outono da Idade Média*, afirmando que “quem for examinar a mentalidade renascentista sem um esquema predefinido, há de encontrar muito mais coisas ‘medievais’ nela do que aparentemente era permitido pela teoria.” (2013, p. 479). Alcides Cardoso dos Santos (2009) também trata do tema.

de “encruzilhadas entre as mídias e as artes”, uma vez que este insere poesia e pintura na mesma “condição midiática”. Ao citar obras que estabelecem diálogos entre poesia e artes plásticas, Oliveira explica que existem casos

ainda mais complexos em que os artistas, não se contentando em praticar um diálogo meramente temático, escrevendo a pintura ou pintando o texto literário, conjugam numa única obra os meios semióticos de ambas as manifestações artísticas, a exemplo dos poemas-iluminuras de William Blake, em que textos verbais e imagens reverberam-se. (OLIVEIRA, 2010, p. 162)

Até o início do século XIX, o desenvolvimento do debate sobre “artes irmãs” mudou consideravelmente a relação entre pintura e poesia: “O modelo artístico não é mais uma arte que imita e copia, mas uma arte não representativa, da qual prestamos conta não em termos de verdade e adequação a um objeto a ser representado, mas em termos de energética emotiva” (MOSER, 2006, p. 47). Dessa maneira, o que entra em foco no debate artístico é “o ato criador, e não o objeto criado”. Essa percepção é materializada por Blake quando ele recusa o óleo, preocupando-se menos com o retrato fiel da realidade e mais com a pura expressão da imaginação; quando cria e grava seus próprios *designs*, transpassando os limites da simples cópia na gravura; quando desenvolve um processo de impressão e pintura inédito e extremamente trabalhoso, que misturava diferentes técnicas, algumas criadas por ele; quando se recusa a trabalhar com encomendas de retratos para os nobres, atividade que condenava em Joshua Reynolds, uma vez que a pintura se torna um ofício meramente operacional (atividade que, de fato, foi posteriormente substituída pela fotografia); e, finalmente, quando inclui os versos no mesmo meio físico em que executa as gravuras, utilizando-se da letra cursiva.

Além de configurar uma das “transgressões” promovidas por Blake, a inserção de *handwriting* é um fator sintomático na composição dos *illuminated books*. Mario Praz explica que a caligrafia – elemento significativo no processo artístico de Blake – é “a expressão concentrada de personalidade de um indivíduo” (1982, p. 25) – aspecto que se revela profundamente importante em uma obra que utiliza a pintura e a poesia para se comunicar. De acordo com Praz,

De todas as ciências ou pseudociências que dizem interpretar o caráter e o destino humanos a partir de signos, a grafologia é certamente a de bases mais sólidas. A escrita cursiva é ensinada e algumas de suas características pertencem ao estilo geral da época, mas a personalidade de quem escreve, se for de algum modo pertinente, não deixa de transparecer. O mesmo acontece com a arte. [...] Em termos de caligrafia, pode-se falar de um *ductus*, ou mão, ou estilo de escrever, não só na caligrafia, mas em toda forma de criação artística, a qual é, em medida ainda maior, uma *expressão*, algo espremido ou tirado do indivíduo. (PRAZ, 1982, p. 25-26)

Reconhecendo a importância do símbolo e da imaginação no trabalho de Blake, a consideração de Praz é muito pertinente, especialmente quando aderimos à ideia de que a expressão artística traz em si uma caligrafia, isto é, uma maneira idiossincrática de execução da arte. O crítico utiliza como exemplo a composição musical, que pode ser transcrita por meio de símbolo na partitura e que, assim, cria um elemento gráfico que atua como “signo manual do artista” (1982, p. 25). No caso de Blake, Morris Eaves explica que “*the handicrafts of writing and drawing overlap: same hand, same surface, similar tools. So used, they blur the differences between words and images that human physiology may seem to reinforce*” (EAVES, in CURRAN, 2012, p. 233). Nesse sentido, os poemas gravados com a caligrafia de Blake trazem à tona uma nova dimensão da palavra escrita: além daquelas funções poéticas já encontradas na poesia impressa – que não são obstruídas, em um livro comum, por uma técnica de reprodução que se baseia em formatos pré-fabricados de letra –, as palavras de Blake têm uma potência expressiva fundada em sua própria forma, uma vez que ao escrever à mão, ele acaba por “desenhar” as letras.

Assim, além de inserir sua “marca pessoal”, como afirma Santos (apud TAVARES, 2012, p. 88), Blake ajusta o traço e o corpo da escrita cursiva às necessidades específicas da obra – um caráter revolucionário na técnica de reprodução, que não anula a caligrafia, mas antes a insere como essência da relação poesia-pintura. Outro elemento presente nos livros iluminados é a influência das iluminuras medievais, uma vez que o gravurista-poeta inseriu o que Cardoso (2009, p. 83) chama de “particularidades mínimas”: pequenas ilustrações, contornos e adereços agregados às vezes aos títulos dos poemas, às vezes contornando as bordas das placas e em meio ao texto escrito. Como nas pinturas, essas partículas também contribuem para a interpretação da obra e carecem de tratamento teórico⁹⁵:

Uma dificuldade adicional que poucos críticos se têm aventurado a estudar é a desconcertante presença em seus poemas de iluminuras que, pela sua recorrência e tratamento, não podem passar despercebidas ao leitor minimamente atento. Situando-se no limbo entre a informação escrita e visual – mas, às vezes, recusando as duas formas de codificação –, essa forma de concretização das “particularidades mínimas” não tem recebido a devida atenção (SANTOS, 2009, p.83).

Deveras, ao contemplarmos a página iluminada de Blake, a primeira impressão

⁹⁵ Para amenizar a “dificuldade adicional” apontada por Santos, é necessário um estudo mais abrangente sobre a arte da Idade Média e, mais especificamente, sobre as iluminuras medievais, de modo a ampliar o entendimento dos poemas iluminados – o que, por conta do recorte exigido em um trabalho de mestrado, não foi possível na presente pesquisa.

experimentada não é a de se estar diante de um texto acompanhado por desenhos; o que se tem é uma sensação pouco familiar de que palavras, iluminuras e pintura completam um só objeto, são parte de um todo; é como se olhássemos uma pintura que de fato “fala”, já que entre seus *designs* se identificam palavras e versos e poemas. Essa característica é explícita mesmo nas páginas que trazem mais texto do que imagens, como na primeira parte de “A Cradle Song” (*Songs of Innocence*), em que podemos verificar minúsculas figuras humanas em meio aos ornamentos que acompanham os versos, inclusive no título do poema. A segunda parte desse poema iluminado traz a mesma característica, porém desta vez é a gravura que ocupa a maior parte da página, retratando a cena de uma mulher (provavelmente a mãe, mencionada nos versos) embalando a criança no berço.

FIGURA 11 – “A CRADLE SONG”





BLAKE, William. A Cradle Song. Objects 16 e 17. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy Z. 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11, 0 x 6,8 cm. The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection), Washington, DC.

Morris Eaves (2004, p.2) sugere ao leitor iniciante que utilize duas técnicas para a melhor compreensão da obra de Blake: “*One: stick to the shortest and simplest works. Two: parse them into their constituent parts, usually words and images, and keep those segregated. Blake is simplest when the two techniques are combined*”⁹⁶. Contudo, Eaves conclui que essa

⁹⁶ "Um: ater-se às obras mais curtas e simples. Dois: analisá-las a partir de seus segmentos constituintes, geralmente palavras e imagens, e mantê-los separados. Blake é mais fácil quando essas duas técnicas são combinadas" (EAVES, 2004, p. 5, tradução nossa).

técnica, na leitura crítica, é insuficiente: “*Such leaks, as it were, around the edges of all simplified approaches are sure indications of their inadequacy: they are critical reductions, and sometimes useful for that, but not critical solutions*”⁹⁷ (EAVES, 2004, p. 5). Assim, neste momento, com o objetivo de demonstrar a interação entre pintura e poesia em “A Cradle Song”, vamos nos deter apenas ao aspecto visual do poema iluminado, sem nos dedicar, para este fim, ao que dizem os versos.

Em uma observação rápida da primeira placa que compõe o poema iluminado, identificamos no título uma figura humana apoiada na letra “A”; outra figura humana sentada na curva da letra “C”; e, na letra “D”, um homem aparece em pé, dentro da letra. Na folha que serve de adorno na lateral da página, à direita, está deitada o que parece ser uma figura feminina e, na lateral esquerda, há outra com um dos braços levantados, servindo de adorno, como podemos observar na imagem em *zoom*:

FIGURA 12 – ZOOM 1 DE “A CRADLE SONG”



Em sua descrição minuciosa para o poema iluminado em questão, presente em *The Illuminated Blake – The Complete Illuminated Works of William Blake with an Introduction Plate by Plate Commentary* (1974), David Erdman aponta essas figuras, além de vários outros elementos que completam a página:

⁹⁷ "Tais rachaduras, por assim dizer, nas bordas de todas as aproximações simplificadoras são indicações inequívocas de sua deficiência: elas são reduções críticas, e por essa razão, às vezes, úteis, mas não são soluções críticas" (EAVES, 2004, p. 5, tradução nossa).

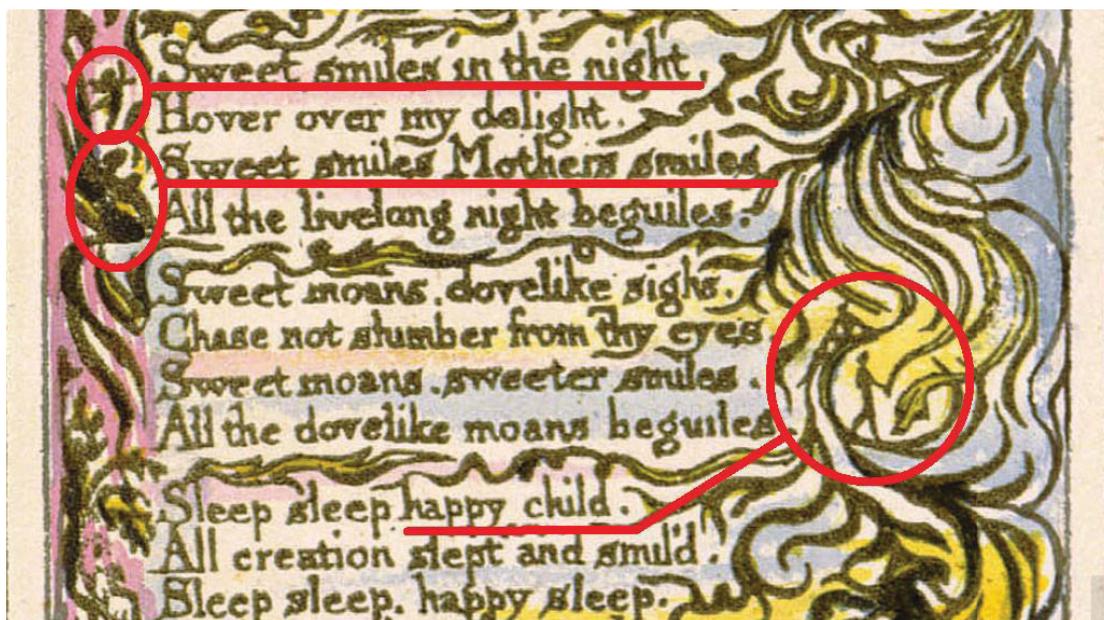
Suggestive, indeterminate vegetable and human forms of dreams, smiles, sweet moans, and sighs fill the verdure backed by night sky [...] small strands or fibres, or flowers, that it flattens into 'pleasant streams' and 'happy silent moony beams' (3-4) – swarming, however, with people, not to mention the heads of ripe grain near the top left bottom right corners and at the right of the fourth stanza. The piper, hatless but piping, leans against A; a seated figure extends something from inside C; a heavy man with brimless cap stands in the D. Four humans can be seen in the left margin: a woman stands with raised arm, invoking 'Sweet sleep' (5); a winged joy points toward 'Sweet smiles' (9); a mother with child in lap sits by 'Sweet... Mothers smiles' (11); a tall figure with right arm raised and a long cape walks toward the bottom stanza [...] 'Song' fills the top right margin with a dainty vine bearing nine or ten small flowers (or small blueberries). Just below these a person in left profile with bent head sits on a thin leaf sheet of 'moony beams' [...] a gowned figure soaring (as it were) leftward. At the right of 'happy child' a child holds two vine-stems as a swing; below him another extends both hands to one stem and stands with feet wide on another; down beside the fourth stanza a naked woman reclining on a vine looks down at a naked man walking away on the next curve.⁹⁸ (ERDMAN, 1974, p.57)

É interessante o fato de Erdman identificar a figura humana da letra “A” como o “Piper”, o narrador das canções da inocência, o que reitera a relação que os poemas iluminados apresentam entre si. Na impressão de 1794, Copy R, conseguimos identificar com mais clareza alguns dos pontos levantados por Erdman. A imagem em *zoom*, a seguir, destaca a figura alada apontando para “*Sweet smiles*”, a mãe e o bebê ao lado de “*Sweet smiles Mothers smiles*” e as crianças ao lado de “*happy child*”. Dependendo da versão, os elementos mencionados por Erdman ficam mais ou menos visíveis, sendo possível ainda identificar outras formas no poema iluminado⁹⁹.

⁹⁸ “Sugestivas, indeterminadas formas vegetais e humanas de sonhos, sorrisos, doces gemidos e suspiros preenchem a vegetação com o céu noturno por detrás [...] pequenos ramos ou fibras, ou flores, que ele nivela em ‘prazerosos cursos’ e ‘alegres feixes de lua silenciosos’ (3-4) – amontoados, no entanto, de pessoas, sem mencionar as cabeças de grão maduro perto das quinas superior esquerda e inferior direita, e à direita da quarta estrofe. O flautista, sem chapéu mas tocando, recostado contra o A; uma figura sentada estica algo de dentro do C; um homem pesado com um chapéu sem aba está em pé dentro do D. Quatro humanos podem ser vistos na margem esquerda: uma mulher em pé com o braço esticado, invocando ‘*Sweet sleep*’ (5); uma figura alada aponta em direção de ‘*Sweet smiles*’ (9); uma mãe com sua criança no colo senta ao lado de ‘*Sweet... Mothers smiles*’ (11); uma figura alta, com o braço direito levantado e uma longa capa anda na direção da estrofe de baixo [...] “*Song*” preenche a margem superior direita com uma delicada vinha com nove ou dez florezinhas (ou pequenos mirtilos). Logo abaixo destes há o perfil esquerdo de uma pessoa com a cabeça inclinada sentada em uma fina folha de ‘*moony beams*’ [...] uma figura vestida de camisolão como se estivesse ascendendo à esquerda. À direita de ‘*happy child*’ uma criança segura dois ramos de vinha como balanço; abaixo dele outra estende as duas mãos a um ramo e se mantém com os pés sobre outro; abaixo, ao lado da quarta estrofe uma mulher nua reclinando-se sobre uma vinha olha para baixo para um homem nu distanciando-se na próxima curva” (ERDMAN, 1974, p.57, tradução nossa).

⁹⁹ Devido ao propósito desta análise, identificar o diálogo entre texto em letra cursiva e desenhos em gravura, não vamos nos deter em identificar ou complementar as descrições de Erdman com base em diferentes impressões.

FIGURA 13 – ZOOM 2 DE “A CRADLE SONG”



Com base na descrição de Erdman, concluímos que as figuras em gravura e aquarela dialogam com todos os elementos da página, isto é, tanto com os ornamentos quanto com os versos. Blake desenha as palavras ao utilizar a letra cursiva e incorpora desenhos à escrita; além de se relacionar diretamente com o texto, o desenho se apropria de seu espaço físico, por exemplo, ao ocupar o local dentro das letras, o que revela a rivalidade entre pintura e poema apontada por Mitchell. Embora essa fusão entre imagem e verso seja explícita, tanto a poesia quanto a pintura mantêm sua própria linguagem nos livros iluminados e, ao mesmo tempo, juntas criam uma linguagem específica. Mitchell (apud MOSER, 2010, p. 48) verifica uma defesa da “visualização da linguagem” por parte de Blake, que tratava “a escrita e a tipografia como mídias capazes de presença completa”.

É oportuno mencionar a questão levantada por Roland Barthes em seu livro póstumo *O óbvio e o obtuso*: “será a pintura uma linguagem?”. Recorrendo a Jean-Louis Schefer, Barthes afirma que,

perguntar-se se a pintura é uma linguagem é já uma questão moral, que requer uma resposta mitigada, uma resposta morta, salvaguardando os direitos do indivíduo criador (o artista) e os de uma universalidade humana (a sociedade). Como todo o inovador, Jean-Louis Schefer não responde às perguntas falsificadas da arte [...]; substitui-as por uma questão aparentemente marginal, mas cuja distância o leva a constituir um campo inédito em que a pintura e a sua *relação* (tal como dizemos: uma relação de viagem), a estrutura, o texto, o código, o sistema, a representação e a figuração, todos estes termos herdados da semiologia, são distribuídos segundo uma topologia nova, que constitui <<uma nova maneira de sentir, uma nova maneira de pensar>>. Esta pergunta é mais ou menos a seguinte: qual é a relação do quadro e da linguagem de que fatalmente nos servimos para o ler – quer dizer para

(implicitamente) o escrever? *Essa relação não será o próprio quadro?* [...] Esta travessia do quadro pelo texto de que eu o constituo, é evidente como está simultaneamente próxima e distante duma pintura suposta linguagem. (BARTHES, 2009, p. 151-152)

A pintura não apresenta um sistema fixo de organização como a linguagem, mas carrega em si diferentes estruturas que formam este sistema, já que somos capazes de ler e compreender um quadro por meio da linguagem. Barthes pontua que a pintura não deve ser o refúgio do inconsciente ou um estado de “pura elaboração mítica”, ainda que não se estabeleça como um estado “literal, denotado” como faz o código verbal. Assim, “esta fuga, este infinito da linguagem é precisamente o sistema do quadro: a imagem não é a expressão de um código, ela é a variação de um trabalho de codificação; não é depósito de um sistema, mas geração de outros sistemas” (BARTHES, 2009, p. 152). A reflexão de Barthes auxilia na compreensão do pensamento de Blake diante da discussão sobre “artes irmãs”: os livros iluminados são a materialização da relação poesia-pintura. Portanto, é impossível definir previamente qual será o comportamento ou o papel de cada uma dentro da obra, já que nos *illuminated books* a pintura não aparece com essa função pré-estabelecida de “expressar um código” – ela, assim como a poesia, está livre para expressar-se de maneira autônoma. É como se Blake deixasse que a interação entre ambas fluísse de forma independente, sem se preocupar com teorizações que ditam a atuação de cada arte – sobretudo porque ele estava inserindo poesia e pintura no mesmo meio físico, o que causa um impacto na forma como as duas linguagens se relacionam.

Para entender plenamente a relação da obra iluminada com as discussões teóricas acerca das “artes irmãs” no século XVIII, é preciso atentar para o fato de que, da mesma maneira que não pretendia propor um projeto literário como o fizeram Wordsworth e Coleridge, Blake também não tinha nenhum interesse em elaborar um tratado de pintura e poesia. Como afirma Tavares,

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 [*Blake*] está menos preocupado com a discussão teórica e mais interessado na experimentação com diferentes estilos e materiais. (TAVARES, 2012, p. 21)

É como se a pintura e a poesia não estivessem lado a lado na obra de Blake, mas frente a frente, “como formas integrantes de uma entidade una” (TAVARES, 2012, p. 113): às vezes trabalham juntas para se comunicar com o leitor, outras vezes narram ou interpretam a mesma ideia de maneiras distintas e, ainda, podem transmitir informações diferentes sobre o mesmo tema.

Foi possível observar, durante os estudos para esta pesquisa, que os críticos se utilizam de diferentes termos para se referir às gravuras coloridas em aquarela por Blake e Catherine: imagens, ilustrações, pinturas, desenhos, gravuras, *artwork*, *designs*, *pictures*, entre outros. Percebi que a palavra “ilustração” é a menos utilizada pelos pesquisadores blakianos, sobretudo nos textos em língua inglesa. Considerando a definição de Luís Camargo (1998, p. 16), de que “Ilustração é toda imagem que acompanha um texto”, e admitindo que a ilustração apresenta diferentes funções, como a simbólica e a narrativa, e que “Essas funções não têm existência independente” (p. 37), poderíamos nos referir às pinturas que compõem a obra iluminada como ilustrações. Contudo, definir as gravuras como ilustrações seria, antes de tudo, dizer que elas apresentam uma função determinada – o que, como foi demonstrado até aqui, não é o caso dos poemas iluminados de Blake. Claus Clüver (2006, p. 106) afirma que “Ao contemplar a relação entre o texto visual e o verso do poema, o crítico ocidental poderia pensar na possibilidade desta pintura ser classificada como uma ilustração, ou mais especificamente uma tradução da lírica”, explicando que a ideia de ilustração pressupõe a existência de um texto verbal, uma vez que apresenta uma função diretamente relacionada a ele. Por isso, ainda que não seja um problema se referir às gravuras do artista como ilustrações, certamente este não se trata do termo mais adequado.

No artigo “Da transposição intersemiótica”, Claus Clüver (2006) explica o gênero pintura-poema chinês (dinastia de Hui-tsung, com fim em 1126), em que os artistas liam o poema e, a partir dele, elaboravam uma pintura. Uma análise simplista poderia concluir que o pintor chinês ilustrou ou traduziu o texto poético; contudo, essa conclusão não se sustenta, já que, quando analisados de forma separada, os versos e as pinturas poderiam oferecer interpretações diferentes. Clüver define o antigo gênero chinês de pintura-poema como “um gênero que unia, numa interação intrincada, os sistemas de signos da representação visual, do texto verbal e da versão caligráfica desse texto, executada pelo mesmo pincel que havia criado a pintura (CLÜVER, 2006, p. 110). De acordo com o autor, levando-se em consideração o fato de que dificilmente um texto visual possa substituir completamente um texto verbal, seja ele lírico ou ficcional, podemos dizer que, na pintura-poema chinesa, tanto a pintura quanto o verso se complementam; quando analisados de modo separado, perdem atributos que poderiam contribuir para sua interpretação. Como afirma o crítico, a obra iluminada de Blake é um dos poucos trabalhos verbo-visuais do Ocidente que se assemelha de forma tão precisa à pintura-poema chinesa, justamente por unir essas duas linguagens de modo a inter-relacioná-las.

Em seu já citado estudo, Mitchell (1978) conclui que na arte compósita de Blake nem o aspecto gráfico nem o poético predominam de maneira consistente; a relação entre pintura e

poesia é majoritariamente a de rivalidade energética, em que se estabelece um diálogo entre dois meios de expressão artísticos independentes que passam a dividir o mesmo espaço físico.

Para Thomas Frosch, em seu *Blake's Composite Art*, Mitchell

*shows how Blakean practice contradicts point by point the principles of the ut pictura poesis tradition, in which the imagination is given a visual analogy. Blake emerges convincingly here as an anti-perspectival, anti-pictorial artist; for him poetry and painting, far from seeking analogous methods, each have to find individual ways of being visionary. But with the text attacking objective time and the designs attacking objective space, both cooperate in reshaping the perceptual world.*¹⁰⁰ (FROSCH, 1979, p. 41)

Como veremos no Capítulo 3, a dualidade é o tema central de *Songs of Innocence and of Experience* e, como o subtítulo sugere, Blake reconhece duas forças que norteiam a existência humana; embora opostas, elas existem e se articulam dentro do mesmo ser. Isso também acontece com a poesia e a pintura no contexto blakiano, que não por coincidência dividem a mesma mídia: antes de serem análogas, elas têm características próprias e peculiares, e por meio dessas particularidades de cada uma o artista consegue desconstruir conceitos morais e sociais já estabelecidos. Como expõe Tavares (2012, p. 233), a dualidade em seu senso comum de bem e mal, céu e inferno, corpo e alma etc., é repudiada por Blake, que “vê nessas divisões dualistas uma limitação à capacidade física e intelectual do homem”. Nesse sentido, o artista busca por uma unidade entre as percepções material e mística ou espiritual, com o intuito de revelar o poder e a energia que o ser humano pode alcançar por meio da imaginação e livre das “correntes da mente”, às quais ele se refere em “London”. Mitchell explica que “*Blake transforms traditional theories about the relationships of the “sister arts” into the principles of his own visionary art form.*”¹⁰¹ (1978, p. XV).

2.2 – A segregação imposta aos *illuminated books*

O trabalho de Mitchell conquistou um lugar de destaque dentro dos estudos blakianos, pois foi a partir dele que leitores e críticos perceberam definitivamente que as gravuras dos

¹⁰⁰ “Mostra como a prática Blakeana contradiz ponto a ponto os princípios da tradição da *ut pictura poesis*, na qual a imaginação recebe uma analogia visual. Blake emerge convictamente aqui como um artista anti-perspectivista, anti-pictorialista; para ele a poesia e a pintura, longe de buscarem métodos análogos, devem cada uma encontrar caminhos próprios para serem visionárias. Mas com o texto atacando o tempo objetivo e os desenhos atacando o espaço objetivo, ambas cooperam em remodelar o mundo perceptual” (FROSCH, 1979, p. 41, tradução nossa).

¹⁰¹ “Blake transforma teorias tradicionais sobre as relações das ‘artes irmãs’ nos princípios de sua própria forma de arte visionária.” (MITCHELL, 1978, p. XV, tradução nossa).

livros iluminados são parte constituinte e essencial da obra. É interessante observar, contudo, como Frosch encerra sua resenha para o livro de Mitchell, escrita em 1979:

*Mitchell begins his book by saying, 'It has become superfluous to argue that Blake's poems need to be read with their accompanying illustrations'. As much as I share the feeling that Blake's illuminated poetry offers one of the most unusual and powerful artistic experiences available to us, as grateful as I feel for the excellent work, including Mitchell's, on that composite art in the last decade, and as much as I agree with Mitchell that we need detailed studies, of the type he provides here, for all the illuminated poems, I would insert a small caveat. I would not want to see composite-art criticism become a new orthodoxy in Blake studies, and I would be sorry to think that, for example, any graduate student might feel any reservations about undertaking a dissertation that happened not to treat the designs. I feel it necessary to say this because composite-art criticism has a tendency – although perhaps not an inevitable one – to produce a largely centripetal, formalistic kind of study; therefore, in effect it defines an approach rather than a field of subject matter. This centripetal tendency is further accented when Blake is interpreted primarily according to his own categories – an understandable strategy since his categories are as intriguing as anybody else's.*¹⁰² (FROSCH, 1979, p. 48)

Como bem descreveu Frosch, a crítica do final do século XX admite a força das pinturas na obra iluminada, assim como reconhece que uma leitura que abarque versos e imagens certamente terá mais a oferecer. O que é questionável em sua fala, entretanto, é o temor em relação aos estudos de arte compósita, que poderiam se tornar convergentes e formalistas de acordo com o crítico. Ora, e por que as críticas literária e de arte não correriam o mesmo risco, sobretudo quando ignoram a relação entre as duas artes na obra blakiana e acabam se aprofundando em si mesmas? Qualquer abordagem que se afasta em demasia da obra periga se desconectar dela, e a leitura dos livros de Blake sob a luz dos estudos da arte compósita tende a potencializar o acesso ao cerne da obra.

Outro dado importante para o debate é o fato de que do século XIX ao XX o que se fez de forma massiva nos estudos blakianos foi justamente promover os estudos dos poemas em

¹⁰² “Mitchell começa seu livro dizendo, ‘tornou-se desnecessário argumentar que os poemas de Blake precisam ser lidos com as ilustrações que os acompanham’. Por mais que eu compartilhe do sentimento de que a poesia iluminada de Blake ofereça uma das experiências artísticas mais incomuns e poderosas disponíveis para nós, por mais grato que eu me sinta pelos excelentes trabalhos, incluindo o de Mitchell, sobre essa arte compósita realizados na última década, e por mais que eu concorde com Mitchell no sentido de que precisamos de estudos detalhados, como o que ele faz, de todos os poemas iluminados, eu acrescentaria uma pequena ressalva. Eu não gostaria de ver a crítica de arte compósita se tornar a nova ortodoxia nos estudos de Blake, e eu sentiria muito se, por exemplo, algum pós-graduando sentisse qualquer receio de tentar escrever uma dissertação que por acaso não abordasse os desenhos. Eu sinto que é necessário dizer isso porque a crítica de arte compósita tem uma tendência – ainda que talvez não de todo inevitável – de produzir tipos de estudo em grande medida centrípetos, formalistas; portanto, na prática ela delimita uma abordagem mais que um campo de estudo. Essa tendência centrípeta é acentuada quando Blake é interpretado essencialmente de acordo com suas próprias categorias – uma estratégia compreensível, já que suas categorias são tão intrigantes quanto as de qualquer outra pessoa” (FROSCH, 1979, p.48).

detrimento das gravuras – razão pela qual ainda no início do século XXI, apesar dos esforços acadêmicos na direção contrária, o título de poeta ainda é mais forte que o de pintor quando da menção a Blake. Isto não significa, porém, que os estudos acadêmicos que tratam apenas de uma ou de outra arte do livro iluminado devam ser banidos ou estejam desautorizados, afinal, eles continuam a ser produzidos na atualidade e seguem contribuindo para a discussão da obra blakiana. A leitura dos poemas e pinturas feita separadamente pode levar a interpretações equivocadas, e esse é um dos motivos pelos quais a leitura de uma dos *illuminated books* é promovida e indicada, bem como para equilibrar e amenizar a “injustiça” cometida pela crítica em relação às imagens que compõem o poema iluminado de Blake. É importante aceitar que a produção poética blakiana, ainda que tenha força suficiente para se sustentar sozinha, é parte integrante de um todo, jamais foi separada do meio físico que divide com a pintura por seu autor.

Erdman (1974, p. 10) defende que o fato de Blake ter escrito, ilustrado, pintado e impresso seus livros iluminados apenas com a ajuda de Catherine garante uma comunicação direta do artista e sua “invenção” e “iluminação” com o público leitor. Como vimos no capítulo anterior, os contemporâneos de Blake, pelo contrário, preferiam as pinturas aos poemas, já que não conseguiam dialogar com eles (um dos motivos para a fama de “insano” que Blake carregava). Erdman responde à pergunta que certamente o leitor, a esta altura, está se fazendo: Blake considerava os poemas mais ou menos importante que as pinturas? De acordo com o crítico, um cliente, Dawson Turner, solicitou a impressão apenas das pinturas dos *illuminated books*, sem os poemas; Blake respondeu, em nove de junho de 1818, que imprimir as pinturas sozinhas seria: “*the Loss of some of the best things. For they when Printed perfect accompany Poetical Personifications & Acts, without which Poems they never could have been Executed*”¹⁰³ (BLAKE apud ERDMAN, 1974, p. 10). Erdman acrescenta que os poemas podem se manter sozinhos, enquanto as pinturas não; porém, quando admitimos tratar-se de uma só obra e se assim a vemos, qualquer uma das partes que não esteja presente leva consigo um dos falantes do diálogo, deixando-se seu parceiro a conversar sozinho. É como se estudássemos uma determinada cena dentro de uma pintura que retrata muitas cenas ou apenas capítulos específicos de uma obra literária – o que serve a propósitos específicos, mas jamais é suficiente para abarcar o sentido geral das obras. De acordo com Claudia Regina Rodrigues Calado,

¹⁰³ “a Perda de algumas das melhores coisas. Pois eles, quando Impressos Perfeitos, acompanham Personificações e Atos Poéticos, sem os quais Poemas nunca poderiam ter sido executados”. (BLAKE apud ERDMAN, 1974, p. 10, tradução nossa)

No caso de Blake, o que ele faz é aliar uma linguagem à outra. Cria imagem e verbo para que funcionem juntos, como dois instrumentos dentro de uma mesma orquestra; se estiverem separados farão algum sentido, mas, se apreciados em conjunto, ampliarão e enriquecerão a interpretação da obra como um todo. [...] Baseados nessa premissa, consideramos que, na obra iluminada de Blake, nenhuma das linguagens predomina sobre a outra. Não há uma relação de superioridade do verbo ou da imagem, ambos são igualmente importantes para uma compreensão mais ampla do todo. (CALADO, 2013, p. 39)

Frosch também sinaliza como possível tendência do estudo da arte compósita a análise que se concentra na leitura dos livros iluminados conforme as categorias estabelecidas pelo próprio artista. Isso acontece porque Blake trabalha de acordo com princípios próprios e individuais, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo constante com várias e diferentes tradições. Ao discutir a relação pintura-poema, Mario Praz (1982, p. 38) observa que “Seria de pensar, pois, que se um artista fosse ao mesmo tempo escritor, possivelmente lhe encontraríamos na obra a prova mais segura da teoria de um paralelo entre as artes”, e, com base em René Wellek e Austin Warren, avisa que “estamos fadados ao desapontamento”. De acordo com autores de *Teoria da Literatura* (1976), “Aqueles raros casos em que o artista e o poeta são a mesma pessoa é onde melhor se pode surpreender quão pouco conclusivo para a exegese específica é o método baseado na intenção do autor”. (WARREN; WELLEK apud PRAZ, 1982, p. 40-41). Sabemos que a essência de uma obra, artística ou literária, é composta da intenção do autor somada à significação que cada leitor atribui a ela, e a proposta de Blake é o contato com um objeto artístico que, por meio de uma linguagem peculiar que envolve pintura e poesia agindo por seus próprios meios, relaciona-se de forma direta com o mundo real e, portanto, com o leitor. Para isso, Blake utiliza versos, ritmos, cores, gravuras, iluminuras e constrói personagens ambíguos, bíblicos, mitológicos e imaginários que atuam em um universo paralelo, o qual reflete os acontecimentos do mundo real. Assim, qualquer tentativa de encaixá-lo em determinada estética se mostra dificultosa.

Em *The Cambridge Companion to William Blake* (2004, p.8), Morris Eaves explica:

That reductive summary points toward a root cause of Blake's difficulty. His choice, perhaps his destiny, to work as maker of words, maker of images, and crossbreeder of both, amounted to a decision to live in incommensurable neighborhoods of meaning. In doing so he positioned himself facing upstream against the mainstream of modern human understanding, whose bedrock is the principle of specialization as a means of acquiring, organizing, encoding, and transmitting information. He abandoned us in turn to a modern dilemma: can the whole be understood through its parts? Can a simplified, specialized approach ever connect us to the vast and elusive

*whole that he used his multiple talents to incorporate in one package?*¹⁰⁴ (EAVES, 2004, p.8).

A resposta às indagações de Eaves seria provavelmente “não”. Blake criou sua própria mitologia com base em um sistema de equivalências e símbolos que funcionam em uma lógica particular, o que ele só poderia comunicar por meio da poesia e da arte, isto é, pela integração entre pinturas, iluminuras e versos. Eaves também afirma ainda haver uma resistência da crítica em considerar a obra iluminada de Blake de forma integrada, comentando que alguns estudiosos acreditam que Blake tinha boas ideias, mas não a habilidade necessária para o desenho; ou, ainda, que os poemas dos primeiros trabalhos eram superiores às gravuras, mas que as pinturas das últimas obras estavam acima do texto profético (EAVES, 2004, p. 6). A má reputação do traço de Blake o acompanha desde seus primeiros trabalhos originais – o famoso pintor e Professor da Royal Academy of Arts, Joshua Reynolds, considerou que Blake precisava “*to work with less extravagance and more simplicity, and to correct his drawing*”¹⁰⁵ (GILCHRIST, apud WARD, 1989, p. 80). É curioso como mesmo após o Modernismo na arte e toda a revolução das vanguardas ligadas a Marcel Duchamp – que defenderam a autonomia do artista, desconstruindo a ideia de beleza e perfeição e do retrato fiel da realidade –, persiste a discussão sobre a “qualidade técnica” das pinturas de Blake que, com uma formação acadêmica e profissional nas artes visuais, lutava justamente para manter o aspecto artístico da pintura, negando-se a repetir técnicas que visavam apenas a agradar o olhar do espectador e imitar elementos da realidade. Nesse sentido, é interessante observar a análise de Wellek e Warren:

uma comparação entre a poesia e as pinturas de Blake [...] mostrará que o caráter – e não apenas a qualidade técnica – das pinturas é muito diferente, é mesmo divergente do da poesia. O desenho de um animalzinho grotesco parece pretender representar o ‘*Tiger! Tiger! Burning bright*’. [...] Isto mostra que o “meio” de expressão específico de uma obra de arte [...] não é meramente um obstáculo técnico que tem de ser transposto pelo artista para exprimir a sua personalidade, mas também um fator pré-formado pela tradição e que tem um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão do artista individual. (WARREN; WELLEK apud PRAZ, 1982, p. 40-41)

¹⁰⁴ “Esse resumo reducionista dá indícios da fonte causadora da dificuldade de Blake. Sua escolha, talvez seu destino, de trabalhar como artesão de palavras, artesão de imagens, e amalgamador de ambos, equivaleu a decidir habitar vizinhanças incomensuráveis de sentido. Dessa forma, ele se voltou para a montante, na contracorrente do entendimento humano moderno, cuja pedra angular é o princípio de especialização como forma de adquirir, organizar, codificar e transmitir informação. Ele nos abandonou diante de um dilema moderno: o todo pode ser compreendido por meio de suas partes? Uma aproximação simplificada e especializada poderá algum dia nos colocar em contato com o vasto e elusivo todo que ele integrou com seus múltiplos talentos?” (EAVES, 2004, p.8, tradução nossa).

¹⁰⁵ “Trabalhar com menos extravagância e mais simplicidade, e corrigir sua técnica de desenho” (GILCHRIST, apud WARD, 1989, p. 80, tradução nossa).

Seria necessário, em primeiro lugar, ter conhecimento de quais critérios foram utilizados pelos autores na comparação da qualidade técnica entre as pinturas e os versos. Se o principal fator levado em conta foi a comparação com outras pinturas, a que provavelmente Wellek e Warren chamariam de “profissionais”, já nos deparamos com o primeiro problema: o que faz uma pintura ser profissional ou amadora? A semelhança com a realidade, o conhecimento técnico ou a imaginação do artista? Ao comentar este assunto, E. H. Gombrich esclarece que

não é o esquematismo gráfico que aborrece principalmente as pessoas que gostam de quadros parecendo “reais”. Elas são ainda mais repelidas por obras que consideram incorretamente desenhadas, sobretudo quando pertencem a um período mais moderno em que o artista ‘tem a obrigação de não cometer semelhantes desvios’. De fato, não há mistério nenhum a respeito dessas distorções da natureza, sobre as quais ainda ouvimos queixas e protestos em discussões envolvendo a arte moderna. [...] Os que penetram no mundo encantado de Disney [*por exemplo*] não estão preocupados com a Arte com A maiúsculo. Não assistem a seus filmes armados dos mesmos preconceitos com que visitam uma exposição de pintura moderna. Mas se um artista moderno desenha alguma coisa à sua maneira, está sujeito a que o considerem um trapalhão, incapaz de fazer coisa melhor. Ora, seja lá o que pensemos sobre artistas modernos, podemos seguramente ter certeza de que possuem suficientes conhecimentos para desenhar “corretamente”. (GOMBRICH, 2012, p.15)

Poderíamos tranquilamente considerar Blake um artista moderno dentro dos termos aqui explicitados por Gombrich, já que era (e ainda é) “acusado” de cometer “falhas” técnicas, assim como os modernistas. Gombrich aconselha que, ao encontrar “falhas” na “exatidão” de uma pintura, o expectador deve se perguntar se haveria alguma razão para que o artista tenha inserido essas modificações. Depois de estudar e conhecer todo o percurso artístico de Blake, sobretudo seu processo minucioso e árduo na composição dos poemas iluminados (*Blake’s printing process*¹⁰⁶), é difícil acreditar que o pintor-poeta não possuía conhecimento técnico. O que se destaca, porém, é sua preocupação com o aspecto material e espiritual da obra, bem como sua concepção particular sobre o fazer artístico e o sentido de fusão e complementação entre as artes verbais e visuais. Portanto, a afirmação de Wellek e Warren, de que “O artista não concebe em termos mentais gerais, mas sim em função do elemento material concreto” (apud PRAZ, 1982, p. 41), não é pertinente no caso de Blake.

¹⁰⁶ Como a crítica costuma se referir ao método de Blake. A técnica e o processo de impressão dos *illuminated books* é mais bem assimilado quando se tem experiência prática em gravura, caso de Enéias Tavares e Michael Phillips. Portanto, os livros essenciais para compreender o *Blake’s printing process* são: “*As portas da percepção*”: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake, tese de Doutorado de Enéias Farias Tavares; *Blake and the Idea of the Book* (1993), de Joseph Viscomi; *The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing* (2000), de Michael Phillips; e *William Blake and the art of engraving* (2009), de Mei-Ying Sung.

A descoberta do processo de gravação em relevo (*relief etching*), desenvolvido por Blake por volta de 1788, exigiu anos de estudos e pesquisas, já que não há registros deixados pelo autor que descrevam o método em detalhes. De acordo com Santos (2009, p. 58), o processo utilizado nos *illuminated books* consiste na mistura das “técnicas já conhecidas da água-forte (corrosão de metais pelo ácido azótico) e da gravura (gravação de imagens e/ou letras por meio de incisões e talhos ou por meios químicos em placas de metal ou madeira para reprodução por entintamento e estampagem)”. Contudo, Blake adaptava as duas técnicas para que fosse possível inserir caligrafia, imagens e iluminuras na mesma página. Enéias Tavares descreve o processo em detalhes:

[...] 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 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. [...] 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, 2002, 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. Nela, 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 uma matriz em relevo. [...] 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 [...] ao invés de submergir a placa em ácido, ele molda uma pequena borda de cera. [...] Depois da construção dessa parede de cera, Blake cobre a superfície da placa com ácido [...] Horas depois da ação do ácido, as linhas do desenho e do texto surgem em relevo. Após retirar a cera, Blake tem em mãos a matriz de uma página. Para imprimir-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 placa com um rolo – ferramenta moderna e impraticável para o método de Blake – e, sim com um borrador ou bastão circular revestido de couro. (TAVARES, 2012, p. 100-101)

Depois dos estágios descritos por Tavares, Blake precisava preparar o papel para a impressão, a qual era feita em uma prensa giratória comumente utilizada na época. A gravação em relevo exige menos pressão para imprimir do que a técnica tradicional, uma vez que o *design* fica acima da superfície da placa, e não abaixo, como na gravação em entalhe. Outro fator importante é que a versão impressa de uma gravura em relevo consiste na imagem

espelhada do desenho original, o que significa que qualquer texto a ser incluído deve ser escrito de trás para frente – habilidade adquirida por Blake em seus anos de estudos com Basire (EAVES; ESSICK; VISCOMI, 2020). A pintura em aquarela era o último estágio, feita diretamente no papel impresso.

Ao produzir os livros iluminados, o objetivo de Blake era desenvolver e criar sua arte, sem a intenção de lucro. De acordo com Tavares (2012, p. 105-107), no século XVIII o mercado editorial crescia rapidamente, embora os custos para a publicação fossem altos. Além de Blake, outros artistas e editores buscavam formas mais econômicas de impressão, nem todos com resultados tão satisfatórios quanto o do pintor-poeta. Contudo, o método criado pelo artista era extremamente laborioso:

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 do Céu e do 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 (TAVARES, 2012, p. 107).

O tempo necessário para produzir os *illuminated books* não possibilitava que muitas cópias fossem impressas, principalmente porque Blake contava apenas com o auxílio de Catherine. Segundo Tavares, o valor cobrado por cada livro iluminado era suficiente apenas para cobrir as despesas de produção, o que comprova a falta de interesse do poeta-pintor em competir com o mercado editorial, que naquele momento constituía-se de editores e livreiros no papel de “patrões fabricantes ou empregadores”, e os profissionais envolvidos (escritores, gravuristas, artistas etc.) na posição de trabalhadores contratados. Como autor e editor autônomo, Blake desenvolve um método em que é capaz de imprimir sua presença como artista por meio da gravura, que deixa de ter a função de reprodução de cópias para se tornar um meio de produção artística. Assim, a placa de cobre é o original, onde o artista desenha e escreve, porém, depende da reprodução para se materializar em livro (SANTOS, apud TAVARES, 2012, p. 110-111).

Existem inúmeros trabalhos críticos que se dedicam exclusivamente às gravuras e pinturas blakianas do ponto de vista das Artes Visuais¹⁰⁷, sobretudo a partir do século XX. O

¹⁰⁷ Alguns estudos sobre as gravuras/pinturas de Blake: *William Blake's Commercial Book Illustrations: A Catalogue and Study of the Plates Engraved by Blake after Designs by Other Artists* (1991), de Robert N. Essick; *Young William Blake and the Moravian Tradition of Visionary Art* (2007), de Marsha K. Schuchard; *Visions of Blake: William Blake and the Art World 1830-1930* (2012), de Colin Trodd.

crítico de arte que se debruça sobre Blake faz a leitura dos livros iluminados com base em aspectos e conceitos próprios das artes visuais, como traços, cores, técnica etc. Essa abordagem, aliada ao estudo dos versos e do momento histórico que dialoga com os poemas de Blake, aproxima-nos de um entendimento mais abrangente da obra, ainda que não definitivo. Segundo Alcides Cardoso dos Santos:

Apesar da imensa quantidade de trabalhos publicados sobre seus poemas [...], nota-se em sua crítica a relutância em abordar a obra de forma integrada, texto, imagem e iluminura, sendo os dois últimos aspectos geralmente negligenciados em favor do texto escrito, o que, além de se distanciar do processo criativo do autor, revela a herança neoclássica inconfessa, pela crítica literária, da superioridade do texto sobre a imagem. O autor criou seus poemas em placas de cobre para que as reproduções não fossem alteradas na forma, mas essa mesma forma/fôrma implica a reprodução da matriz de cobre em papel para que possa ser lida, uma vez que texto e imagem são escritos e desenhados em negativo no cobre. (SANTOS, 2009, p.82)

Outro obstáculo imposto ao estudo da obra iluminada do pintor-poeta é a diferença de cores e traços de uma impressão para outra, uma vez que, como vimos, as impressões eram coloridas manualmente por meio da técnica de aquarela. Como afirma Santos, esse dado questiona inclusive a concepção de originalidade, principalmente quando pensamos que as impressões eram coloridas à mão não só por Blake, mas também por Catherine. Por isso, o procedimento ideal para uma leitura efetiva seria considerar as diferentes cópias¹⁰⁸ de cada página dos *illuminated book*, a fim de verificar as cores pensadas por Blake no processo de composição – tarefa árdua e que exige um tempo considerável.

2.3 – *The William Blake Archive*

Na atualidade, a necessidade de comparação entre diferentes cópias do mesmo livro iluminado não é mais impasse para a leitura e análise da obra blakiana, já que os pesquisadores do século XXI contam com o fácil acesso à obra original do artista, proporcionado pelo arquivo digital *The William Blake Archive*. Conforme aponta David Simpson:

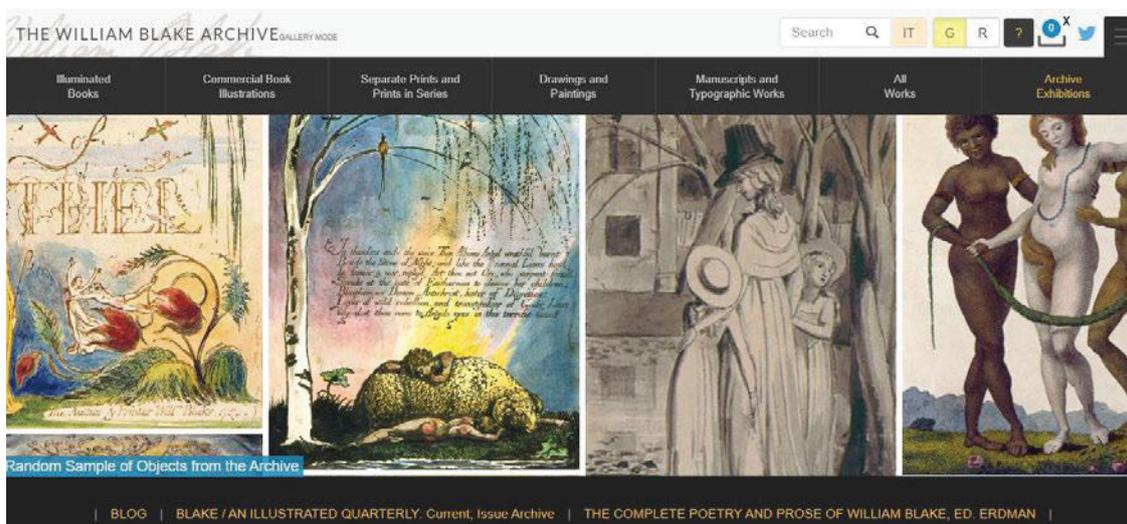
despite the appeal of Blake's designs as cover art for all sorts of books about Romanticism, his place in a visually based periodization is likely to remain eccentric. And what of the near future? The extraordinary actual and potential contribution of the electronic William Blake Archive based at the University of Virginia would seem to offer an unprecedented opportunity to close the gap between verbal and visual in the traditional academic appreciation of Blake's work. At the same time, the sheer

¹⁰⁸ No Capítulo 3, considerando a limitação que cabe à pesquisa de Mestrado, foram consideradas apenas duas cópias distintas de *Songs* (Copy R e Copy Z), conforme indicado no próprio capítulo.

*density of (virtual) presence that each page of Blake's work can now assume for the viewer-reader, as one page is compared back and forth with other pages, line by line, image by image, seems likely to keep us very much at a distance from large and general claims about what about them is properly Romantic and what is not.*¹⁰⁹(SIMPSON, in EAVES, 2004, p. 182)

O acervo digital *The William Blake Archive* foi premiado pela Modern Language Association com o MLA Prize for a Distinguished Scholarly Edition, em 2003, devido a sua facilidade de navegação, *design* atraente, funcionalidade e eficiência (STEIL, 2007), e indicado ao Digital Humanities Award na categoria “*Best Digital Humanities Tool*”. Disponível desde 1996, o *site* teve melhorias significativas a partir de 2017, não apenas em relação ao *layout*, mas às ferramentas e ao vasto material de pesquisa disponibilizado pelo arquivo, como os fac-símiles de praticamente todas as obras remanescentes de Blake.

FIGURA 14 – THE WILLIAM BLAKE ARCHIVE



THE WILLIAM BLAKE ARCHIVE. Página inicial. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/>>. Acesso em: 6 mar. 2020.

Na página inicial, a reprodução das obras está dividida nas seguintes abas: “*Illuminated Books*” (em que constam os livros iluminados por ordem de publicação); “*Commercial Book*

¹⁰⁹ “apesar do apelo dos desenhos de Blake como arte de capa para todos os tipos de livros sobre romantismo, é provável que seu lugar em uma periodização visual seja o de excêntrico. E quanto ao futuro próximo? A extraordinária contribuição real e potencial do eletrônico *William Blake Archive*, fundado na Universidade da Virgínia, parece oferecer uma oportunidade sem precedentes para fechar a lacuna entre verbal e visual na apreciação acadêmica tradicional do trabalho de Blake. Ao mesmo tempo, a enorme densidade de presença (virtual) que cada página do trabalho de Blake agora pode assumir para o espectador-leitor, pois uma página é comparada de trás para frente com outras páginas, linha por linha, imagem por imagem, parece provável mantermos muito distantes de grandes e gerais afirmações sobre o que é realmente romântico e o que não é.” (SIMPSON, in EAVES, 2004, p. 182, tradução nossa)

Illustrations” (subdividos em trabalhos nos quais Blake criou e gravou as ilustrações, em que criou desenhos que foram gravados por outros gravuristas e trabalhos em que Blake reproduziu em gravura obras de outros artistas); “*Separate Prints and Prints in Series*”; “*Drawings and Paintings*”; “*Manuscripts and Typographic Works*” (que apresenta os fac-símiles dos escritos de Blake, incluindo “*An Island in the Moom*”, várias cartas e seu famoso *Notebook*, utilizado pelo artista de 1787 a 1818 como rascunho, para fazer esboços das páginas iluminadas ou registrar ideias); e, por fim, a aba “*All Works*”, em que é possível visualizar e acessar todas as obras disponíveis no arquivo, listadas em ordem alfabética. A cada aba acessada, o *site* oferece não apenas a reprodução dos trabalhos de Blake, mas um longo texto que traz informações detalhadas sobre a obra, com suas respectivas análises e leituras.

Ao acessar a imagem de uma página iluminada, é possível visualizá-la em seu tamanho original ou utilizar as funções “lupa” e “ampliação”, em que se pode verificar detalhes difíceis de identificar em uma reprodução impressa. Ao clicar, por exemplo, na aba de *Songs of Innocence and of Experience*, além do texto sobre a obra, são disponibilizadas diversas impressões, de diferentes datas, para visualização e comparação “*plate by plate*”. Cada cópia traz uma riqueza de informações sobre ano de impressão, quantidade de cópias, aquisição, local de custódia, entre outros detalhes. Todas as imagens que apresentam texto, escrito ou gravado, estão devidamente transcritas, o que facilita muito a leitura dos textos.

Em uma recente entrevista concedida a Kathleen McGarvey, da Universidade de Rochester¹¹⁰, Morris Eaves, cofundador do *The William Blake Archive*, descreve duas das mais notáveis ferramentas do *site*:

*There are two really remarkable things about the new site. One is a deep comparison function that lets you compare works that are alike, or that are akin to each other, in various ways. The other was always present in the archive, but it's been the least understood feature of the site: the ability to search for the contents of an image. For two decades, we've been compiling excruciatingly detailed textual descriptions of each image. Now they're the basis for an image search that really works. If you want to find all of the images with an angel with feathered wings who appear alongside little boys with dogs, you can do that – and you can do it fast.*¹¹¹ (EAVES in McGARVEY, 2017)

¹¹⁰ Disponível em: < <http://www.rochester.edu/news/william-blake/>>. Acesso em: 2 mar. 2020.

¹¹¹ “Há duas coisas realmente notáveis sobre o novo *site*. Uma é uma função de comparação profunda que permite comparar trabalhos semelhantes ou similares entre si, de várias maneiras. O outro sempre esteve presente no arquivo, mas esse foi o recurso menos compreendido do *site*: a capacidade de pesquisar o conteúdo de uma imagem. Durante duas décadas, compilamos descrições textuais excruciantemente detalhadas de cada imagem. Agora elas são a base para uma pesquisa de imagens que realmente funciona. Se você quiser encontrar todas as imagens com um anjo com asas de plumas que apareça ao lado de garotinhos com cães, você pode fazer isso – e rápido”. (EAVES in McGARVEY, 2017, tradução nossa)

Além de possibilitar o acesso do público à obra original de Blake, isto é, à reprodução do objeto conforme executado por ele – com poemas e pinturas ocupando a mesma mídia –, *The William Blake Archive* organiza e mantém o que pode ser chamado de uma biblioteca acadêmica digital sobre o poeta-pintor. Por meio do *site* é possível chegar a inúmeros artigos acadêmicos e resenhas de obras publicadas sobre Blake, desde meados do século XX até a atualidade. A ferramenta de busca dos artigos, porém, não é tão acurada quanto a das imagens, descrita por Eaves, já que por vezes é mais fácil encontrar o artigo por meio *sites* de busca do que dentro do próprio *Archive*. De todo modo, é inegável que *The William Blake Archive* transformou os estudos sobre Blake, como destacado por Eaves:

Recent critical works often credit the Blake Archive with changing the nature of research on Blake. And we've also established – because we go back so far, to 1996 – the gold standard for what has sometimes been called micro-editing: editing at a very precise, scholarly level, both pictures and text. We stand in the same position as, say, a traditional scholarly editor who would be editing Shakespeare or editing Milton.¹¹² (EAVES, in MCGARVEY, 2017)

O projeto de Eaves, Essick e Viscomi favoreceu não apenas os estudos acadêmicos sobre Blake, mas seu contato com o público. Entre 11 de setembro de 2019 e dois de fevereiro de 2020, o museu Tate Britain reuniu mais de 300 obras originais de Blake para a exposição *William Blake*, que buscou redescobrir e evidenciar o pintor William Blake para o público do século XXI. Novamente, o museu Tate se propôs a recriar a exposição de 1809, com um diferencial importante: há uma sala extra em que se pode apreciar enormes projeções das pinturas de Blake, conforme ele teria mencionado no catálogo que acompanhava a exposição original. Além de reunir tantos originais de Blake em um só espaço, a exposição de 2019-2020 teve um papel de extrema importância no sentido de evidenciar o papel de Blake não só na literatura, mas nas artes plásticas, esclarecendo qualquer mal-entendido remanescente da ideia de “poeta que faz pinturas”.

Muitos críticos ao longo dos anos (sobretudo a partir do final do século XX) vêm reconhecendo a importância de se considerar as pinturas nos livros iluminados de William Blake, mas poucos foram os que de fato se dedicaram a isso, ainda que haja um número considerável deles. Estamos com o olhar tão viciado em ler os poemas, que ao nos depararmos com o poema iluminado não sabemos como lidar com ele – a impressão é realmente a de se

¹¹² “Trabalhos críticos recentes frequentemente creditam o *Blake Archive* por mudar a natureza da pesquisa sobre Blake. Também estabelecemos – porque voltamos até agora, para 1996 – o padrão-ouro para o que às vezes foi chamado de micro-edição: edição em um nível acadêmico muito preciso, tanto de figuras quanto de texto. Estamos na mesma posição que, digamos, um editor acadêmico tradicional que editaria Shakespeare ou Milton.” (EAVES, in MCGARVEY, 2017, tradução nossa)

estar aprendendo uma nova linguagem. A compreensão demanda a total entrega à obra, o que significa muitas releituras e observações extremamente minuciosas, além de termos de lidar com inúmeras incertezas, uma vez que as impressões sobreviventes, desgastadas pelos séculos, já não conseguem nos dizer tudo o que diziam no momento de sua concepção.

Uma das primeiras e mais importantes tentativas nesse sentido foi a de David Erdman no já citado *The Illuminated Blake – The Complete Illuminated Works of William Blake with an Introduction Plate by Plate Commentary*, publicado em 1974, no qual o crítico se propõe a analisar todos os livros iluminados de Blake, placa a placa. A proposta em si abarca um trabalho cirúrgico e exaustivo e, por essa razão, o que Erdman nos oferece é uma descrição minuciosa de cada página iluminada, desde o primeiro *illuminated book*, *All Religions are One* (1788), até o último, *The Ghost of Abel* (1822). Dessa maneira, temos antes uma análise descritiva e detalhada das imagens e iluminuras em detrimento de uma tentativa de interpretação unindo verso e texto. Como justifica Erdman:

*If the present annotations should appear at times reductively attentive to the embracing of ink and paper when the more obvious and more fully human referents are soul and body, female and male, father and child, I can only protest that one gets easily into the habit of seeing all marrying contraries as contained each in the other and fourfold or twenty-seven fold in one. I would wish in each instance to attend to the fold of meaning that seems uppermost, yet to take notice of Blake's workshop symbolism whenever it visibly links illustrations and text. In notes as brief as these there is often not time even to hint at other meanings.*¹¹³ (ERDMAN, 1974, p. 13)

Corroborando o argumento de Erdman, ao nos debruçarmos sobre a obra iluminada de Blake deparamo-nos com equivalências infinitas, tanto na totalidade de cada livro quanto no diálogo e na interação de uma obra com a outra. É comum, por exemplo, que não apenas proposições sejam retomadas, mas personagens e símbolos apareçam em diferentes poemas iluminados dentro da mesma obra ou mesmo em *illuminated books* distintos, como veremos no caso específico de *Songs of Innocence and of Experience*. Erdman, assim como Santos (2013), chama a atenção para a dificuldade adicional das iluminuras que acompanham o texto e as gravuras/pinturas das páginas iluminadas de Blake:

¹¹³ “Se por vezes as presentes anotações parecerem atentas de forma reducionista ao enlaçamento de tinta e papel, quando os referentes humanos mais óbvios e plenos são alma e corpo, masculino e feminino, pai e filho, eu posso apenas objetar que nos habituamos muito facilmente a enxergar todos os opostos conjugados como contidos um no outro e quatro ou vinte e sete vezes contidos em um. Eu gostaria, em cada instância, de me remeter às ranhuras de sentido que parecessem mais relevantes e, ainda assim, levar em conta o simbolismo do engenho de Blake sempre que ele visivelmente vincula ilustrações e textos. Em notas tão breves como estas, com frequência não há tempo o bastante nem mesmo para aludir a outros sentidos” (ERDMAN, 1974, p. 13, tradução nossa).

Putting this consideration aside, the direction of these remarks, when satisfactory, should be from illustration to Illumination. For I believe that the illumination has frequently been dimmer than it should be because of our tendency to neglect the simple level of direct illustration. It has become customary among students of Blake's pictures to suppose that very many of them do not directly concern the text, since we have never possessed an even rudimentary reading of them all – a lack which it is one purpose of this book to remedy.¹¹⁴ (ERDMAN, 1974, p. 13)

No compêndio organizado por Harold Bloom (2003), por exemplo, percebemos que os críticos e pesquisadores de Blake se concentram massivamente nos versos, tecendo poucos comentários a respeito das imagens, geralmente apenas descrevendo-as ou apontando a discrepância entre texto e gravura, exceto pelo artigo de Harold Pagliaro, um dos poucos que se arrisca em uma leitura que agrega e une versos e imagens, como veremos no Capítulo 3.

Em relação aos estudos dos poemas iluminados de *Songs*, especificamente, Robert N. Essick fez um importante trabalho no sentido de apresentar uma leitura que abarcasse textos e imagens. Alexander S. Gourlay faz uma breve comparação entre os trabalhos de Essick e de Erdman:

*The commentaries [Essick's] upon the individual poems address both illustrations and text efficiently and fairly thoroughly [...]. The great David V. Erdman's *The Illuminated Blake* (Anchor–Doubleday, 1974), by contrast, is even more thorough in its own way, and even more open-ended in its analysis, but when students emulate it they tend to absorb its weaknesses rather than its strengths, confounding stray minutiae with minute particulars.¹¹⁵ (GOURLAY, 2012, p. 2)*

Essick oferece comentários que envolvem as pinturas de *Songs*, mas não se estende demasiadamente em cada poema iluminado. Nesse sentido, o trabalho de Tavares apresenta discussões mais aprofundadas, pois, diferente de Essick, não se propõe a analisar todos os poemas da obra de forma individual, mas alguns selecionados. Como vimos, nas últimas décadas muitos críticos se dedicaram a ler as obras iluminadas relacionando todos os elementos presentes na página; contudo, a obra de Blake é tão vasta e “indecidível” que se faz importante que mais autores se arrisquem a reler seus poemas iluminados, buscando escutar alguma voz

¹¹⁴ “Colocando essa consideração de lado, a direção dessas assertivas, quando satisfatória, deveria ir da ilustração para a Iluminura. Pois eu acredito que a iluminura tem sido com frequência mais ofuscada do que deveria por causa de nossa tendência de negligenciar o nível da ilustração direta. Tornou-se comum entre os estudantes das gravuras de Blake pressupor que uma parte muito grande delas não concerne diretamente aos textos, já que nós nunca tivemos nem mesmo uma leitura rudimentar delas todas – uma lacuna que este livro tem como um de seus objetivos remediar” (ERDMAN, 1974, p. 13, tradução nossa).

¹¹⁵ “Os comentários [de Essick] sobre os poemas individuais remetem a ambos, ilustrações e textos, de forma eficiente e razoavelmente completa [...]. O grande *The Illuminated Blake* de David V. Erdman (Anchor–Doubleday, 1974), por outro lado, é ainda mais completo à sua própria maneira, e sua análise é ainda mais aberta, mas quando os estudantes o tentam imitar, eles tendem a absorver seus pontos fracos mais que seus pontos fortes, confundindo minúcias sem propósito com particularidades pequenas” (GOURLAY, 2012, p. 2, tradução nossa).

que por ventura tenha sido dispersa pela leitura massiva dos versos, ou encontrando acepções outras que possam ampliar cada vez mais o debate da obra do autor.

Nesse sentido, o terceiro e último capítulo propõe um pequeno passo nessa direção, apresentando as interpretações de Essick e Tavares, bem como de outros pesquisadores que propuseram essa leitura unificada, para então propor um diálogo crítico, trazendo contribuições para o debate.

CAPÍTULO 3

Decifrar o indecifrável: *Songs of Innocence and of Experience*

Depois das informações sobre a biografia de William Blake – em que falamos sobre a recepção de sua obra por seus contemporâneos e reconhecemos que a gravura e a pintura eram suas atividades principais –, bem como da discussão sobre a relação de rivalidade entre poesia e pintura nos livros iluminados, podemos nos dedicar exclusivamente a nosso objeto de estudo. *Songs of Innocence and of Experience* foi um dos primeiros livros iluminados¹¹⁶ produzido pelo artista e um dos poucos impressos por ele até seus últimos dias, portanto, o que mais apresenta diferenças de uma cópia para outra, sobretudo em relação às cores. De acordo com Lindsay (1989, p.14), “*it is not a single composition whose publication can be assigned to a specific year. It is a work which underwent many large mutations over a long period of time, and whose successive forms are related to different stages in Blake's personal, ideological and artistic development*”¹¹⁷. Uma vez que a coloração feita à mão por William e Catherine Blake varia substancialmente de uma impressão para a outra, é importante esclarecer que embora diversas cópias¹¹⁸ de *Songs of Innocence and of Experience* tenham sido consultadas para a análise dos poemas iluminados proposta nesta pesquisa, duas cópias específicas foram selecionadas como base das leituras: a primeira é a Copy R¹¹⁹, cópia pessoal de Blake impressa em 1794. O artista a manteve até 1819, quando a vendeu a John Linnell (EAVES; ESSICK; VISCOMI, 2020); a segunda é a Copy Z¹²⁰, impressa por Blake em 1826, um ano antes de sua morte. A razão pela qual escolhemos estas duas cópias é justamente o fato de uma ter sido impressa em 1794 e, possivelmente, tratar-se de umas das primeiras cópias, e a outra ter como data de impressão o ano de 1826, sendo uma das últimas cópias feitas por Blake. A diferença na coloração de ambas é evidente, o que pode ser interpretado como um aperfeiçoamento da técnica ou apenas uma mudança estética pensada pelo artista.

A seleção dos poemas iluminados a serem analisados de maneira mais acurada levou

¹¹⁶ O primeiro livro iluminado produzido, de acordo com Tavares (2012), foi *Tiriel* (1785-1787).

¹¹⁷ “não é uma composição cuja publicação possa ser atribuída a um ano específico. É um trabalho que passou por muitas mutações grandes no curso de um longo período, e cujas formas sucessivas estão relacionadas a diferentes estágios do desenvolvimento pessoal, ideológico e artístico de Blake.” (LINDSAY, 1989, p.14, tradução nossa.)

¹¹⁸ Tavares informa que as impressões apresentam variação também em relação à organização dos poemas iluminados, havendo 34 variações nas impressões de *Songs of Innocence* e 18 nas cópias de *Songs of Experience* (TAVARES, 2012, p. 162).

¹¹⁹ A cópia R está atualmente sob custódia do The Fitzwilliam Museum (Cambridge), disponível no arquivo digital *The William Blake Archive*.

¹²⁰ A cópia Z está atualmente sob a custódia da The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection), Washington, também disponível no arquivo digital *The William Blake Archive*.

em consideração não apenas a popularidade, mas a representação mais abrangente da obra, uma vez que apresentam os pontos principais do livro de maneira mais explícita.

Harold Bloom (2003, p. 14) explica que foi a partir da composição de *Songs of Innocence* que se iniciou a produtividade literária do artista: “*It was in the same year, 1789, that the French Revolution began; that uprising and the American Revolution of a decade before influenced Blake’s work and thought extensively*”¹²¹. A primeira parte, *Songs of Innocence*, foi publicada por Blake em 1789 e apresenta como narrador um flautista (*the Piper*), que vê uma criança sorridente surgir de uma nuvem (que poderia ser um anjo, de acordo com a gravura de abertura), pedindo a ele que toque, cante e escreva canções de júbilo, as quais “*Every child may joy to hear*” (BLAKE, 2016, p. 4). Percebemos, já na abertura do livro, que nas canções da inocência predominam figuras que simbolizam a pureza, como o cordeiro, a criança e a natureza, além da descrição de um ambiente repleto de felicidade, harmonia e segurança. Porém, já nesta parte surgem resquícios de tensão e cenários lúgubres, como será exposto adiante. Cinco anos mais tarde, em 1794, Blake adicionou a *Songs* a segunda parte, *Songs of Experience*, com o subtítulo *Shewing the Two Contrary States of the Human Soul* – o que mostra a intenção do artista de discutir e/ou revelar as energias contrárias que fazem parte da essência humana.

Contemporâneo de três revoluções, portanto, Blake foi testemunha das transformações drásticas que ocorreram na sociedade e na política; e como qualquer indivíduo exposto aos acontecimentos de seu tempo, passou por conflito de ideias e mudança de posicionamento ao longo de sua vida. Embora essas influências sejam ainda mais explícitas e diretas nas obras proféticas *America a Prophecy* (1793) e *Europe a Prophecy* (1794), as canções da experiência dão o tom inicial aos trabalhos posteriores. Entre 1789 e 1794 (intervalo entre *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*) Blake compôs outros oito *illuminated books*, entre eles o famoso *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), livro extremamente heterodoxo que apresenta como eu lírico o demônio que, por meio de poesia e prosa, ataca a Igreja e o Estado, bem como satiriza e questiona a teologia de Emanuel Swedenborg e a visão de John Milton em seu *Paradise Lost*. Nesse período, o poeta-pintor também produziu *Visions of the Daughters of Albion* (1793), no qual cria uma mitologia particular para criticar desde a escravidão e o colonialismo até a repressão sexual e a subalternidade da mulher na sociedade. O interessante é que mesmo depois de ter elaborado obras tão intrépidas, Blake decidiu manter um tom mais

¹²¹ “Foi no mesmo ano, 1789, que a Revolução Francesa começou; essa revolta política e a Revolução Americana de uma década antes influenciaram o trabalho e o pensamento de Blake extensivamente” (BLOOM, 2003, p. 14, tradução nossa).

ameno em *Experience*, seguindo a estrutura e a linguagem das canções infantis para criar uma obra adulta, na qual a natureza humana é vista como ela realmente é: dupla, isto é, composta tanto pelos sentimentos de amor e ternura quanto pelos de injustiça e crueldade:

*Seen as a complete cycle, the Songs develop a vision of human nature which questions our most fundamental ideas about love, freedom, justice, cruelty and the divine or creative Power that may be active in the universe. We live in a world that contains both the Lamb and the Tyger. The radical simplicity of verse and imagery contains a continual stream of challenging doubts, provoking ironies and ambiguous symbolism*¹²². (HOLMES, in BLAKE, 2016, p. 11)

Essa dualidade, entretanto, não é a da oposição usual de “bem” e “mal”, mas aquela considerada dentro de um padrão particular de contrários presente em *Songs*, envolvendo concepções místicas a respeito do ciclo subjetivo e simbólico de transformações da alma e do pensamento humanos. Esse é o raciocínio central em *The Marriage of Heaven and Hell*, no qual Blake declara que o que a religião chama de “evil” nada mais é do que energia – algo inerente ao ser humano e imprescindível para a sua evolução. Dentro desse contexto de energias opostas e complementares, a maioria das canções da inocência tem um correspondente direto em *Experience*, como "The Lamb" e "The Tyger", tratados como equivalentes de modo consensual pelos estudiosos da obra blakiana.

Como vimos, *Songs of Innocence and of Experience* foi composta em consonância com a tradição dos livros de cantigas infantis ilustradas (*nursery rhymes*) típicos do século XVIII¹²³, que geralmente traziam orientações sobre a educação infantil em um tom moralizante e condenatório, uma vez que as crianças eram vistas como pequenos adultos (TAVARES, 2012, p. 127). Por outro lado, conforme apontado no Capítulo 2, é primordial em nosso objeto de estudo a concepção de pureza e bondade naturais da criança, defendida por Rousseau em *Émile* (1762), assim como a proposta de uma educação diferenciada para o público infantil. Essas duas influências opostas – isto é, a união das *nursery rhymes* e do conceito de “*child’s original goodness*” – criam uma contradição, identificada por Essick e Tavares como uma sátira dos livros infantis da época. O objetivo de Blake é “fragilizar e corrigir os conceitos, opiniões e

¹²² “Visto como um ciclo completo, as *Songs* desenvolvem uma visão da natureza humana que questiona nossas ideias mais fundamentais sobre amor, liberdade, justiça, crueldade e o Poder divino ou criativo que pode estar ativo no universo. Vivemos em um mundo que contém ambos, Cordeiro e Tigre. A simplicidade radical de verso e imagem contém um fluxo contínuo de dúvidas desafiadoras, ironias provocativas e simbolismo ambíguo” (HOLMES in BLAKE, 2016, p. 11, tradução nossa).

¹²³ Na introdução da edição de *Songs of Innocence and of Experience* da Tate Publishing, Richard Holmes (in BLAKE, 2016, p. 9). considera como representantes do gênero *nursery rhymes* do século XVIII as obras *Divine Songs* (1715), de Isaac Watts; *Hymns in Prose for Children* (1781), de Mrs Anna Barbauld; e *Original Stories from Real Life* (1791), de Mary Wollstonecraft, livro que, como vimos, foi ilustrado com gravuras pelo próprio Blake e que destoa consideravelmente das produções infantis anteriores.

estruturas morais dessas publicações, em grande parte responsáveis pela gradativa acomodação da mente das crianças à lógica mental de seus pais, tutores e educadores” (TAVARES, 2012, p. 128).

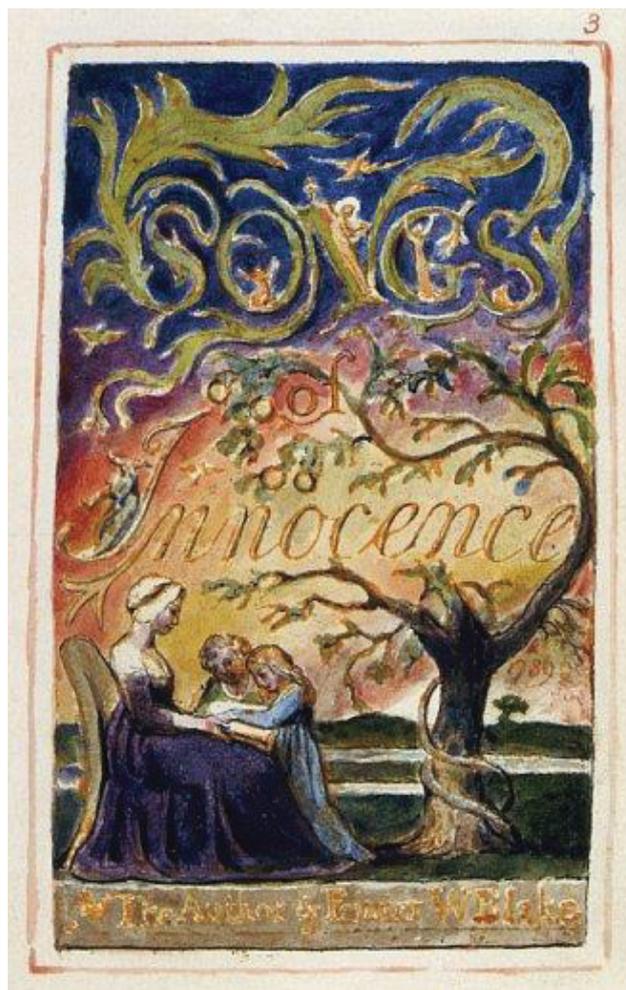
As cantigas e livros infantis do XVIII costumavam apresentar imagens e versos pastorais como metáfora para representar o universo infantil, o que Blake incorpora em *Songs*. Essick (2008, p. 27) informa que “*Many frontispieces and title-page vignettes for eighteenth-century children’s books show an adult reading to a group of children*”¹²⁴, aspecto que Blake replica na capa de *Songs of Innocence* e por meio do qual estabelece um diálogo direto com o frontispício do livro infantil *A Little Pretty Pocket-Book* (1744), de John Newbery – o que é apontado por Tavares (2012, p. 128) como uma “releitura satírica” da educação proposta neste tipo de livro. O crítico demonstra como acontece a sátira de Blake comparando as duas imagens, reproduzidas a seguir:

FIGURA 15 – FRONTISPÍCIO DE *A LITTLE PRETTY POCKET-BOOK*



Anônimo. **Frontispício do livro *A Little Pretty Pocket-Book***. 1744. 1 gravura, 7,3 x 4,2 cm. British Library, Londres. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/a-pretty-little-pocket-book#>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

¹²⁴ “Muitos frontispícios e vinhetas da página de rosto dos livros infantis do século XVIII mostram um adulto lendo para um grupo de crianças” (ESSICK, 2008, p. 27, tradução nossa).

FIGURA 16 – OBJECT 3 FROM *SONGS OF INNOCENCE AND OF EXPERIENCE*

BLAKE, William. *Songs of Innocence and of Experience*. Object 3, Copy Z. 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11,2 x 7,1 cm. The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection), Washington, DC.

Nas duas cenas temos uma mãe ou tutora sentada à frente de duas crianças, com um livro em seu colo. Há, entretanto, diferenças significativas entre as duas: a figura materna do frontispício de *A Little Pretty Pocket* segura o livro aberto no colo com uma das mãos, enquanto gesticula com a outra, possivelmente passando ensinamentos às duas crianças, que olham atentas para ela; o livro é apenas uma ferramenta de consulta, um objeto acessório, enquanto a responsabilidade do ensino recai toda sobre o adulto e a criança é apenas receptora, cabendo a ela o papel de ouvir e repetir. Tavares também atenta para a similaridade entre as vestimentas da tutora e das crianças, o que reforça a ideia de que estas seriam mini-adultos e que, portanto, deveriam ser educadas conforme a realidade dos adultos, sobretudo a cristã, que se baseia na ideia de pecado e punição. Quando olhamos para a capa de *Innocence*, contudo, verificamos que a postura da mãe/tutora e das crianças em relação ao livro é bem distinta: as três figuras

olham para o livro com muita atenção – e a maneira como as crianças estão debruçadas sobre ele demonstra uma grande curiosidade por parte delas.

Assim, Tavares explica que o fato de as crianças da capa de *Innocence* prestarem atenção ao livro, e não exclusivamente à tutora, demonstra uma pedagogia oposta àquela defendida por Newbery e outros autores do período, pois Blake acredita que o papel do adulto na educação infantil é o de guiar, dar as ferramentas e apontar o caminho, deixando que a criança tenha participação ativa em sua própria formação. O conhecimento não deve ser apenas repassado, mas apresentado à criança, isto é, ela precisa ter autonomia para utilizar as informações disponíveis para compor sua própria sabedoria e, conseqüentemente, fazer escolhas com base na reflexão, e não no medo ou na mera repetição.

É clara também a distinção do cenário de fundo das duas imagens, sendo que o frontispício retrata o interior da casa – o que poderíamos interpretar como um ambiente limitante, previamente estabelecido e decidido por adultos, onde a criança não tem espaço para se expressar com liberdade –, enquanto a cena de *Innocence* acontece ao ar livre, em meio à natureza que é viva e permite que a criança possa interagir livremente e fazer descobertas por si mesma. Como afirma Essick, “*This is an outdoor scene, not the usual schoolroom or parlor, and rather than reading to the children, Blake’s gowned teacher or mother is showing the book (could it be Songs of Innocence?) to them, thereby involving them directly in the reading/viewing experience*”¹²⁵ (2008, p. 27). Mesmo com a dificuldade de análise das duas imagens em questão, que estão desgastadas pelo tempo, com algum esforço podemos perceber a expressão nos rostos das figuras em cada cena: no frontispício de *A Little Pretty Pocket*, a mãe tem o olhar distante enquanto fala, e a postura das crianças remete mais à disciplina do que à curiosidade, levando em conta também o distanciamento físico entre as crianças e a tutora; em *Innocence*, as três figuras apresentam uma expressão de contentamento, com um leve sorriso, além de estarem fisicamente mais próximas e suas mãos se tocarem enquanto seguram o livro. A ideia aqui é a de acolhimento e união, uma vez que para Blake os adultos não detêm todo o conhecimento, já também estão aprendendo – percepção explícita em “London”, como veremos adiante. Michael Phillips (apud TAVARES, 2012, p. 129) demonstra que a criança estaria na posição de guia, e o que Blake sugere é que os adultos é que devem aprender com as crianças por meio da aguçada imaginação infantil.

¹²⁵ “Esta é uma cena ao ar livre, não no interior de uma sala de estar ou sala de aula comuns, e mais do que ler para as crianças, a mãe ou professora de Blake está mostrando o livro (poderia ser *Songs of Innocence*?) a elas, e assim envolvendo-as diretamente na experiência de leitura/apreciação” (ESSICK, 2008, p. 27, tradução nossa).

3.1 – “The Chimney Sweeper”

Além da possível hierarquia entre adultos e crianças, há em *Songs* o papel da natureza como grande mentora e canal de conexão entre o humano e o divino ou espiritual. A criança, em sua pureza e inocência – aqui, contudo, a inocência significando um tipo de confiança e abertura em relação à natureza, distante do conceito usual de “ingenuidade” ou “ignorância” –, acaba absorvendo o ensinamento de maneira mais intensa, pois se abre e se entrega plenamente à experiência humana e à conexão com a natureza e o universo. Mesmo quando exposta ao sofrimento, a criança consegue se manter imaculada justamente por estar mais conectada com a natureza e com sua própria imaginação, compreensão que nos é apresentada já em *Songs of Innocence*, em poemas como “The Chimney Sweeper”¹²⁶, que explicita a cruel exploração das crianças que trabalhavam como limpadoras de chaminé na Inglaterra da Revolução Industrial, apresentando como eu lírico uma delas.

¹²⁶ Disponível em: < <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.r?descId=songsie.r.illbk.12>>. Acesso em: 03 mar. 2020). Todas as cópias de “The Chimney Sweeper” consultadas no *Archive* parecem desgastadas pelo tempo e, portanto, não são extremamente nítidas.

FIGURA 17 – “THE CHIMNEY SWEEPER” (INNOCENCE)



BLAKE, William. The Chimney Sweeper, Object 12. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy R. 1794. 1 gravura e aquarela, color., 11,2 x 7,3 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

The Chimney Sweeper¹²⁷

*When my mother died I was very young,
And my father sold me while yet my tongue,
Could scarcely cry weep weep weep weep.
So your chimneys I sweep & in soot I sleep.*

*Theres little Tom Dacre. who cried when his head
That curl'd like a lambs back, was shav'd, so I said.
Hush Tom never mind it, for when your head's bare,
You know that the soot cannot spoil your white hair:*

*And so he was quiet, & that very night.
As Tom was a sleeping he had such a sight,
That thousands of sweepers Dick, Joe, Ned & Jack
Were all of them lock'd up in coffins of black,*

*And by came an Angel who had a bright key.
And he open'd the coffins & set them all free.
Then down a green plain leaping laughing they rush
And wash in a river and shine in the Sun.*

*Then naked & white, all their bags left behind.
They rise upon clouds, and sport in the wind.
And the Angel told Tom if he'd be a good boy.
He'd have God for his father & never want joy.*

*And so Tom awoke and we rose in the dark
And got with our bags & our brushes to work.
Tho' the morning was cold, Tom was happy & warm
So if all do their duty, they need not fear harm.*

(BLAKE, 2016, p. 12).

¹²⁷ O Limpa-Chaminés // Ao morrer minha mãe, eu era criancinha; / E meu pai me vendeu quando ainda a língua minha / Dizia “vale-dor!” De “varredor” não fujo, / Pois limpo chaminés, e sigo sempre sujo. // Chorou Tom Dacre ao lhe rasparem o cabelo, / Cacheado como um cordeirinho. E eu disse ao vê-lo: / “Não chores, Tom! Porque a fuligem não mais deve / Manchar, como antes, teu cabelo cor de neve.” // E ele ficou quietinho; e nessa noite, então, / Enquanto ele dormia, teve uma visão: / Viu Dick, Joe, Ned e Jack, - e mil colegas mais, - / Encerrados em negros caixões funerários. // E um anjo apareceu, com chave refulgente, / E abriu os seus caixões, soltando-os novamente; / E correm na verdura, a rir, para o arrebol, / E se banham num rio e reluzem ao sol. // Brancos e nus, sem mais sacolas e instrumentos, / Eis que sobem às nuvens, brincam sobre os ventos; / E esse anjo disse a Tom que, se ele for bonzinho, / Terá Deus como pai, e todo o seu carinho. // E assim Tom despertou; e, antes do sol raiar, / Com sacolas e escovas fomos trabalhar. / Feliz, Tom nem sentia o frio matinal; / Quem cumpre o seu dever não teme nenhum mal. (BLAKE, 1993, p. 39, tradução de Paulo Vizioli)

O leitor acompanha o sofrimento infantil pelos olhos da própria criança, porém, o mais intrigante é que Blake demonstra a crença cristã absorvida por esta, deixando que ela mesma explicita sua interpretação de que Deus compensará o pesar e o sofrimento desde que ela desempenhe suas tarefas. Um dos personagens, o pequeno Tom, tem um sonho em que um Anjo divino aparece e liberta as crianças do trabalho para se unirem a ele nos céus, sem deixar de enfatizar a retribuição divina perante o sofrimento: “*And the Angel told Tom if he'd be a good boy. / He'd have God for his father & never want joy. [...] / Tho' the morning was cold, Tom was happy & warm / So if all do their duty, they need not fear harm.*” – o que acaba por apaziguar a criança e evitar que ela se rebele, o mesmo efeito que a religião costumava produzir nos trabalhadores adultos, também explorados. Como corrobora Essick, “*The sweeper who tells the story ends with a moral tag: no harm will come to the sweepers if they ‘all do their duty’. Can we accept this happy ending? Or is it only a repetition of the master’s promises, a ploy to quiet revolt against injustices?*”¹²⁸ (2008, p. 54). As alusões à libertação dos limpadores de chaminé e ao anjo, de acordo com Essick, surgem a partir de um costume da época e de Swedenborg:

*While implicitly biblical and even apocalyptic, the release of the sweepers from their burdens has worldly precedents. Some of the kinder master allowed their apprentice sweeps to wash ‘in a river’ (stanza 4) once a year. On May Day, chimney sweepers and milkmaids paraded and danced through the streets of London. Blake’s awareness of this custom is certain, for he engraved a scene of ‘May-Day in London’ that includes at least two small sweepers, still darkened with soot but in whimsical costumes, for the May 1784 issue of The Wit’s Magazine. In his dream, Tom has expanded these moments of release into a permanent future. Swedenborg offered a similar finality for “Sweepers of Chimnies”, who ‘are stripped of their own Garments, and are clothed with new shining Raiment, and become Angels’.*¹²⁹(ESSICK, 2008, p. 54)

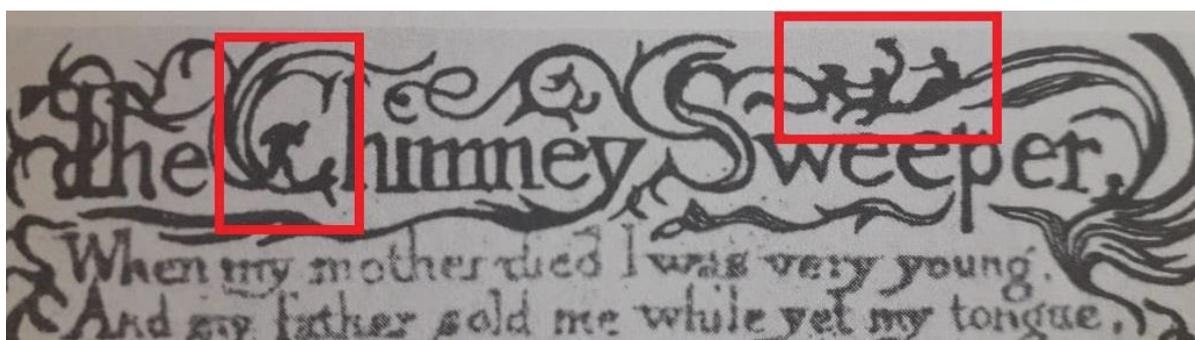
No último verso da primeira estrofe, o eu lírico afirma: “*your chimneys I sweep*”. Conforme aponta Essick (2008, p. 52), uma vez que o pronome possessivo “*your*” remete a

¹²⁸ “O limpador que conta a história finaliza com um apotegma: nenhum mal virá aos limpadores se eles 'cumprirem todo o seu dever'. Podemos aceitar esse final feliz? Ou ele é apenas uma repetição das promessas do mestre, um artifício para silenciar a revolta contra as injustiças?” (ESSICK, 2008, p. 54, tradução nossa).

¹²⁹ “Ainda que implicitamente bíblica e até mesmo apocalíptica, a libertação dos limpadores de seus fardos tem precedentes mundanos. Alguns dos mestres mais gentis permitiam que seus aprendizes se banhassem 'em um rio' (estrofe 4) uma vez por ano. No Dia de Maio, os limpadores de chaminés e as leiteiras desfilavam e dançavam pelas ruas de Londres. É certo que Blake tinha consciência desse costume, uma vez que ele fez uma gravura de uma cena do 'Dia de Maio em Londres' – que inclui pelo menos dois pequenos limpadores, ainda escurecidos de fuligem porém em trajes caprichados – para a edição de maio de 1784 da *The Wit's Magazine*. Em seu sonho, Tom extrapolou esses momentos de libertação em um futuro permanente. Swedenborg ofereceu um final semelhante para 'Limpadores de chaminés', que 'são despidos de suas próprias Fardagens, e vestidos com nova Roupa, e se tornam Anjos.'” (ESSICK, 2008, p. 54, tradução nossa)

“você”, Blake inclui o leitor no sistema de exploração do trabalho infantil. No título, há uma figura dentro da letra “C”, representando um limpador de chaminé que carrega um saco de fuligem nas costas, possivelmente a criança que narra o poema. Em cima da palavra “Sweep”, nas folhas que contornam o título, há três crianças, a do meio se apoiando na companheira à direita, enquanto ergue a vassoura no ar; a terceira criança parece estender o braço na direção da segunda, como se quisesse alcançá-la ou impedi-la. Esse trio pode representar tanto a libertação das crianças (sendo a vassoura ao ar um gesto de triunfo e comemoração) quanto o esforço e o perigo que as crianças enfrentavam enquanto realizavam o trabalho de limpar as chaminés (assim, a criança pode estar com a vassoura ao ar para limpar algum lugar de mais difícil alcance, sendo assessorada pelas outras duas crianças). Na cópia em preto e branco que consta na edição de Erdman (1974, p. 53), essas figuras são mais visíveis:

FIGURA 18 – ZOOM DE “THE CHIMNEY SWEEPER” (*INNOCENCE*)



Ao pé da página, o anjo estende a mão a uma criança no chão, possivelmente Tom. Essick chama a atenção para o fato de que o anjo, na verdade, é Jesus: “*The long hair, slight halo, and high-waisted gown identify the “Angel” as Jesus, thereby confirming the biblical allusion to him in the ‘key’ image in the text*”¹³⁰ (ESSICK, 2008, p. 55). Nesse momento, Erdman (1974, p. 53) também identifica a já citada influência de Swedenborg: “*the key and the angel, who would have wings, melt off as a metaphor for the swiftness of salvation for chimney sweeps (see Swedenborg’s Earths in the Universe)*”¹³¹. “The Chimney Sweeper” terá sua versão contrária na segunda parte da obra, como veremos adiante. Outros poemas que antecipam em *Innocence* o tom caótico e tenebroso de *Songs of Experience* são “The Little Black Boy”, “The Little Boy Lost”, “A Dream” e “On Another’s Sorrow”.

¹³⁰ “O cabelo comprido, a auréola e a veste de cintura alta identificam o “anjo” como Jesus, confirmando assim a alusão bíblica a ele na imagem “chave” no texto”. (ESSICK, 2008, p. 55, tradução nossa)

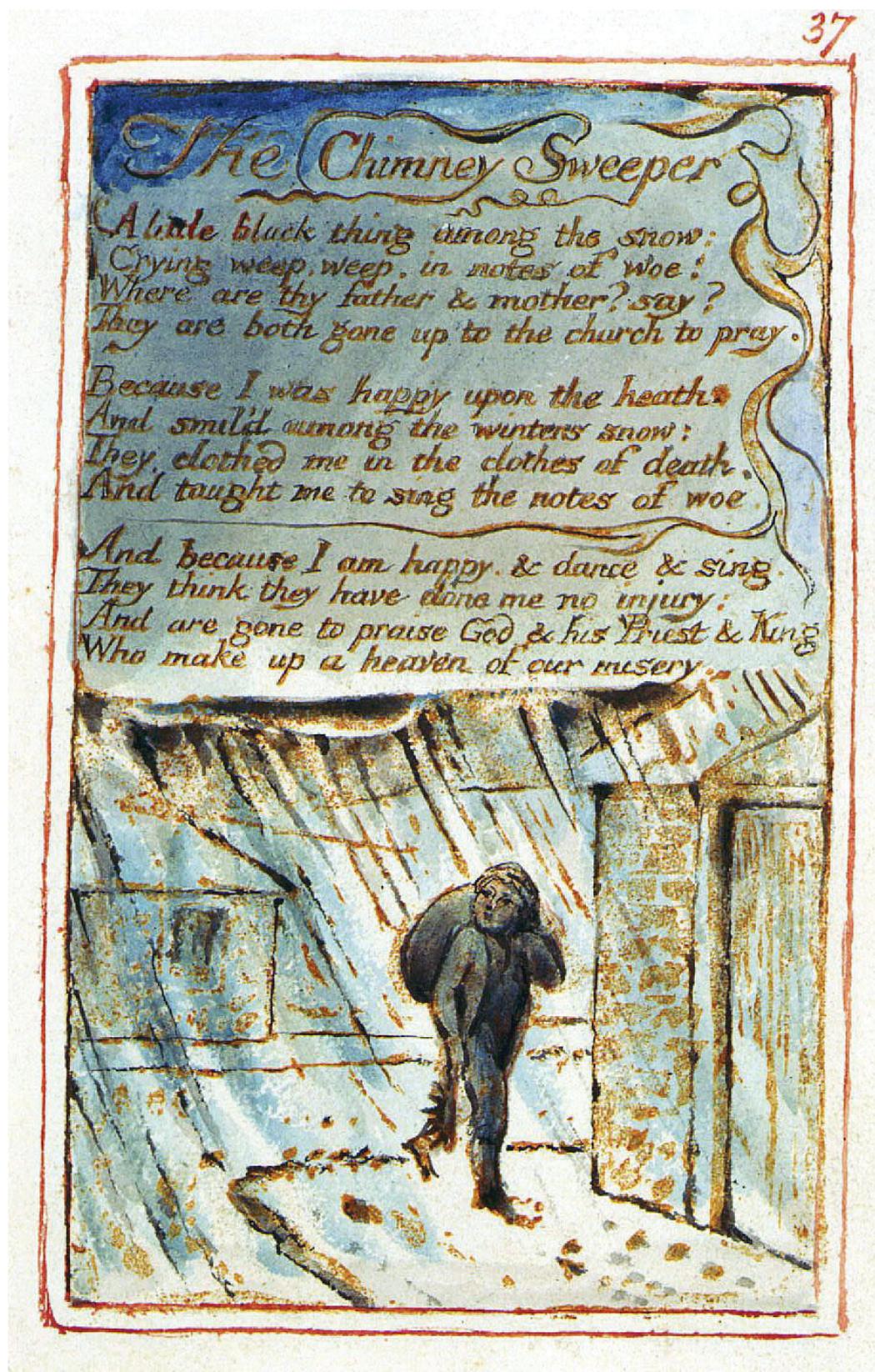
¹³¹ “A chave e o anjo, que teriam asas, derreterão como uma metáfora para a rapidez da salvação dos limpadores de chaminés (consulte as *Terras do universo* de Swedenborg)” (ERDMAN, 1974, p. 53)

Mantendo a estrutura das cantigas de ninar, *Songs of Experience* desvendam um mundo funesto, de sofrimento e de injustiça, provocando o desassossego no ambiente sereno ilustrado pelas canções da inocência; agora, a natureza está arisca e insurgente, em desarmonia (de forma mais explícita nos poemas iluminados “Earth’s Answer”, “The Sick Rose” e “A Poison Tree”). A voz que narra as canções da experiência é a do bardo, que percorre as sombrias ruas da cidade tomada pela Revolução Industrial em um cenário hostil, repleto de ameaças e permeado pelo sofrimento, injustiça e crueldade. Como aponta Eric Hobsbawm (2014, p. 59), ainda que o termo “revolução industrial” tenha sido cunhado apenas na década de 1820, os acontecimentos que abarcam esse conflito o precedem, tendo início por volta dos anos de 1760 e “explodindo” na década de 1780 – época em que a produção literária de Blake dava seus primeiros passos. De acordo com Bloom (2003, p.41), “*in Blake’s opinion, the Industrial Revolution had changed the city for worse. [...] While he could not change society, he could observe, and express his opinion of the changes in his art.*”¹³². Em contrapartida, D. G. Gilham (apud TAVARES, 2012, p. 164) acredita que não se deve ler o poema iluminado “London”, por exemplo, como uma mera expressão das opiniões de Blake, tampouco como um manifesto social. Sendo ele próprio testemunha da agonia dos mais pobres, explorados pelo trabalho abusivo e desumano, Blake expõe uma realidade dura, despertando reflexões sobre os mais diversos aspectos da humanidade. Em *Experience*, portanto, o autor se volta para a crítica social, especialmente em “London” e “The Chimney Sweeper”, mas os poemas iluminados não se limitam a esse papel.

A versão contrária de “The Chimney Sweeper”, que compõe *Experience*, apresenta eu lírico e cenário muito diferentes do primeiro:

¹³² “Na opinião de Blake, a Revolução Industrial mudou a cidade para pior. [...] Embora ele não pudesse mudar a sociedade, ele pôde observar e expressar sua opinião sobre aquelas mudanças em sua arte.” (BLOOM, 2003, p. 41, tradução nossa).

FIGURA 19 – “THE CHIMNEY SWEEPER” (EXPERIENCE), COPY Z



BLAKE, William. The Chimney Sweeper, Object 37. In: *Songs of Innocence and of Experience*. Copy Z. 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11,0 x 6,8 cm. The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection), Washington, DC.

The Chimney Sweeper¹³³

*A little black thing among the snow:
Crying weep, weep, in notes of woe!
Where are thy father & mother? say?
They are both gone up to the church to pray.*

*Because I was happy upon the heath,
And smil'd among the winters snow:
They clothed me in the clothes of death,
And taught me to sing the notes of woe.*

*And because I am happy. & dance & sing.
They think they have done me no injury:
And are gone to praise God & his Priest & King
Who make up a heaven of our misery.
(BLAKE, 2016, p. 37).*

Nos três primeiros versos, o eu lírico – provavelmente o bardo, mas também poderia ser o *Piper*, que se deparou com o pequeno limpador de chaminés em *Innocence* – vê a criança suja de fuligem andando na neve; ao perceber que esta estava chorando, pergunta a ela onde estão seus pais. O verso seguinte traz a resposta “*They are both gone up to the church to pray.*” que, embora para Essick (2008, p. 107) continue representando a voz do narrador¹³⁴, pode perfeitamente incorporar a voz da criança questionada pelo narrador nos três versos anteriores – hipótese com a qual trabalharemos. Assim, a partir do quarto verso o eu lírico passa a ser novamente o limpador de chaminés, como na versão de *Innocence*, contudo, há uma mudança significativa em seu discurso, agora mais maduro e crítico, sobretudo em relação à crença cristã.

O eu lírico-personagem, provavelmente um menino, percebe sua própria pureza e inocência e compreende que está sendo explorado, uma vez que a ideia de compensação divina

¹³³ O Limpa- Chaminés // Na neve há um pontinho bem negro que vai / E diz “varre-dor!” com os tons do pesar! / “Responde: onde estão tua mãe e teu pai?” / “Os dois foram juntos à Igreja rezar. // “Como entre os espinhos mostrei que era forte, / E ria no inverno, entre a neve a tombar, / Vestiram a mim com as vestes da morte, / E a mim ensinaram os tons do pesar. // E, como feliz eu cantei e dancei, / Acharam que tudo comigo é pilhéria; / E louvam a Deus e Seu Padre e Seu Rei, / Que formam um Céu com a nossa miséria.” (BLAKE, 1993, p. 51, tradução de Paulo Vizioli)

¹³⁴ Como se pode notar em Tavares e na grande maioria dos críticos consultados nesta pesquisa, o eu lírico do poema blakiano também é chamado de narrador, já que a obra anuncia em cada parte (*Innocence* e *Experience*) seus narradores, *Piper* e *Bard*, além de apresentar e dar voz a diferentes personagens retratados nos poemas iluminados.

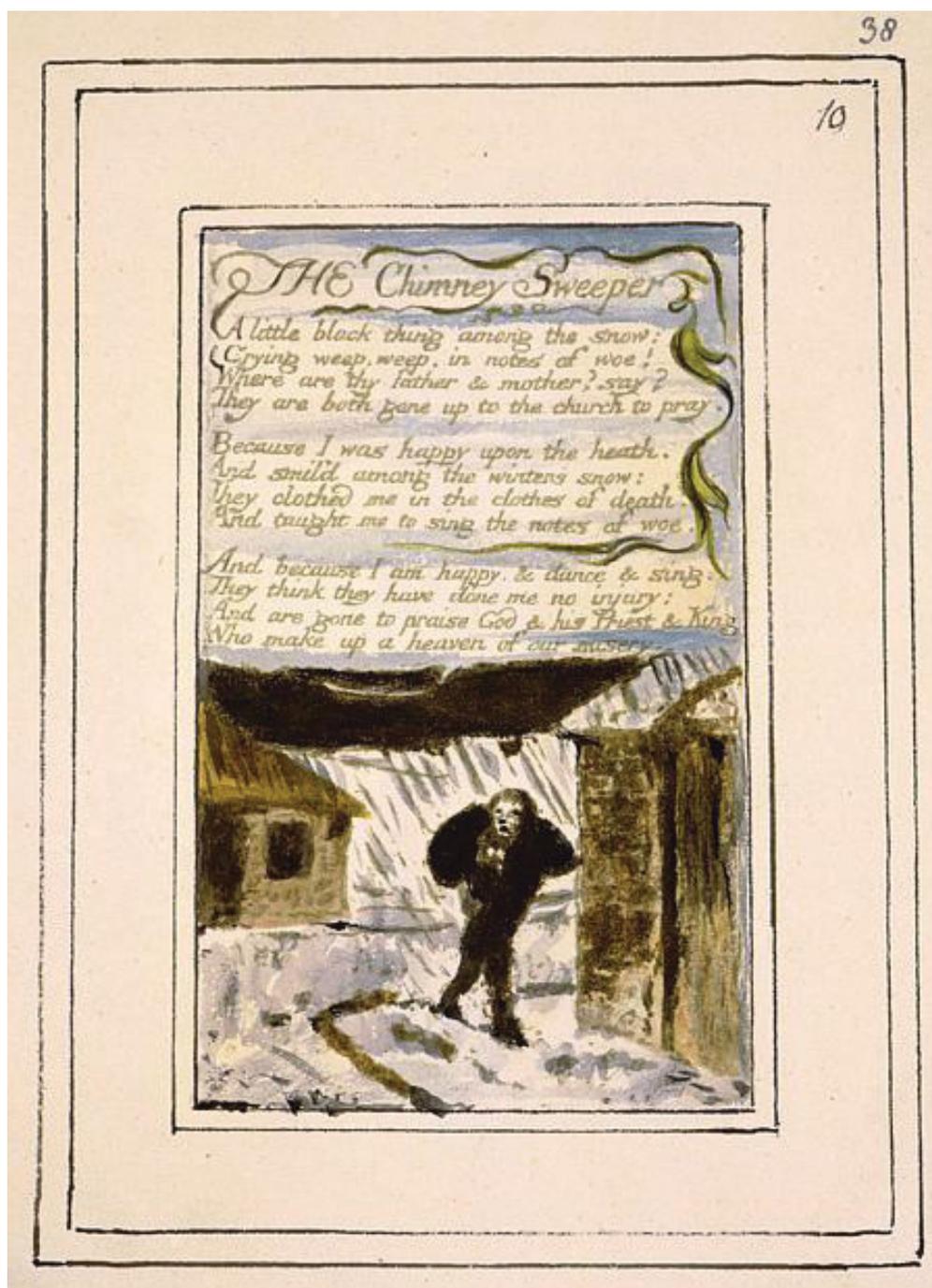
pelo sofrimento não se sustenta mais. Ele consegue identificar a hipocrisia de seus pais e da sociedade em geral, que o desprezam e que se abstêm da responsabilidade de sua criação e educação, utilizando a religião com meio de tapear essa realidade. Em vez de acalentar e salvar, Deus agora é colocado ao mesmo lado dos opressores, “*his Priest & King*”, já que não passa de uma mentira que sustenta exploração dos pobres para manter a riqueza e ostentação do Rei e do clero. De acordo com Essick, a menção à dança e ao canto (“*And because I am happy. & dance & sing*”) remete à tradição dos limpadores de chaminés no *May Day* descrita anteriormente. Para o eu lírico, seus pais e a sociedade fingem não ver seu sofrimento diário apenas pelo fato de ele ainda ter a leveza de espírito para se sentir feliz; apesar das intempéries, por meio da imaginação a criança mantém a inocência, isto é, a conexão direta com a natureza – mas, isso não significa que ela não compreenda o que acontece ao seu redor ou que não saiba identificar a miséria e o abuso.

Na placa de cobre, o cenário de sonho que envolve Jesus e a libertação das demais crianças desaparece, dando lugar a uma fria Londres, onde o menino vagueia deixando o rastro preto de fuligem pela neve branca. Este contraste de branco e preto, de acordo com Essick (2008, p. 108-109), simboliza o contraste entre ricos e pobres, pais e filhos e seu conflito de gerações, bem como a divisão entre Deus e a humanidade, já que a ideia de divindade é distorcida pela sociedade e utilizada para amparar interesses de um grupo específico – realidade que está longe da mensagem de Cristo em sua essência. O título do poema já não traz nenhum personagem adentrando suas letras, nenhuma outra figura humana, o que reforça a solidão da criança. A cor verde da folhagem que serve de adorno na primeira versão de “*The Chimney Sweeper*” e o fundo amarelo, que antes demonstravam a esperança e a felicidade da criança alcançadas por meio do sonho, são substituídos por um fundo azul e branco e com os adornos das iluminuras apenas marcados em preto, para retratar o frio que o eu lírico enfrenta. Os desenhos mais nítidos do personagem *Chimney Sweeper*, de acordo com Essick e com nossas pesquisas, são os das cópias T, V, Y e Z; na cópia R, por exemplo, não se pode identificar os mesmos detalhes, como a vassoura na mão da figura, além de a cor preta ser predominante. As folhagens em volta do texto escrito também mudam, apresentando um tom de verde forte e expressivo, que destoa nitidamente do restante da pintura, ainda que a cor seja mais discreta do que as utilizadas em “*The Chimney Sweeper*” de *Innocence*. Considerando que pintura e texto se expressam de maneira livre nos livros iluminados, seria pertinente interpretar esse pequeno rastro de verde como um símbolo de esperança, de que ainda é possível se conectar com a natureza.

Como uma planta que insiste em nascer em um solo infértil, a inocência perdura mesmo

em meio ao desolamento e a crueldade, o que nos mostram os versos em que o menino ainda é capaz de sentir alegria e felicidade. O mais intrigante é que esta interpretação só é possível se nos referimos à *Copy R*, uma vez que o verde intenso desaparece na *Copy Z*. Isto pode ser resultado do desgaste natural da cópia ou uma mudança empregada de modo consciente por Blake, talvez para excluir a representação de esperança do poema iluminado.

FIGURA 20 – “THE CHIMNEY SWEEPER” (*EXPERIENCE*), COPY R



BLAKE, William. The Chimney Sweeper, Object 39. In: *Songs of Innocence and of Experience*. Copy R. 1794. 1 gravura e aquarela, color., 11,2 x 7,3 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

3.2 – “The Lamb” e “The Tyger”

O poema iluminado “The Tyger”, que aparece na sequência de “The Chimney Sweeper” de *Experience*, é certamente o poema mais conhecido e aclamado de William Blake, e conseqüentemente traz o seu contrário, “The Lamb”, de *Innocence*, para o debate. Diferente da crítica social explícita nas duas versões de “The Chimney Sweeper”, a construção de “The Lamb” e “The Tyger” é mais implícita e simbólica, uma vez que trata do complexo tema que serve de subtítulo para a obra – a dualidade humana. Para isso, Blake adere ao uso da metáfora com animais e, assim, conversa também com a tradição das fábulas. Antes de abordar este par de poemas iluminados, entretanto, é oportuno discutirmos alguns dos equívocos que se consolidaram acerca das leituras de nosso objeto de estudo, com o intuito de refinar a discussão de “The Tyger”, poema tão importante para *Songs of Innocence and of Experience*.

Como viemos apontando desde o início deste trabalho, a análise que se concentra em apenas uma das artes presentes no livro iluminado de Blake favorece interpretações limitadas ou superinterpretações, o que acontece com “The Tyger” que, como vimos no Capítulo 2, em geral tem sua imagem ignorada ou desprezada. Para Ackroyd, por exemplo, a pintura do tigre retrata um animal “cômico; tendo toda a expressividade de um brinquedo abobalhado, com um sorriso idiota na face” (1995, p. 144, apud TAVARES, 2012, p. 176). Como consequência, a interpretação tanto do poema iluminado isolado quanto da obra completa acaba se firmando na visão dualista de bem e mal, divino e satânico, corpo e alma, moral e imoral – justamente o que Blake critica em toda a sua obra iluminada. Como exemplo, podemos citar a leitura que Sorbini e Carvalho fazem de *Songs*:

Seu profundo *insight* baseia-se em como essas duas diferentes formas de controle [inocência e experiência] trabalham conjuntamente para destruir o que há de mais sagrado nos seres humanos. As *Canções da Inocência* dramatizam e denunciam as esperanças ingênuas comuns à vida infantil e acompanham a transformação da criança à medida que ela se torna adulta. [...] As *Canções da Experiência* operam por paralelos e contrastes, lamentando as maneiras pelas quais as árduas experiências da vida adulta destroem o que existe de bom na Inocência, ao mesmo tempo em que articulam as fraquezas da perspectiva desta (*O Tygre*, por exemplo, busca retratar as reais forças negativas do universo, as quais a Inocência não possui meios para confrontar). (SORBINI; CARVALHO, in BLAKE, 2005, p. 17-18)

Essa leitura apresenta algumas inconsistências, a começar por considerar inocência e experiência como “formas de controle” que se unem para eliminar o ser humano, quando nem um nem outro são vistos como destrutivos por Blake. O que é maléfico é justamente o dualismo,

a religião, a dominação, a exploração, a desigualdade social, a desconexão entre o ser humano e a natureza – e aqui um dado imprescindível: o que Blake chama de experiência não são esses elementos, mas a constatação deles, o reconhecimento de sua presença nefasta e a vida sob sua influência. Conforme demonstramos, a “inocência” de Blake não se refere à ignorância ou ingenuidade, mas a uma comunhão com o universo e com a natureza, aspecto esse corroborado por Tavares:

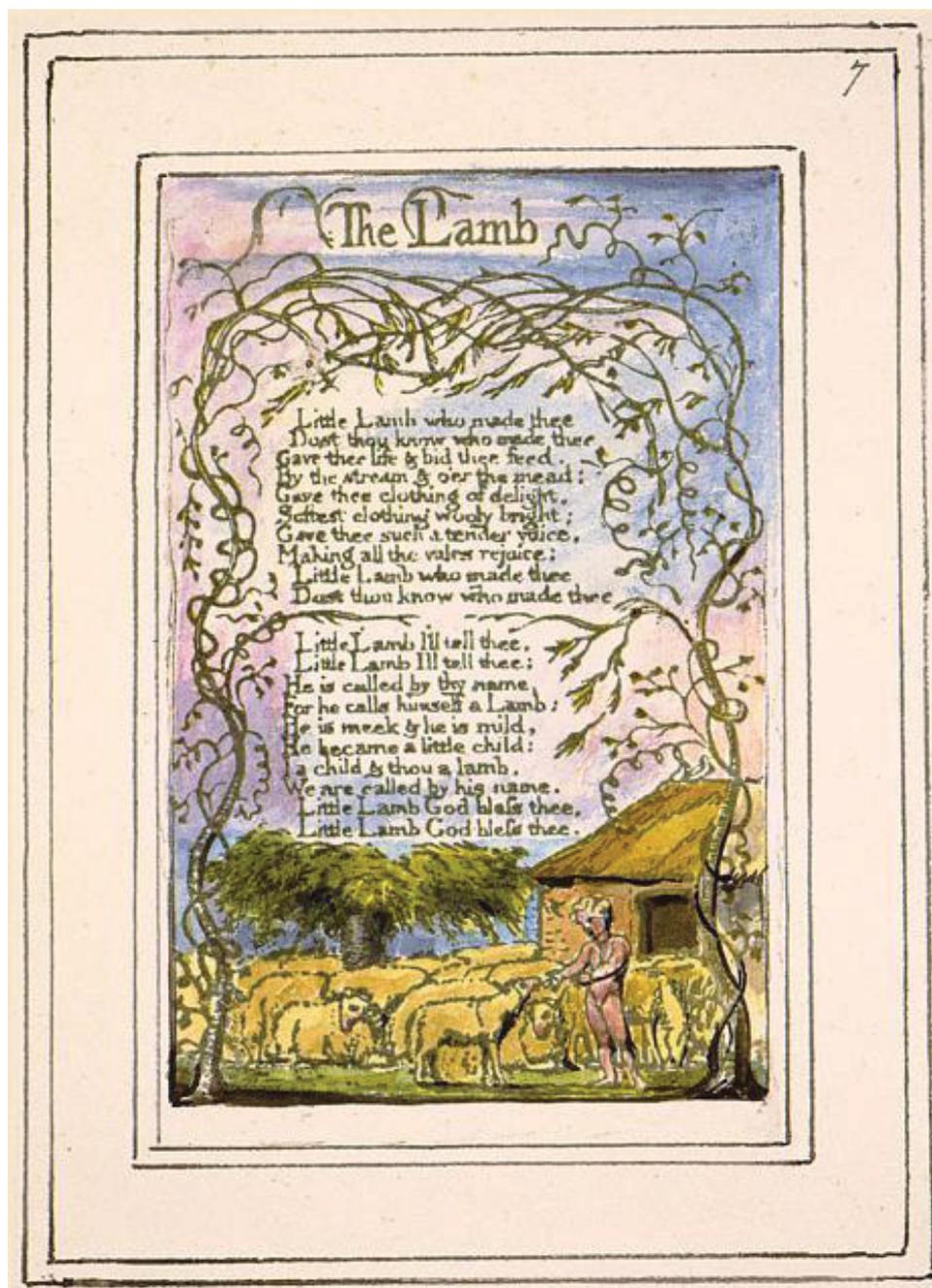
Blake interpõe palavra e imagem numa arte que, não sendo apenas decorativa, expressa um específico estado de *Inocência*. Tal estado é caracterizado pela unidade e pela comunhão, um estado que é dramatizado em seus livros. Sobre o conceito blakiano de ‘inocência’, seria impreciso relacioná-lo apenas 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 preciso 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. (TAVARES, 2012, p. 130-131)

Ademais, como também demonstram Holmes, Bloom, Pagliaro e Essick, ao considerar as imagens que compõem a obra entendemos que a inocência e a experiência fazem parte da existência, são “os dois estados contrários da alma humana”, inerentes à passagem por este mundo, e não as causas da destruição do ser humano. Tampouco as *Canções da Inocência* se limitam a retratar a ingenuidade da infância e acompanhar a transformação da criança para a vida adulta, já que desde *Innocence* as crianças são expostas simultaneamente ao conhecimento, à beleza e ao sofrimento, ou seja, ao mundo como ele é. Outro mal entendido na interpretação de Sorbini e Carvalho é a suposta objeção de Blake às “esperanças ingênuas comuns à vida infantil”. Como demonstrado em nossos estudos, Blake estava longe de considerar a infância algo a ser “denunciado”, já que sua posição em relação à condição infantil era rousseuniana, oposta à visão comum da época (e reiterada nos livros infantis) de que a criança era inferior. Por fim, é preciso atentar para o fato de que em nenhum momento do livro Blake sugere que a inocência deva confrontar a experiência, principalmente no caso particular do possível embate, sugerido pelos críticos, entre tigre e cordeiro.

Assim, com base no apontamento de Tavares, a proposta de Blake é a desconstrução dos dualismos (que são constantemente reforçados pela Igreja) e a assimilação das forças contrárias como meio de libertação social e intelectual das estruturas opressoras, que ironicamente não são de origem satânica ou sobrenatural, mas humana.

A concepção de que o tigre representa o mal e o cordeiro o bem é bastante recorrente na tradição crítica blakiana. Tavares menciona as leituras de David Weir, Foster Damon e Ackroyd como exemplos dessa linha de pensamento, mas argumenta que “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” (2012, p. 175). Para verificarmos como se dá a relação tigre-cordeiro primeiramente vamos nos dedicar ao poema iluminado “The Lamb”. Com o intuito de enriquecer nossa análise, as duas cópias consideradas nesta pesquisa (*R* e *Z*) serão reproduzidas a seguir.

FIGURA 21 – “THE LAMB”, COPY R



BLAKE, William. The Lamb, Object 8. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy R. 1794. 1 gravura e aquarela, color., 11,9 x 7,7 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

FIGURA 22 – “THE LAMB”, COPY Z



BLAKE, William. The Lamb, Object 8. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy Z. 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11,9 x 7,7 cm. The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection), Washington, DC.

The Lamb¹³⁵

*Little Lamb who made thee
 Dost thou know who made thee
 Gave thee life & bid thee feed.
 By the stream & o'er the mead;
 Gave thee clothing of delight.
 Softest clothing wooly bright;
 Gave thee such a tender voice.
 Making all the vales rejoice:
 Little Lamb who made thee
 Dost thou know who made thee*

*Little Lamb I'll tell thee,
 Little Lamb I'll tell thee:
 He is called by thy name,
 For he calls himself a Lamb:
 He is meek & he is mild,
 He became a little child:
 I a child & thou a lamb,
 We are called by his name.
 Little Lamb God bless thee,
 Little Lamb God bless thee.
 (BLAKE, 2016, p. 8)*

Ao primeiro olhar, percebermos que os elementos estão bem distribuídos na página em um notável equilíbrio, o que representa a ideia de ordem e calma em um ambiente harmônico e pacífico, e demonstra a sensação de segurança, de que tudo está em seu devido lugar. Em vários poemas iluminados de *Songs*, os ramos, galhos e figuras que compõem os ornamentos da página se misturam ao texto escrito à mão, como pudemos verificar em “A Cradle Song” e “The Chimney Sweeper”, uma vez que texto e pintura disputam o espaço da página para expressarem, cada um a seu modo, a história ou ideia evocada pelos diferentes eu líricos. Em “The Lamb”, entretanto, os ramos e galhos que circundam a página parecem ceder

¹³⁵ “O Cordeiro / Cordeirinho, quem te fez? / Tu não sabes quem te fez? / Deu-te vida e esse relvado / Junto aos arroios do prado / Deu-te a lã clara e macia, / Do manto que delicia; / E a terna voz com que bales, / A alegrar todos os vales? / Cordeirinho, quem te fez? / Tu não sabes quem te fez? // Cordeirinho, vou dizer-te, / Cordeirinho, vou dizer-te: / Teu próprio nome o proclama, / Pois Cordeiro ele se chama. / É figura meiga e mansa, / Que também se fez criança. / Tu cordeirinho, e eu, menino, / Temos seu nome divino. / Cordeiro, Deus te abençoe, / Cordeiro, Deus te abençoe.” (BLAKE, 1993, p. 33, tradução de Paulo Vizioli).

espaço para o título e para os versos manuscritos, alocando-se ao seu redor como se os acolhessem. Com base nessas observações, podemos inferir que para transmitir o significado de “The Lamb” foi preciso a cooperação das duas artes, que neste momento podem ter cessado sua condição de rivalidade.

O poema é dividido em duas estrofes de dez versos e apresenta um eu lírico indefinido, que poderia ser o *Piper*, o *Shepherd* (personagem que dá nome ao poema iluminado “The Shepherd”, de *Songs of Innocence*), a criança ou os três. Uma hipótese seria a de que as perguntas da primeira estrofe são feitas pelo *Piper* e as respostas são apresentadas pelo *Shepherd* na segunda estrofe, ainda que o eu lírico continue se dirigindo ao cordeiro. A voz da criança entraria nos últimos quatro versos, quando ela chega à conclusão de que “*child*”, “*lamb*” e “*He*” (Jesus) são semelhantes e, portanto, compartilham da inocência. Contudo, a criança também poderia ser o único eu lírico do poema, e a gravura-pintura estaria assim retratando a cena e o diálogo apresentados nos versos. Para Essick, o narrador do poema é o pastor: “*Although it is not made explicit in the text, the speaker who answers his own questions is probably the shepherd who tends to the lamb [...]. This echoing between question and response suggests a unity of voice*”¹³⁶ (2008, p. 37). Dessa forma, o *Shepherd* seria incluso na relação *Lamb-child-Jesus*.

É interessante como Blake inclui novamente o leitor na obra, como fez em “The Chimney Sweeper”, de *Innocence*, quando o eu lírico afirma limpar as “tuas” (“*your*”) chaminés. Essick esclarece que em “The Lamb”,

By implication, we can also include William Blake, the creator of ‘The Lamb’, and ourselves as readers who ideally attend to the text much as the shepherd tends to his flock. Poet and reader share an active role in the composition, for the reader is called on to supply the missing but implicit verbs, first and second person forms of “to be”, in “I a child & thou a lamb”.¹³⁷ (ESSICK, 2008, p. 38)

Assim, o poeta convida o leitor a participar de forma ativa do poema, completando os versos. É interessante observar que em “The Chimney Sweeper”, Blake lança uma acusação contra o leitor, que não se opõe diante da exploração do trabalho infantil. Em “The Lamb”,

¹³⁶ “Ainda que não esteja explicitado no texto, o eu lírico que responde suas próprias questões é provavelmente o pastor que cuida do carneiro [...]. Esse eco entre a pergunta e a resposta sugere uma unidade de voz” (ESSICK, 2008, p. 37, tradução nossa).

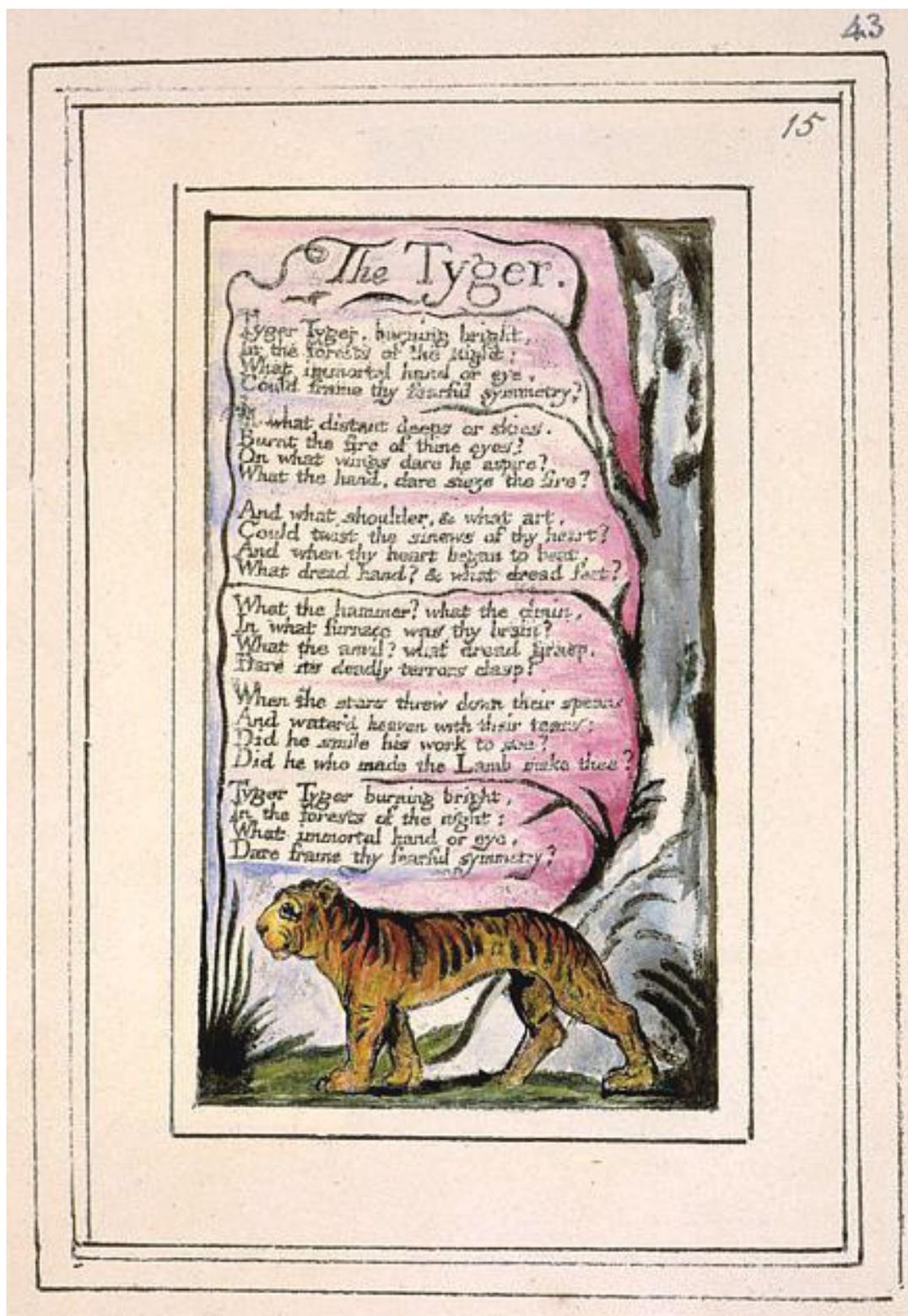
¹³⁷ “Por implicação, podemos também incluir William Blake, o criador de “O Carneiro”, e nós mesmos como leitores que idealmente acorremos ao texto como o pastor cuida do seu rebanho. Poeta e leitor dividem um papel ativo na composição, pois o leitor é chamado a fornecer os verbos ausentes, porém implícitos, e as formas da primeira e segunda pessoas de “ser”, no verso “Eu uma criança & tu um carneiro”. (ESSICK, 2008, p. 38, tradução nossa).

porém, somos incluídos na relação criança-cordeiro-Jesus(-pastor), ou seja, dignos e capazes de alcançar a inocência. É como se Blake estivesse expondo nossa própria contrariedade, isto é, a dualidade do leitor. No poema iluminado em questão, a criança é elevada à condição de criatura tão pura quanto o cordeiro e, conseqüentemente, Jesus. Quando conversa com o cordeiro, o eu lírico afirma que Deus “*Gave thee clothing of delight / Softest clothing wooly bright; / Gave thee such a tender voice. / Making all the vales rejoice*”. Esta condição é subvertida na versão sombria de “The Chimney Sweeper”, quando a criança denuncia seus opressores: “*They clothed me in the clothes of death, / And taught me to sing the notes of woe*”. Enquanto Deus veste a criança e o cordeiro com alegria, amor e encanto, a sociedade a veste com a morte; a doce voz, concedida a ela e ao cordeiro, agora expressa tristeza e sofrimento.

Essick (2008, p. 110) resume o poema iluminado da seguinte maneira: “‘The Lamb’ of *Innocence* catechizes the unity of God, child, lamb, and (by implication) the author of ‘The Lamb’. The poem teaches revealed religion, for Christ revealed himself in the flesh as a child and in his words in the Bible.”¹³⁸ Nesse sentido, em “The Lamb” o cordeiro é descrito pelo eu lírico como dócil e inocente, uma genuína criatura de Deus; em discrepância, o tigre dos versos de “The Tyger” é imponente e intimida tanto pela sua ferocidade quanto por sua exuberância. Pelos versos, poderíamos imaginar um animal feroz, mostrando os dentes de forma ameaçadora, com uma fisionomia tensa, que demonstrasse fúria. Porém, analisando a gravura que compõe a página, percebe-se uma notória disparidade entre a descrição dos versos e a figura do tigre. Admitindo que essas características ficam mais ou menos evidentes dependendo da cópia analisada, reproduziremos outras duas cópias além da *R* e da *Z*, *Copy T* (1789-1794) e *Copy AA* (1826):

¹³⁸ “‘The Lamb’ de *Innocence* catequiza pela unidade de Deus, criança, carneiro e (por implicação) o autor de ‘The Lamb’. O poema ensina religião revelada, pois Cristo revelou a si mesmo em carne como uma criança e em suas palavras na Bíblia.”

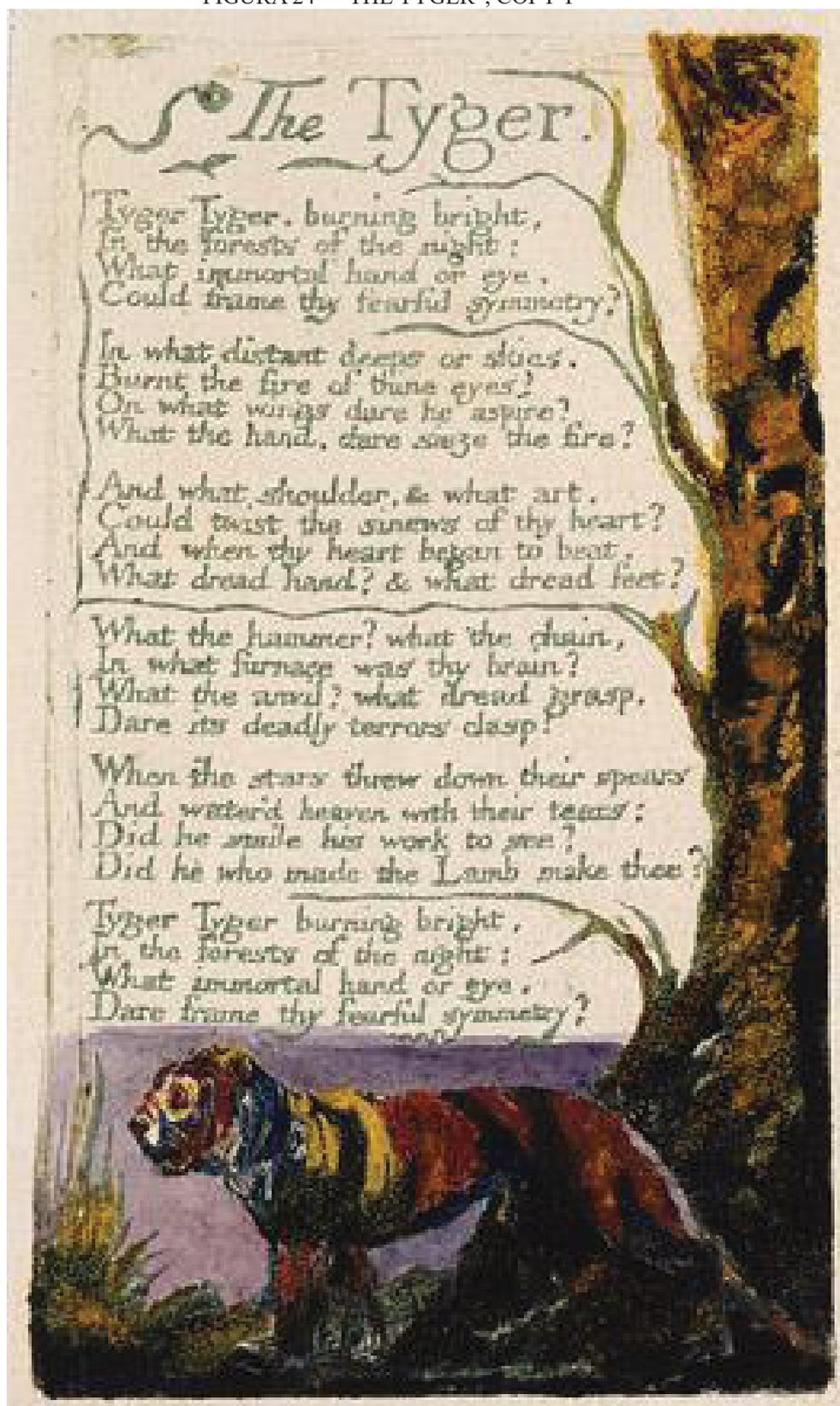
FIGURA 23 – “THE TYGER”, COPY R



BLAKE, William. The Tyger, Object 42. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy R¹³⁹. 1794. 1 gravura e aquarela, color., 11,2 x 7,3 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

¹³⁹ Disponível em: < <http://www.blakearchive.org/new-window/enlargement/songsie.r?descId=songsie.r.illbk.44>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

FIGURA 24 – “THE TYGER”, COPY T



BLAKE, William. The Tyger, Object 42. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy T¹⁴⁰. 1789-1794. 1 gravura e aquarela, color., 11,0 x 6,3 cm. British Museum, Londres.

¹⁴⁰ Disponível em: < <http://www.blakearchive.org/new-window/enlargement/songsie.t?descId=songsie.t.illbk.42>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

FIGURA 25 – “THE TYGER”, COPY Z



BLAKE, William. The Tyger, Object 42. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy Z¹⁴¹. 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11,0 x 6,8 cm. Lessing J. Rosenwald Collection, The Library of Congress, Washington, DC.

¹⁴¹ Disponível em: < <http://www.blakearchive.org/new-window/enlargement/songsie.z?descId=songsie.z.illbk.42>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

FIGURA 26 – “THE TYGER”, COPY AA



BLAKE, William. The Tyger, Object 42. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy AA¹⁴². 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11,0 x 6,8 cm. The Fitzwilliam Museum (Lessing J. Rosenwald Collection), Cambridge.

¹⁴² Disponível em: < <http://www.blakearchive.org/new-window/enlargement/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.42>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

The Tyger.¹⁴³

*Tyger Tyger. burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?*

*In what distant deeps or skies.
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
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?*

*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?*

(BLAKE, 2016, p. 42)

¹⁴³ “O Tygre / Tygre! Tygre! Brilho, brasa / que a furna noturna abrasa, / que olho ou mão armaria / tua feroz symmetrya? // Em que céu se foi forjar / o fogo do teu olhar? / Em que asas veio a chamma? / Que mão colheu esta flamma? // Que força fez retorcer / em nervos todo o teu ser? / E o som do teu coração / de aço, que cor, que ação? // Teu cérebro, quem o malha? / Que martelo? Que fornalha / o moldou? Que mão, que garra / seu terror mortal amarra? // Quando as lanças das estrelas / cortaram os céus, ao vê-las, / quem as fez sorriu talvez? / Quem fez a ovelha te fez? // Tygre! Tygre! Brilho, brasa / que a furna noturna abrasa, / que olho ou mão armaria / tua feroz symmetrya?” (CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia* (Poesia 1949-1979). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979).

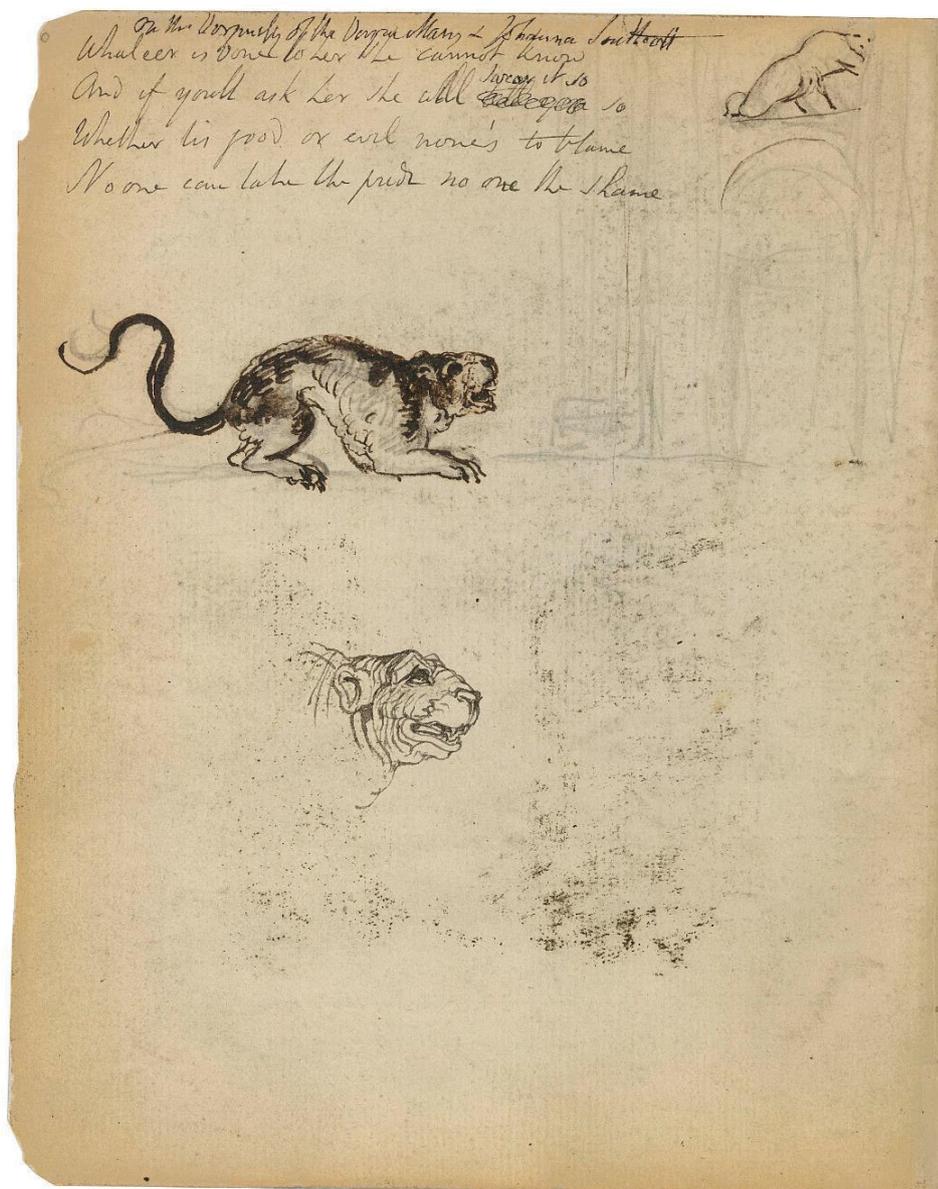
Observando as quatro cópias aqui apresentadas, fica evidente a diferença entre elas, sobretudo entre as cópias *R* e *T*. Na primeira, os traços do tigre são bem definidos, marcando detalhes dos músculos e acentuando as partes do corpo do animal, como membros, patas, orelhas e listras, embora o mesmo não ocorra com sua face, já que os olhos não são tão expressivos ou nítidos quando analisamos as outras cópias. A cor do felino é basicamente a mesma das cópias *AA* e *Z*, amarelo com tons de laranja e listras pretas. Contudo, a cópia *T* é a mais adversa das quatro, apresentando uma coloração totalmente diferente, que envolve as cores branca, amarela, azul, vermelho escuro ou marrom, verde escuro e laranja; os traços também são menos definidos, fazendo com que a técnica da aquarela se sobreponha à da gravura. O fundo da cena desta cópia também é bastante diverso: enquanto as outras três cópias apresentam o céu azul (mais rosado na cópia *R*), a cópia *T* traz um fundo roxo/lilás atrás do tigre e o restante da placa fica aparentemente sem cor, esta talvez desgastada pelo tempo, talvez deixada incolor pelo artista de maneira proposital. A árvore é mais realista do que nas demais cópias, já que a aquarela (e talvez o desgaste natural) proporcionou diferentes texturas, como vemos em uma árvore real, que também se destacam pela variação das cores e tonalidades que compõem a figura. Na *Copy R*, a árvore apresenta coloração cinza, parecendo estar seca, sem vida, e o tigre se distingue claramente da árvore, uma vez que os traços de suas listras são distintos dos traços dentro da árvore; no canto inferior direito, contudo, há três traços bem marcados, que se assemelham muito às listras do animal – o que não fica tão nítido nas demais reproduções. Nas cópias *Z* e *AA*, o tom amarelado do animal parece se alastrar não só pela árvore, mas também pelo fundo da cena que vai gradualmente se tornando azul, iluminando assim a figura do felino. Seriam essas alterações de coloração relevantes o bastante para modificar os significados potenciais do poema de Blake?

Em todas as cópias analisadas, entretanto, o que se vê é um tigre sereno, calmo, ao contrário do animal imponente e temível dos versos. A grande questão levantada pela crítica blakiana é se essa discrepância versos-pintura foi proposital, isto é, se foi pensada e calculada por Blake, ou se trata-se apenas de uma dificuldade técnica do artista na representação de um tigre. Tavares (2012, p. 183) responde a essa questão, a qual conseguiu esclarecer analisando o processo de composição de “The Tyger” registrado por Blake em seu *Notebook*, onde encontrou uma referência de Blake ao termo “tigre” da *Enciclopédia Britânica*. No conhecido compêndio (edição de 1779), o animal é descrito como feroz e mortal, enquanto a imagem que o ilustra, na mesma Enciclopédia, é a de um animal dócil. Portanto, Blake satiriza a Enciclopédia ao adotar o mesmo procedimento.

Ao analisar os trabalhos profissionais de ilustração desempenhados por Blake, Tavares

(p. 177) apresenta outra informação de extrema relevância para essa questão: Blake desenhou um tigre em outra ocasião, quando ilustrou e, com a ajuda de Catherine (de acordo com a descrição disponível em *The William Blake Archive*), gravou a série de baladas *Designs to a Series of Ballads*, de seu patrono William Hayley, cujos poemas tratavam de "*Anecdotes Relating to Animals*" (EAVES; ESSICK; VISCOMI, 2020). A balada que traz o tigre ilustrado por Blake é *The Elephant, Ballad the First* (1802), para a qual Blake fez esboços em seu caderno:

FIGURA 27 – PAGE 6 FROM BLAKE'S NOTEBOOK



BLAKE, William. **Blake's Notebook**. 1787-1818. Page 6, Object 6. 1 lápis, caneta e tinta e lavagem monocromática. 19,5 x 15,7 cm. British Library, Londres.

Os esboços, como demonstra Tavares, mostram um tigre menos dócil e mais próximo do animal dos versos de “The Tyger”. Isso fica ainda mais evidente na gravura de *The Elephant, Ballad the First*¹⁴⁴, em que podemos ver uma postura corporal ameaçadora, espreitando para o ataque. A representação da face do animal é consideravelmente realista (o nariz e o formato da boca e dos olhos), além de ser possível visualizar suas presas porque sua boca está semiaberta, em expressão típica de um felino antes do ataque. As patas também estão bem definidas, sendo possível ver as garras do animal.

FIGURA 28 – OBJECT 4 FROM *HEADPIECE TO THE ELEPHANT*



BLAKE, William. **Headpiece to The Elephant, Ballad the First.** Object 4. 1808. 1 gravura, 7,6 X 11,0 cm. Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino.

A diferença entre os dois tigres executados por Blake é evidente, seja pela expressão corporal, seja pela expressão da face de cada animal. O felino de “The Tyger” lembra feições humanas (o olhar cândido, o rosto relaxado, os dentes escondidos dentro da boca, que esboça um sorriso), como aponta Pagliaro:

First, the Tyger is not fierce, but neither is like a cat essentially; rather, he is a cat with human features. Second, his stripes and those of the tree, the tree of Death, are

¹⁴⁴ Disponível em: < <http://www.blakearchive.org/copy/bb466.2?descId=bb466.2.comb.04>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

*almost indistinguishable, in some copies, especially where the two merge. And, finally, it is the tree, somehow joined with or possibly sprung from the Tyger, that dominates the picture, though it seems to do so with less than maximum potential force.*¹⁴⁵ (PAGLIARO in BLOOM, 2003, p. 26)

Nas cópias *R*, *AA* e *Z*, os traços da árvore são realmente similares às listras do tigre, mas ambos não parecem indistinguíveis. De todo modo, a observação de Pagliaro em relação à fusão entre tigre e árvore é pertinente e pode revelar algum sentido oculto, uma vez que a árvore é um símbolo importante na mitologia e na religião e, normalmente, simboliza a vida quando cheia de folhas (como em “The Lamb”) e a morte quando está seca. Ao comparar as placas de “The Lamb” e de “The Tyger”, Tavares afirma que “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 (2012, p. 184).

Conforme aponta Harold Bloom (2003, p. 19), ainda que essa oposição entre o cordeiro e o tigre seja explícita, seria simplista categorizar o primeiro como símbolo do bem e o segundo como materialização do mal; o tigre de Blake é vivaz, ofuscante e, como representação da experiência, é autônomo, toma suas próprias decisões e age de acordo com seus instintos. Diferente do cordeiro, o tigre não segue o rebanho e nem é guiado pelo pastor, revelando uma energia ativa que conduz à sabedoria e ao poder. Para Essick (2008, p. 110), “*In ‘The Lamb’, the child is created in God’s image. In the theogony of ‘The Tyger’, the speaker creates God in his own image of nature. All questions in ‘The Lamb’ are immediately answered; ‘The Tyger’ is a broken catechism in which no questions are answered*”¹⁴⁶. O fato de as questões permanecerem abertas em “The Tyger” revela que o tigre precisa agir mesmo sem respostas, sendo obrigado a conduzir a si mesmo, enquanto o cordeiro já tem as respostas e, portanto, apenas segue seu guia.

Pagliaro esclarece que, em “The Tyger”, cordeiro, tigre e eu lírico fazem parte de um sistema único, cíclico: o eu lírico, possivelmente o *Piper*, que anteriormente observou a pureza do cordeiro, fica estático ao se deparar com a figura majestosa e ao mesmo tempo aterrorizante do tigre, perguntando-lhe se o mesmo criador do cordeiro, cândido e imaculado, foi capaz de

¹⁴⁵ “Primeiro, o Tyger não é feroz, mas também não é como um gato essencialmente; ao contrário, ele é um gato com características humanas. Segundo, suas listras e as da árvore, a árvore da Morte, são quase indistinguíveis, em algumas cópias, especialmente onde as duas se fundem. E, finalmente, é a árvore, de alguma forma unida ou possivelmente brotada do Tyger, que domina a imagem, embora pareça fazê-lo com força potencial menor que a máxima” (PAGLIARO in BLOOM, 2003, p. 26, tradução nossa).

¹⁴⁶ “Em ‘O Carneiro’, a criança é criada à imagem de Deus. Na teogonia de ‘O Tygre’, o eu lírico cria Deus a sua própria imagem de natureza. Todas as questões em ‘O Carneiro’ são imediatamente respondidas; ‘O Tygre’ é um catecismo quebrado no qual nenhuma questão é respondida.” (ESSICK, 2008, p. 110, tradução nossa)

conceber o selvagem felino, uma vez que se trata de uma criatura tão feroz. Contudo, o crítico conclui que o eu lírico passa do estado de pânico ao de epifania, compreendendo que a existência abarca tanto a pureza quanto a crueldade, ou seja, que a criação é feita de beleza e de horror, simultaneamente. Desse modo, percebendo-se como parte desse sistema e, portanto, sendo ele mesmo constituído dessa dualidade, o narrador apodera-se de uma nova compreensão de si mesmo, alcançando tanto a inocência quanto a experiência.

A leitura de Pagliaro é efetiva quando se verifica que a última estrofe do poema é uma repetição da primeira, com uma discreta troca do termo “*could*” por “*dare*”. O crítico acredita que no início do poema o eu lírico busca assimilar como se deu a criação do tigre, imaginando que a mão imortal que o criou é muito forte e poderosa, uma vez que a concepção do animal é comparada ao trabalho de um ferreiro, que se utiliza de ferramentas pesadas e do fogo – por isso o uso da palavra “poderia”. Ao fim do poema, depois da epifania e da compreensão da dualidade universal e humana, o narrador se pergunta quem “ousaria” forjar o tigre, como se, agora, o questionamento fosse em direção à razão pela qual o Criador fez o animal. Portanto, essa troca de termos reflete a mudança da percepção do eu lírico, e a repetição da primeira estrofe revela que, embora o narrador tenha adquirido uma nova compreensão da criação e da existência, a razão pela qual o Criador concebeu o tigre, isto é, o motivo dessa dualidade, jamais será desvendado. Na questão da metáfora com a forja de metais, Tavares explica que

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. (TAVARES, 2012, p. 180)

O poema mantém um ritmo constante e fluido, terminando cada verso com uma sílaba acentuada e começando o próximo também com uma sílaba tônica, o que pode remeter à batida do martelo do ferreiro Criador ao forjar o tigre. Outro aspecto relevante na estrofe que abre e fecha o poema é o uso da aliteração, que também pode aludir ao martelo utilizado no processo de composição do felino. Ao longo do poema, Blake também faz uso da anáfora com a repetição do termo “*what*” em vários versos (“*What dread hand? & what dread feet? // What the hammer? what the chain,*”), o que possivelmente representa as incertezas e dúvidas do eu lírico – as quais, como discutido anteriormente, não terão respostas definitivas.

Com base em Pagliaro, podemos dizer que “The Tyger” é estrutural e formalmente pensado para, em complementaridade com a imagem da página iluminada, expressar a beleza

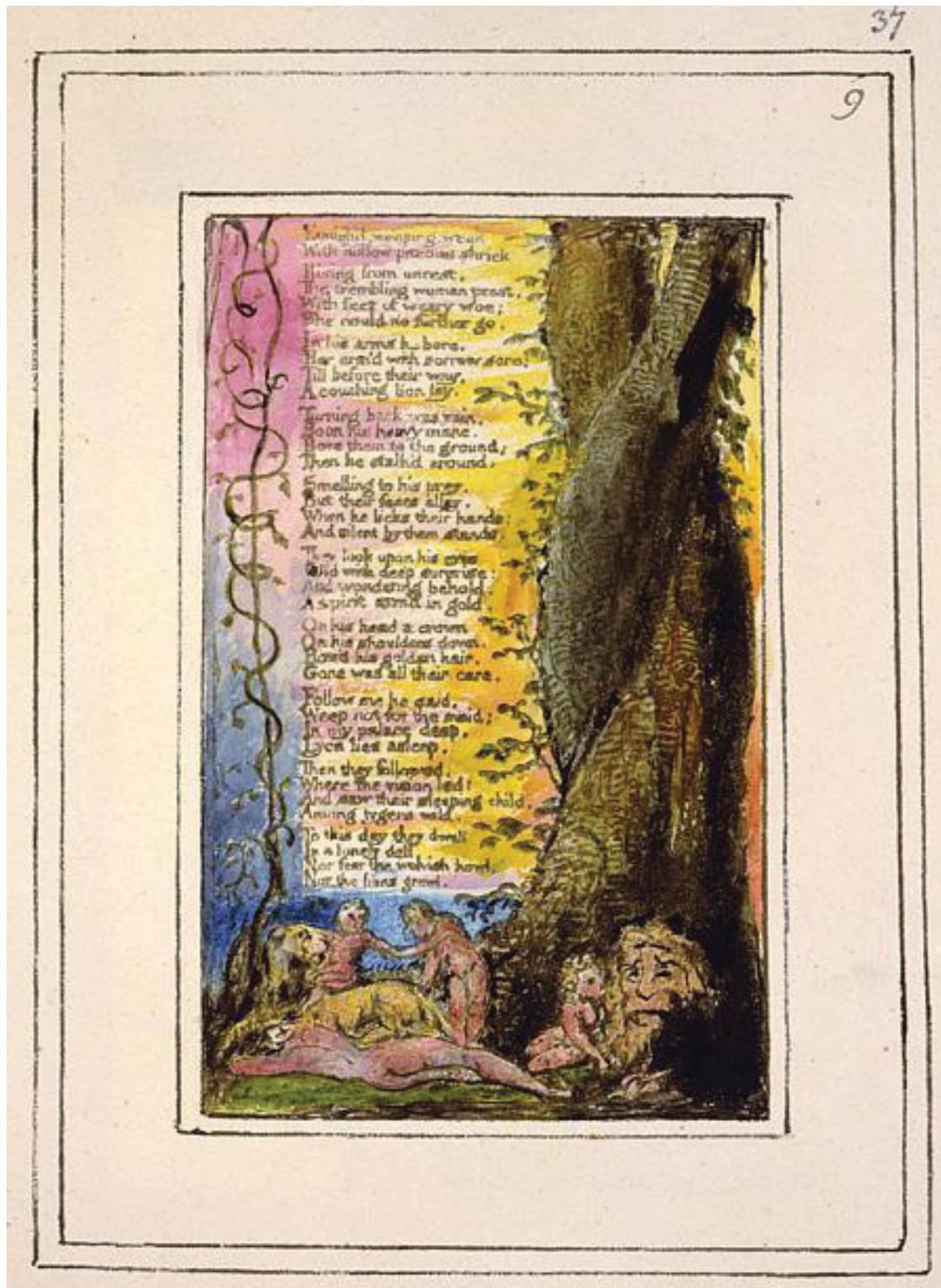
e o horror da criação; isto é, ao mesmo tempo em que versos e pintura seguem a tradição da canção de ninar, tanto na melodia dos versos quanto no aspecto da imagem, eles apresentam grande tensão na comparação com o ambiente harmonioso proposto em “The Lamb”. Ao mesmo tempo em que o *Tyger* é descrito nos versos como brutal e ameaçador, é visto pelo eu lírico como *bright*, além de a imagem apresentar um tigre terno e dócil, com traços humanizados.

3.3 – “The Little Girl Found”

Como aponta Tavares (p. 177), “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’”. O poema iluminado mencionado por Tavares estava inicialmente alocado em *Innocence*, “Porém, como a narrativa textual apresenta claras sugestões sexuais, Blake as realocou em *Experiência*. São lâminas que, assim como ‘The Tyger’, evitam um tradicional emparelhamento entre o texto e imagens” (TAVARES, 2012, p. 177). Segue a reprodução de “The Little Girl Found”:

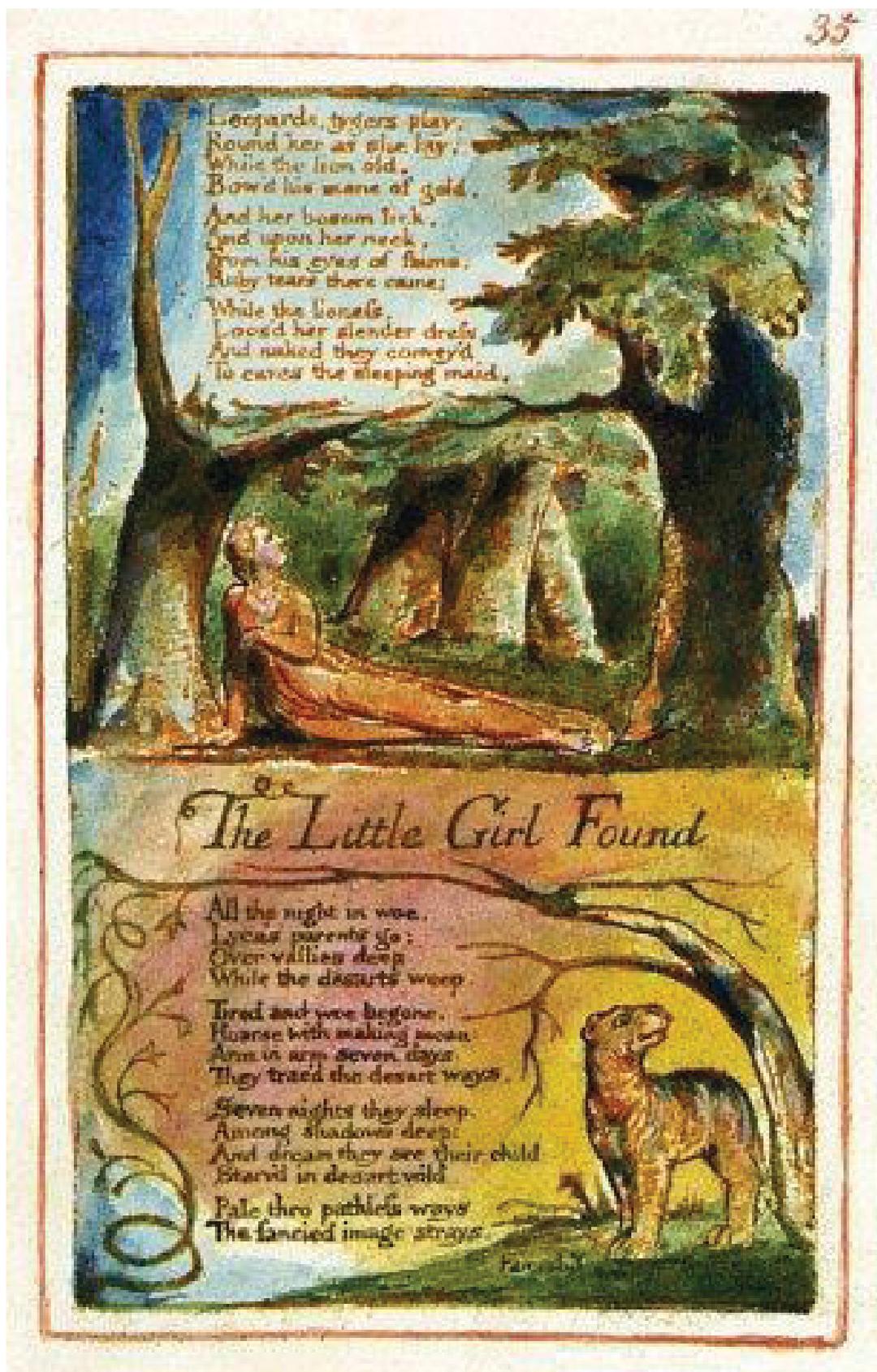
FIGURA 29 – "THE LITTLE GIRL FOUND", COPY R





BLAKE, William. The Little Girl Found, Objects 37-38. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy R. 1794. 1 gravura e aquarela, color., 11,1 x 6,8 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

FIGURA 30 – "THE LITTLE GIRL FOUND", COPY Z





BLAKE, William. The Little Girl Found¹⁴⁷, Objects 35-36. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy Z. 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11,0 x 6,8 cm. The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection), Washington, DC.

¹⁴⁷ Caso o leitor queira fazer um comparativo com outras cópias, seguem os *links* para visualização. *Copy T* disponível em: < <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.t?descId=songsie.t.illbk.35>>; *Copy AA* disponível em: < <http://www.blakearchive.org/copy/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.35>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

The Little Girl Found¹⁴⁸

All the night in woe.

Lyca's parents go:

Over vallies deep.

While the desarts weep.

Tired and woe-begone.

Hoarse with making moan:

Arm in arm seven days.

They trac'd the desert ways.

Seven nights they sleep.

Among shadows deep:

And dream they see their child

Starv'd in desert wild.

Pale thro' pathless ways

The fancied image strays.

Famish'd. weeping. weak

With hollow piteous shriek

Rising from unrest,

The trembling woman prest,

With feet of weary woe:

She could no further go.

¹⁴⁸ “A Garotinha Encontrada / A noite toda em aflição / Os pais de Lyca se vão, / Por vales penetrantes e / Desertos, em choro incessante. // Exaustos, por dor banidos, / Roucos de tantos gemidos: / Sete dias, lado a lado, / Haviam o deserto cruzado. // Ao sono o casal se entrega, / Por sete noites de trevas; / Num sonho veem a criança, / À míngua e sem esperança. // Sem atalhos, em palidez, / A imagem então se desfez: / Faminta, fraca e chorosa, / Com voz vazia e lamentosa. // Saindo do dessorsego / Refez-se a mulher, em medo; / Com pés tristes de cansaço, / Não podia dar um passo. // Nos braços ele a tomou / E de tristeza se armou; / Até que avistou um leão, / O qual descansava ao chão. // Retornar daria em nada; / Logo sua juba pesada / Os forçou a ajoelhar. / Ele se pôs a espreitar, // Sentindo o cheiro da caça. / Mas desfêz-se a ameaça / Quando lhes lambe as mãos / E, silente, se posta então. // Seus olhos fitam-no enquanto / São pegos por grande espanto: / E presenciam, pasmados, / O Espírito iluminado. // Na cabeça, coroad; / E seu cabelo dourado / Pelas costas escorria. / Preocupação não mais havia. // “Venham comigo”, ele disse; / “Não há porque estarem tristes; / Em meu palácio, a sonhar, / Lyca está a repousar”. / O casal então seguiu / A visão que os conduziu: / Da criança viram a imagem, / Em meio a tygres selvagens. // Eles habitam, desde então, / Um vale de solidão; / Sem temer do lobo o uivar, / Nem do leão seu urrar.” (BLAKE, 2005, p. 30-33, tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho).

*In his arms he bore.
Her arm'd with sorrow sore:
Till before their way.
A couching lion lay.*

*Turning back was vain.
Soon his heavy mane.
Bore them to the ground;
Then he stalk'd around.*

*Smelling to his prey.
But their fears allay.
When he licks their hands:
And silent by them stands.*

*They look upon his eyes
Fill'd with deep surprise;
And wondering behold,
A Spirit arm'd in gold.*

*On his head a crown
On his shoulders down.
Flow'd his golden hair,
Gone was all their care.
Follow me he said,
Weep not for the maid:
In my palace deep.
Lyca lies asleep.*

*Then they followed.
Where the vision led:
And saw their sleeping child.
Among tygers wild.*

*To this day they dwell
In a lonely dell
Nor fear the wolvish howl.
Nor the lions growl.*

(BLAKE, 2016, p. 35)

Esse poema iluminado é uma continuação do anterior “The Little Girl Lost¹⁴⁹”, que inclusive termina na mesma placa em que se inicia “The Little Girl Found”. Os dois poemas iluminados narram a trajetória da pequena Lyca, “*Seven summers old*”, que perde-se na mata. Depois de procurar sem sucesso sua filha, os pais de Lyca a encontram em “The Little Girl Found” sob os cuidados do Leão e “*among tygers wild*” (entre tigres selvagens). Ao se depararem com o leão, os pais de Lyca sentem temor, porém o animal lambe suas mãos e os conduz até a menina. Para Essick,

*Taken together, the two poems appear to be a story meant to reconcile Lyca's parents to her death by showing that the death of an innocent child is, like falling asleep, a gentle passage into another world. Given this interpretation, Blake's reasons for moving the poem to Experience become clearer. [...] Lyca is not saved by divine intervention and returned to a state of innocence. The emphasis, particularly in 'The Little Girl Found', is on how the parents, fully in the world of experience, can cope with the death of innocence.*¹⁵⁰ (ESSICK, 2008, p. 100-101)

Portanto, Blake teria trocado esses poemas iluminados de *Innocence* para *Experience* porque Lyca está morta ao fim de “The Little Girl Lost”. Essick aponta algumas evidências para esse desfecho: em nenhum momento do poema iluminado, seja nos versos ou na pintura, é narrado o retorno de Lyca para casa; a última estrofe do poema descreve o casal de leões encontrando o corpo de Lyca, sendo que o “*lion old*” chora lágrimas de sangue (“*ruby tears*”) enquanto a leoa despe a garota “*preparing her for death which is also a birth into another world. This undressing may also imply leaving the dead body behind to become a living soul.*

¹⁴⁹ Segue a transcrição dos versos de “The Little Girl Lost”: *In futurity / I prophetic see. / That the earth from sleep. / (Grave the sentence deep) / Shall arise and seek / For her maker meek: / And the desert wild / Become a garden mild. / In the southern clime, / Where the summers prime. / Never fades away; / Lovely Lyca lay. / Seven summers old / Lovely Lyca told. / She had wanderd long. / Hearing wild birds song. / Sweet sleep come to me / Underneath this tree; / Do father, mother weep. / "Where can Lyca sleep". / Lost in desert wild / Is your little child. / How can Lyca sleep. / If her mother weep. / If her heart does ake, / Then let Lyca wake; / If my mother sleep. / Lyca shall not weep. / Frowning frowning night. / O'er this desert bright. / Let thy moon arise, / While I close my eyes. / Sleeping Lyca lay; / While the beasts of prey, / Come from caverns deep, / View'd the maid asleep / The kingly lion stood / And the virgin view'd, / Then he gambold round / O'er the hallowd ground; / Leopards, tygers play, / Round her as she lay;/ While the lion old, / Bow'd his mane of gold, / And her bosom lick. / And upon her neck, / From his eyes of flame, / Ruby tears there came; / While the lioness. / Loos'd her slender dress, / And naked they convey'd / To caves the sleeping maid.* (BLAKE, 2016, p. 34-35). Poema iluminado disponível em: <<http://www.blakearchive.org/copy/songsie.r?descId=songsie.r.illbk.36>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

¹⁵⁰ “Tomados juntos, os dois poemas parecem ser uma história que quer reconciliar os pais de Lyca à sua morte mostrando que a morte de uma criança inocente é, como quando se cai no sono, uma passagem gentil para outro mundo. Dada essa interpretação, os motivos de Blake para mover o poema para Experiência ficam mais claros. [...] Lyca não é salva pela intervenção divina e devolvida ao estado de inocência. A ênfase, particularmente em “*The Little Girl Found*” é em como os pais, completamente no mundo da experiência, podem lidar com a morte da inocência.” (ESSICK, 2008, p. 100-101, tradução nossa)

*Lyca now journeys to the grave, the ‘caves’ in which her transformation will be completed”*¹⁵¹ (p.103). A conotação sexual apontada por Tavares é representada principalmente nas pinturas que compõem o poema, que na primeira página apresenta um casal interagindo amorosamente e, na segunda, traz a mesma figura feminina da página anterior agora deitada sozinha na floresta, aflita enquanto procura por alguém. Para Essick, a mulher não poderia ser Lyca, que é descrita nos versos como uma criança de sete anos, porém, as imagens estariam mostrando um desfecho alternativo para Lyca, uma realidade paralela. Caso não tivesse falecido, essa ruptura com os pais aconteceria inevitavelmente, pois Lyca teria se tornado adulta e encontrado um parceiro.

Aqui, portanto, cada arte é incumbida de contar sua própria narrativa e ambas acontecem paralelamente e se interseccionam: *“While Lyca is journeying from life to death in the poem, the much older girl of the designs is transitioning from childhood to maturity, and thus from the garden of innocence and into the ‘desert wild’ of experience and its frightening beasts* ¹⁵² (p. 103). Por fim, Essick demonstra que a cena apresentada na segunda página de “The Little Girl Found”, que retrata dois felinos, três crianças e uma moça – todos nus, deitados abaixo de uma vigorosa árvore que têm folhas em seu tronco –, seria uma “realização pictural” da expectativa dos pais da menina, de vê-la dormindo segura embaixo de uma árvore. Na visão retratada na página, umas das crianças, a do meio, é maior que as outras e parece ser uma menina, possivelmente em torno dos sete anos, a Lyca dos versos, portanto. A moça deitada de costas seria a Lyca representada nas gravuras, “mature Lyca”, de acordo com o crítico, que também identifica os felinos representados na cena como o casal de leões de “The Little Girl Lost”. Essick também acredita que a placa pode apresentar o futuro de Lyca no desfecho paralelo contado pelas gravuras, assim as crianças que compõem a cena seriam os filhos da protagonista.

Na primeira página de “The Little Girl Found” a pintura traz um tigre, também identificado por Tavares:

‘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

¹⁵¹ “preparando-a para a morte, a qual é também um nascimento em outro mundo. Esse despir também pode significar deixar o corpo morto para trás para se tornar uma alma viva. Lyca agora vai rumo à tumba, as ‘cavernas’ nas quais sua transformação será completada.” (ESSICK, 2008, p. 103, tradução nossa).

¹⁵² “Enquanto Lyca está viajando da vida para a morte no poema, a menina muito mais velha dos desenhos está fazendo a transição da infância à maturidade, e assim do jardim da inocência ao ‘selvagem deserto’ da experiência e suas bestas assustadoras.” (ESSICK, 2008, p. 103, tradução nossa).

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. (TAVARES, 2012, p. 178)

Diferente de Essick, que considera os felinos da segunda página de “The Little Girl Found” como leão e leoa, Tavares acredita se tratar de um leão e de um tigre. Ao observarmos diferentes cópias, de fato as imagens são ambíguas; contudo, se comparamos com os outros dois tigres representados no livro, a tendência é seguir a sugestão de Tavares, principalmente porque em todas as cópias Blake manteve “The Tyger” logo após esse poema. Ademais, apesar de o Leão ser citado nos dois poemas sobre Lyca, aparece apenas uma vez nas imagens, enquanto o tigre é representado duas vezes nas gravuras e mencionado uma vez nos versos. Essa cena, além de corroborar a leitura de Pagliaro, comprova a natureza passiva dos felinos de Blake, totalmente oposta à descrição dos versos de “The Tyger”. Tavares e Essick admitem a semelhança entre os animais de “The Little Girl Found” e de “The Tyger”. Seria possível, entretanto, que o tigre que aparece em ambos os poemas seja o mesmo, o qual se apresenta para alguns dos personagens de *Songs* como símbolo dos estados contrários da alma. Ao considerar esses aspectos, a dualidade do *Tyger* fica explícita: ele passa a ser a materialização das energias contrárias que regem o universo e reitera a ideia de fusão entre a inocência e a experiência, uma vez que sua ferocidade e truculência não o impedem de reconhecer a inocência presente na criança.

Portanto, “The Little Girl Lost”, “The Little Girl Found” e “The Tyger” trabalham com a ideia da aceitação do horror e da morte como um recomeço e possível alcance pleno do estado de inocência. A assimilação dos estados contrários da natureza e da essência humana, que são compostas pelo cordeiro e pelo tigre, é o caminho para a sabedoria e iluminação. A crueldade do *Tyger* é um sentimento necessário para que ele possa sobreviver, contudo, diferente do homem que explora seus semelhantes e, sobretudo, suas crianças, o tigre é puro e íntegro o suficiente para não cometer o mesmo pecado, utilizando sua força para proteger a criança ou, como acontece com Lyca, guiá-la aos palácios da inocência.

3.4 – “London” e “The Little Vagabond”

Tavares faz uma conexão interessante entre “The Tyger” e “London”:

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. (TAVARES, 2012, p. 179).

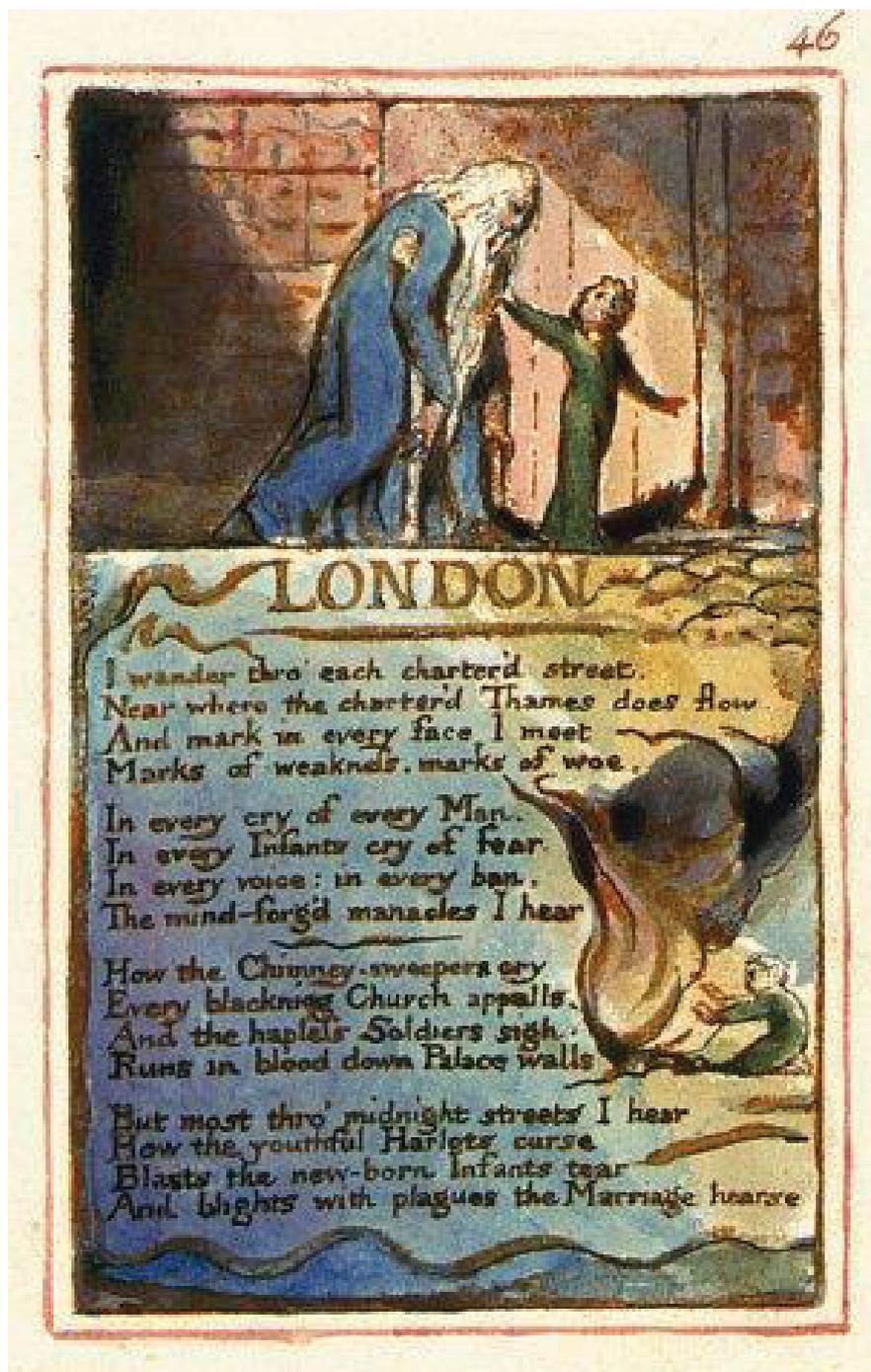
É curioso como o eu lírico dos dois poemas compartilha o mesmo sentimento de aflição apesar de estarem em ambientes opostos (floresta *versus* cidade), sobretudo se os identificamos como *Piper* e *Bard*, que pertencem a ambientes distintos em *Songs of Innocence and of Experience*. Em “London”, contudo, o sofrimento e a desilusão se sobressaem ao medo, despertando um sentimento de revolta no eu lírico. Como nos últimos três poemas analisados, versos e gravuras contam narrativas diferentes, de modo a manter a exposição da dualidade humana.

FIGURA 31 – “LONDON”, COPY R



BLAKE, William. London, Object 48. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy R. 1794. 1 gravura e aquarela, color., 11,1 x 6,9 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

FIGURA 32 – “LONDON”, COPY Z



BLAKE, William. London¹⁵³, Object 46. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy Z. 1826. 1 gravura e aquarela, color., 11,1 x 6,9 cm. The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection), Washington, DC.

¹⁵³ Para um comparativo com outras cópias, seguem os *links* para visualização. *Copy T* disponível em: < <http://www.blakearchive.org/new-window/enlargement/songsie.t?descId=songsie.t.illbk.46> >; *Copy AA* disponível em: < <http://www.blakearchive.org/new-window/enlargement/songsie.aa?descId=songsie.aa.illbk.46> >. Acesso em: 10 abr. 2020.

LONDON¹⁵⁴

*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,*

*In every cry of every Man,
In every Infants cry of fear.
In every voice; in every ban.
The mind-forg'd manacles I hear*

*How the Chimney-sweepers cry
Every blackning 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 hearse*
(BLAKE, 2016, p. 46)

Quando observamos os versos com a caligrafia de Blake, podemos perceber que foram escritos duas vezes, para dar o efeito de uma sombra marrom nas letras, que poderia representar a sujeira e a fumaça geradas pelas fábricas. No fundo, um traço marrom espesso e ondulado atravessa a página, interpretado por Essick como “o verme da mortalidade” que aparece no poema “The Sick Rose”; mas também poderia se tratar da cobra que aparece ao pé da página de “A Cradle Song”. O verme e a cobra geralmente simbolizam a negatividade ou o mal, evocando imagens de morte, pecado, perigo, trapaça e medo – elementos que combinam com o ambiente do poema iluminado. Ao analisar a página iluminada, percebe-se que a pintura em “London” apresenta três personagens: um homem idoso, uma criança e uma figura que poderia

¹⁵⁴ “Londres / Em cada rua escriturada em que ando, / Onde o Tâmis escreiturado passa. / Eu nos rostos que encontro vou notando / Os sinais da doença e da desgraça. // Ouço nos gritos que os adultos dão, / E nos gritos de medo do inocente, / Em cada voz, em cada interdição, / As algemas forjadas pela mente. // Se o Limpa-Chaminés acaso grita, / Assusta a Igreja escura pelos anos; / Se o soldado suspira de desdita, / O sangue mancha os muros palacianos. // Mas o que mais à meia-noite é ouvido / É a rameira a lançar praga fatal, / Que estanca o pranto do recém-nascido / E empesteia a mortalha conjugal.” (BLAKE, 1993, p. 63, tradução de Paulo Vizioli).

ser um andarilho, outra criança ou a mesma criança retratada em dois momentos distintos; embora não sejam mencionadas de forma direta nos versos, as três figuras são a peça central do poema iluminado, uma vez que estão posicionadas em destaque na placa de cobre. Por outro lado, o texto evidencia outros três personagens – o limpador de chaminés (*the Chimney Sweeper*), o soldado desafortunado (*the hapless Soldier*) e a prostituta (*the Harlot*). Isto posto, qual poderia ser a relação entre esses seis personagens?

Como apontam os críticos cujos artigos ilustram o compêndio *Bloom's Major Poets: William Blake* (2003), os versos do poema iluminado em questão descrevem uma Londres sombria, suja e poluída, denunciando o quanto as fábricas dominaram e modificaram o modo de vida da cidade. Apesar da grande quantidade de empregos oferecida, as condições de trabalho eram nefastas: carga horária abusiva, remuneração ridiculamente baixa, procedimentos insalubres e extrema exploração da força de trabalho. Segundo Eric Hobsbawm:

Em primeiro lugar, *todo* operário tinha que aprender a trabalhar de uma maneira adequada à indústria, ou seja, num ritmo regular de trabalho diário ininterrupto, o que é inteiramente diferente dos altos e baixos provocados pelas diferentes estações no trabalho agrícola ou da intermitência autocontrolada do artesão independente. A mão de obra tinha também que aprender a responder aos incentivos monetários [...] numa draconiana disciplina de mão de obra (multas, um código de “senhor e escravo” que mobilizava a as leis em favor do empregador etc.), mas acima de tudo na prática, sempre que possível, de se pagar tão pouco ao operário que ele tivesse que trabalhar incansavelmente durante toda a semana para obter uma renda mínima. (HOBSBAWM, 2014, p. 91-92)

As mulheres também eram exploradas pelos empregadores e, como vimos, até mesmo crianças pequenas eram forçadas a trabalhar, sobretudo limpando chaminés, atrocidade normalizada e admitida pela maioria da sociedade daquele tempo: “Nas fábricas onde a disciplina do operariado era mais urgente, descobriu-se que era mais conveniente empregar as dóceis (e mais baratas) mulheres e crianças [...]” (HOBSBAWM, 2014, p. 92). Esse último fato, em particular, era um dos que mais revoltava e inquietava Blake, o que fica explícito nos poemas iluminados “The Chimney Sweeper”, discutidos anteriormente, e igualmente em “London”.

Em *Bloom's major poets: William Blake* (2003), Harold Bloom, David Erdman, E. P. Thompson e Gavin Edwards apontam a importância das escolhas tomadas por Blake em relação aos termos utilizados nos versos, uma vez que ele fez muitos esboços, inserindo alterações relevantes – como aconteceu também em “The Tyger”¹⁵⁵. Os críticos mencionados chamam a

¹⁵⁵ Na tese que serviu de apoio para esta pesquisa, “‘As portas da percepção’: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake”, Tavares analisa todos os trechos cortados por Blake em “The Tyger”.

atenção para o uso da palavra *charter'd*, utilizada para descrever as ruas de Londres e o Rio Tâmis; a primeira opção do poeta-pintor foi o termo *dirty*, mas ele acabou se decidindo pela ambiguidade do termo *chartered*, que pode trazer múltiplos significados. Como explica Bloom (2003, p. 42), baseado na interpretação de Thompson, a expressão *charter'd* está associada tanto à ideia de comércio quanto à de trapaça. Um *charter* é também um documento que outorga direitos para indivíduos específicos em detrimento dos direitos de outros. Erdman (in BLOOM, 2003, p.44) esclarece que Blake parodiou a canção patriótica britânica “Rule, Britannia!”¹⁵⁶, composta em 1740 a partir do poema escrito por James Thomson, a qual afirma que a Britânia tem “*the charter of the land*” (escritura ou alvará da terra) e que, portanto, os bretões jamais serão escravos (“*Britons never will be slaves*”) – exatamente o oposto da realidade inglesa, sobretudo londrina, daquele período. Analisando o poema de Thomson, e para além da observação de Erdman, seria possível inferir que as Musas “*still with freedom found*” citadas na última estrofe se tornaram as prostitutas juvenis (“*the youthful Harlots*”) no poema de Blake, que amaldiçoam a terra onde jamais serão de fato livres; nada é puro ou radiante na Britânia factual. Se considerarmos, ainda, que “*charter*” corresponde ao privilégio concedido a poucos (empresas, investidores etc.) e negado a outros (população em geral), seria plausível dizer que a escolha vocabular de Blake aponta para a falta de oportunidade e de liberdade dos ingleses em condição de pobreza, bem como para o excesso de poder das grandes corporações.

Na primeira estrofe, o eu lírico vagueia pelas ruas de Londres e observa uma cidade corrompida, com cidadãos miseráveis e desamparados. Logo no segundo verso, o sofrimento dos londrinos (entre eles adultos e crianças) é exposto; aqui, o poeta-pintor sugere que os cidadãos são prisioneiros de suas próprias mentes – “*In every voice; in every ban. / The mind-forg'd manacles I hear*” (BLAKE, 2016, p. 46), uma vez que o conhecimento e a informação são repassados de forma ineficiente aos cidadãos, que acabam por não desenvolver a habilidade de reflexão e questionamento da realidade e não se abrem para diferentes perspectivas. Isso resulta em uma população com entendimento limitado e uma atitude submissa e apática. Como esclarece Erdman (in BLOOM, 2003, p.45), Blake não está sugerindo que a população acorrentou a si mesma por vontade própria, mas as circunstâncias de extrema pobreza e a constante exploração colocaram-na nessa condição; e essa é a razão pela qual os trabalhadores

¹⁵⁶ O poema original foi publicado em 1763 no livro *The Works of James Tomson* (vol II, p. 191), de James Thomson. Os versos referidos na discussão são os das primeira e última estrofes: “*When Britain first, at Heaven's command / Arose from out the azure main; / This was the charter of the land, / And guardian angels sang this strain: / “Rule, Britannia! rule the waves: / “Britons never will be slaves.” // The Muses, still with freedom found, / Shall to thy happy coast repair; Blest Isle! / With matchless beauty crown'd, / And manly hearts to guard the fair. / “Rule, Britannia! rule the waves: / “Britons never will be slaves.”*”. Disponível em: <<https://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofBritain/Rule-Britannia/>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

não conseguem se libertar. A estrofe seguinte traz dois dos personagens mencionados anteriormente, *The Chimney Sweeper* e *The hapless Soldier*. Nesse momento, Blake critica o catolicismo que normalizava o abuso trabalhista sob o discurso de que os trabalhadores seriam recompensados no plano espiritual, após a morte (essa crítica é ainda mais explícita no poema iluminado “*The Chimney Sweeper*” de *Innocence*, conforme vimos). Erdman identifica que em “London” a religião falhou em acolher e dar esperança ao povo explorado e castigado, uma vez que até mesmo a Igreja está poluída pelas fábricas. Nos versos “*How the Chimney-sweepers cry / Every blackning Church appalls.*”, o eu lírico visualiza o lamento dos limpadores de chaminé cobrindo as igrejas tal qual a mortalha cobre o caixão, enquanto o último suspiro dos soldados moribundos escorre como sangue nas paredes dos palácios reais, ilustrando seu desespero ou mesmo arrependimento de lutar pela Britânia, visto que, como aponta Erdman (in BLOOM, 2003, p.45), o soldado pode ter percebido que o verdadeiro inimigo não é a França, mas a própria Britânia, que permite que seu povo sofra com a fome, agonia e morte. Segundo o crítico, a referência aos soldados corresponde às derrotas nas batalhas britânicas, porquanto o país se perdeu na Revolução Industrial e na Guerra da Revolução Americana.

Na última estrofe o poema mostra as mesmas ruas à noite – que não são mais sombrias do que durante o dia, mas ainda assim demasiadamente sinistras. Apresenta-se então mais um personagem, a prostituta, representando outro problema social da época. As palavras desse trecho são fortes: *curse, plagues, hearse*¹⁵⁷. De acordo com Stewart Crehan (in BLOOM, 2003, p.54), “*the ‘Harlot’s curse’ [...] is syphilis, whose contagion indiscriminately blinds the newborn infant and turns the marriage bed into a ‘hearse’.*”¹⁵⁸. Essa associação entre a prostituta e a sífilis também pode ser encontrada, ainda que quase um século depois, nos versos de Baudelaire; contudo, considerando o esclarecimento de Blake em relação às mazelas sociais, é possível inferir que para ele, antes de ser uma maldição, a meretriz é uma vítima do abandono social e, sobretudo, a própria representação do descaso e da exploração. Aqui, há a concepção de que, como a cidade, o amor também foi corrompido, transformado em um atalho para o suplício. A ideia de morte atribuída ao casamento (especialmente cristão) é forte também em *The Marriage of Heaven and Hell* que, como já mencionado, foi composto no intervalo entre

¹⁵⁷De acordo com o Dicionário *Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary* (2006), o termo *hearse* pode se referir a: 1) “an elaborate framework erected over a coffin or tomb to which memorial verses or epitaphs are attached” (“uma estrutura ornada erigida sobre um caixão ou tumba sobre a qual versos memoriais ou epitáfios são inscritos”, isto é, lápide); 2) “a vehicle for conveying the dead to the grave” (rabcão ou carro fúnebre); 3) e em sua forma arcaica (e provavelmente no sentido empregado por Blake), é o equivalente a *coffin*, ou seja, caixão ou urna funerária.

¹⁵⁸ “a ‘maldição da prostituta’ [...] é a sífilis, cujo contágio indiscriminadamente cega a criança recém-nascida e transforma o leito matrimonial em um ‘caixão’”.

Songs of Innocence e *Songs of Experience*, o que mostra a tendência do pensamento de Blake naquele período.

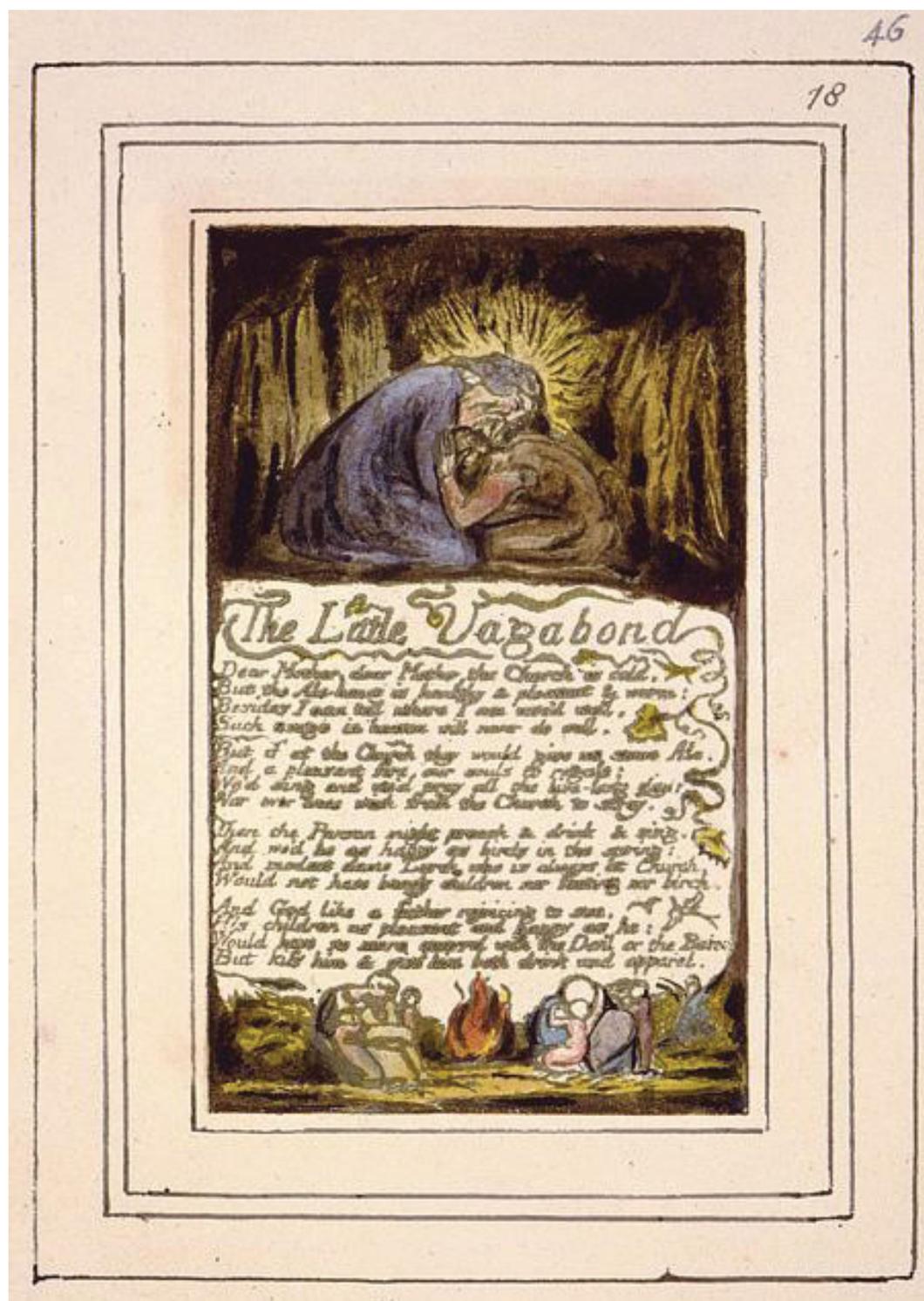
Observando o poema iluminado, notamos a rivalidade entre texto e imagem, por exemplo, na fumaça da fogueira que segue em direção ao texto escrito, ocupando seu espaço; na forma como o título do poema é encaixado abaixo da cena da criança e do ancião, como se estivesse gravado no chão pelo qual os personagens caminham; no preenchimento total da página com cores fortes, frias e escuras, e apenas o fundo dos versos com uma cor mais clara e sem preenchimento total. As iluminuras ou ornamentos, como em muitos poemas iluminados de *Experience*, não trazem mais ramos e parreiras, mas um contorno simples à esquerda da página, que pode ser uma planta, mas se assemelha muito com a cobra ao pé da lâmina de “Earth’s Answer”. Diferente dos demais críticos presentes no compêndio de Bloom, Kenneth Johnston (in BLOOM, 2003, p. 48) foi um pouco mais longe na leitura das imagens de “London”, apesar de considerar que “*Blakes’s designs at their best enrich the verbal statement of the poems*” – o que continua colocando as palavras em uma posição de superioridade em comparação com as imagens. É preciso considerar que, mais do que *enriquecer* os versos, as gravuras *dizem, comunicam* algo, para além do texto; elas não existem *em razão* das palavras, mas *com* as palavras, e isso por si só deveria ser o suficiente para explicar o motivo pelo qual imagens e versos não estão explicitamente relacionados em “London”.

A pintura/gravura mostra com bastante destaque (cerca de um terço da página), logo no topo da placa de cobre, um homem idoso sendo conduzido por uma criança em uma rua escura. É interessante observar que as figuras do velho e da criança estão iluminadas, como se eles estivessem sendo guiados por uma criatura divina – ou de fato por Deus. O idoso, que talvez seja cego, está curvado, cabisbaixo, apoiando-se em uma bengala, parecendo enfraquecido e frágil. A criança, olhando para ele, segura-o pelo braço e caminha mais à frente, o que demonstra um pouco de esperança, algo que não aparece nos versos. Abaixo dessa cena, em meio ao texto, há uma figura humana, que na leitura de Essick e Tavares é uma criança, aquecendo suas mãos em uma fogueira que se mistura com a fumaça que vai impregnando a escrita à mão (o que percebemos pela gradual passagem da cor vermelha para a laranja, amarela e cinza) e parece formar uma flor (isso fica mais ou menos evidente, dependendo da impressão analisada). Na *Copy R*, porém, enquanto a fumaça sobe em direção ao texto, a fogueira parece estar prestes a engolir o personagem – o que já não fica tão evidente em *Copy Z* e *Copy AA*. Da mesma maneira que acontece em relação ao eu lírico de “The Lamb”, há muitas possibilidades de interpretação desse personagem.

Em algumas cópias, podemos verificar que a cor da veste da criança que guia o idoso

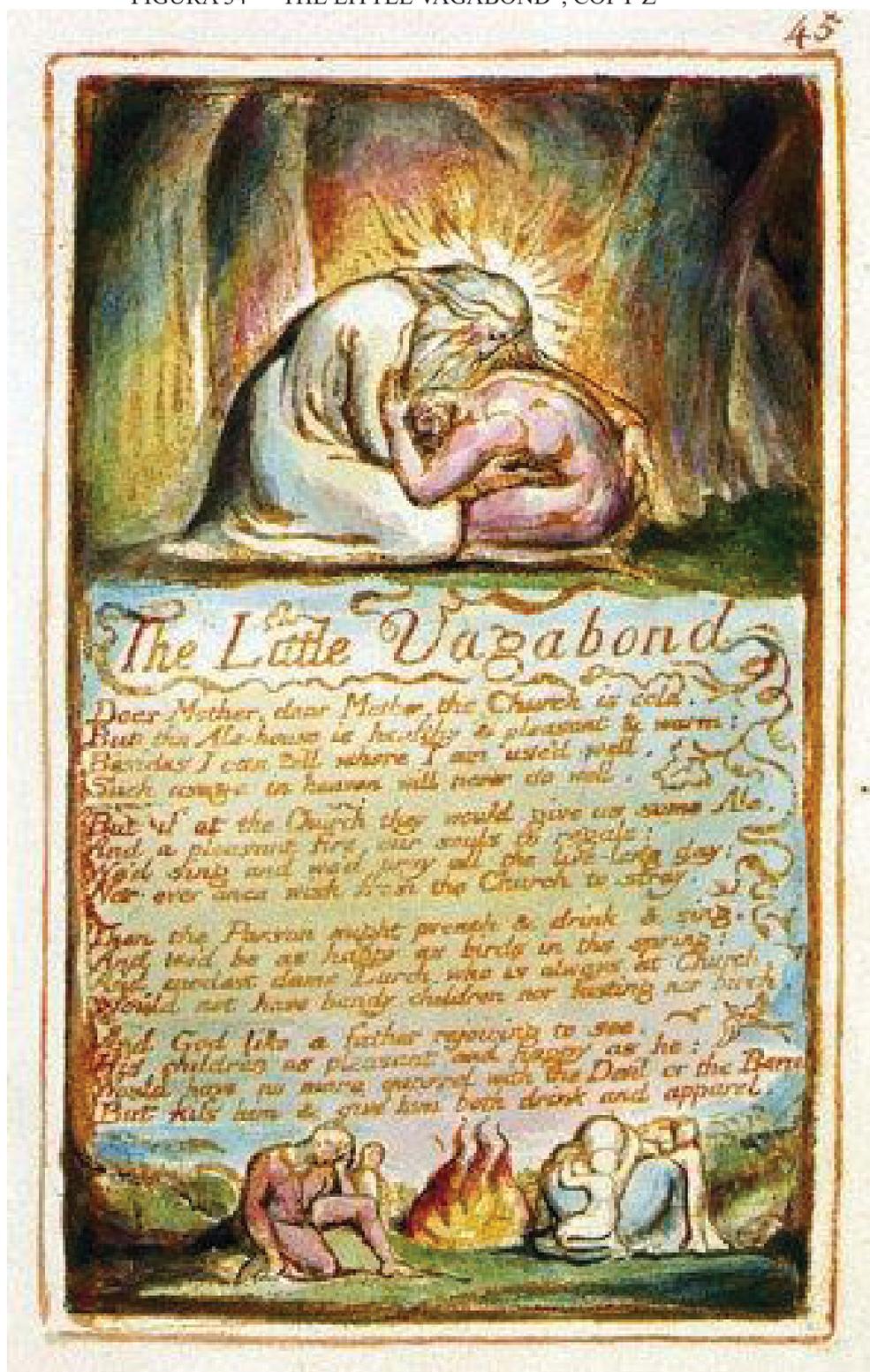
(verde ou azul, dependendo da cópia) é a mesma da figura que esquenta as mãos na fogueira, o que poderia ser um indício de que se trata da mesma criança. Essa representação de dois momentos da criança nos contaria, quem sabe, que a criança é a responsável por si mesma e pelo idoso. Outra hipótese que pode ser levantada, entretanto, é a de que essa criança pode ser a mesma que narra o poema iluminado “The Little Vagabond”, também de *Experience*. Como em “The Little Girl Lost”, os versos apresentam uma criança enquanto as gravuras retratam um jovem adulto: “*The relationships of text and design in ‘The Little Vagabond’ are problematic*” (ESSICK, 2008, p. 129).

FIGURA 33 – “THE LITTLE VAGABOND”, COPY R



BLAKE, William. The Little Vagabond, Object 47. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy R. 1794. 1 gravura e aquarela, color., 11,2 x 7,3 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

FIGURA 34 – “THE LITTLE VAGABOND”, COPY Z



BLAKE, William. The Little Vagabond, Object 45. In: **Songs of Innocence and of Experience**. Copy Z. 1826.
 1 gravura e aquarela, color., 11,0 x 6,8 cm. The Library of Congress (Lessing J. Rosenwald Collection),
 Washington, DC.

The Little Vagabond¹⁵⁹

*Dear Mother, dear Mother, the Church is cold.
But the Ale-house is healthy & pleasant & warm:
Besides I can tell where I am use'd well,
Such usage in heaven will never do well,*

*But if at the Church they would give us some Ale.
And a pleasant fire, our souls to regale;
We'd sing and we'd pray all the live-long day;
Nor ever once wish from the Church to stray,*

*Then the Parson might preach & drink & sing.
And we'd be as happy as birds in the spring:
And modest dame Lurch. who is always at Church,
Would not have bandy children nor fasting nor birch.*

*And God like a father rejoicing to see,
His children as pleasant and happy as he:
Would have no more quarrel with the Devil or the Barrel
But kiss him & give him both drink and apparel.*
(BLAKE, 2016, p. 45)

De acordo com Robert F. Gleckner (1961, p. 373), o personagem que dá nome a esse poema iluminado seria o mesmo de “The School Boy”, que primeiramente compunha *Innocence* e mais tarde passou a fazer parte de *Experience* (EAVES; ESSICK; VISCOMI, 2020). Seguindo essa perspectiva, os versos podem se referir à infância do menino e ao seu estado de inocência, enquanto a pintura o ilustra na juventude. A imagem no topo da placa de cobre apresenta um ancião abraçando um homem, possivelmente o andarilho (*Little Vagabond*), em um cenário arborizado, mas que mostra prioritariamente o tronco das árvores, como se o ambiente fosse fechado, o que proporciona um sentimento de segurança, mesmo na cópia R, que apresenta um fundo mais escuro. Esse sentimento de proteção também é despertado pelo gesto de acolhimento e amor dos dois homens retratados na pintura. Atrás deles

¹⁵⁹ “O Pequeno Vagabundo / Oh mãe querida, mãe querida, a Igreja é fria, / Mas doce e quente e boa é a Cervejaria; / Onde há bom trato ao certo sei dizer esperto, / E esse trato no Céu jamais irá dar certo. // Mas se dessem cerveja a nós lá na Igreja, / E uma doce fogueira, às almas benfazeja, / Cantar e orar se iria quanto é longo o dia, / E da Igreja ninguém jamais se afastaria. // O Padre então rezar, beber, cantar pudera, / Quais pássaros seríamos na primavera; / E teria a Ilusão, na Igreja em prontidão, / Prole mais forte, sem jejum e sem bastão. // E, como um pai radiante ao ver os filhos seus / Contentes e felizes tal como Ele, Deus, / Concedendo quartel ao Diabo, ou ao tonel, / Dar-lhe-ia um beijo, e mais bebida, e mais burel.” (BLAKE, 1993, p. 60, tradução de Paulo Vizioli).

há uma intensa luz amarela, com tons de vermelho e laranja em *Copy Z*, o que remete à representação da divindade na tradição da pintura, como se os dois personagens centrais da gravura passassem por um estado de iluminação divina. Esse ancião, de acordo com Essick (p. 129) pode ser a representação de Deus, conforme indicado na última estrofe (“*God like a father*”), e assemelha-se muito ao idoso retratado em “London” – aspecto também identificado por Tavares, que compreende haver uma clara conexão entre os dois poemas iluminados em questão:

Visualmente, “London” conecta-se à outra *Canção da Experiência*, “The Little Vagabond”. 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. (TAVARES, 2012, p. 165).

É relevante mencionar que a figura do ancião de barba e cabelos brancos aparece também em “The Human Abstract”, “To Tirzah” e “The Voice of the Ancient Bard”, porém, nos dois últimos sua vestimenta é de outra cor, amarela, o que poderia demonstrar se tratar de outro personagem (o *Bard*, talvez). Janet Warner (apud TAVARES, 2012, p. 174) encontra a mesma figura em outros livros iluminados, como *There’s no Natural Relliigion e Jerusalem*. Na parte inferior da página iluminada, como menciona o crítico, há um grupo de pessoas, entre elas adultos e crianças, abraçadas para se esquentar perto da fogueira. Essick lê essa cena como a representação de uma família de andarilhos: “*Rather than huddling around the central fire, the father, in an attitude of melancholy on the left, and the mother, crouching in despair on the right, [...] A solitary child right of the father may be staring into the fire;*”¹⁶⁰(p. 129). Entretanto, considerando que na gravura final de “The Little Girl Found” as duas versões de Lyca poderiam estar representadas na mesma cena, em uma imagem simbólica, seria plausível que entre o grupo dos andarilhos de “The Little Vagabond” estão representadas as duas versões do andarilho, isto é, o menino de “The Little School Boy”, que está de pé junto à fogueira, e o jovem que é abraçado pelo idoso. Outro ponto de ligação entre “London” e “The Little Vagabond” é a criança entre à fogueira presente em ambos, que também sustenta a hipótese de que se trata da mesma criança compondo poemas iluminados diferentes.

¹⁶⁰ “Mais que agachado em volta da fogueira central, o pai, em uma atitude de melancolia à esquerda, e a mãe, acocorada em desespero à direita, [...] Uma criança solitária à direita do pai pode estar fitando o fogo;” (ESSICK, p. 129, tradução nossa).

FIGURA 35 – ZOOM DE “THE LITTLE VAGABOND”, COPY Z



Em “The Little Vagabond”, “*The boy speaks the entire poem*”, comparando a Igreja à taberna e contrapondo a rigidez e opressão do ambiente cristão à liberdade e acolhimento proporcionados pelo universo boêmio. De uma maneira ingênua e singela, o que reforça que o eu lírico do poema é uma criança, o andarilho comenta como se sente feliz na taberna em detrimento da frieza da Igreja. Essick argumenta que “*This may seem a simple preference for warming fires and drink over religion, excusable in a child but not an adult*”¹⁶¹(p. 128). Como acontece em “The Little Girl Found”, as gravuras poderiam também apresentar o futuro do andarilho, assim, a ideia de que as gravuras de “The Little Vagabond” apresentam uma família ao pé da página seria fortalecida. Contudo, o pai melancólico descrito por Essick pode ser o menino dos versos em sua vida adulta – mais um indício de inocência perdida.

Além do idoso e do menino de “The Little Vagabond”, outro elemento que se repete em “London” é a fogueira. A interpretação mencionada anteriormente, de que a fogueira parece estar prestes a absorver o personagem na pintura de “London”, pode ser uma metáfora para o fato de que o fogo que o aquece e que ele associa ao acolhimento da taberna e do álcool, na verdade vai consumi-lo. Nesse sentido, a fogueira seria uma alegoria para o inferno. A presença desse personagem em “London” reforça, sobretudo, a crítica à Igreja em relação à falta de amparo ao povo desafortunado, que vive na cidade em plena miséria.

Voltando nossa atenção para o idoso e a criança retratados em “London”, Kenneth Johnston tece uma observação significativa:

¹⁶¹ “Essa pode parecer uma preferência simples por fogueiras e bebidas acalentadores no lugar da religião, perdoável para uma criança mas não para um adulto” (ESSICK, p. 128, tradução nossa)

On the first viewing, the aged cripple and the child who seems to be leading him appear as two victims of the evils of contemporary London, but on closer inspection – of independent visual elements counterpointing independent verbal elements – we recognize a dramatization of the statement of the first stanza: the child and the ancient “mark” (see) in each other’s face “woe” and “weakness”, respectively. Or, more simply (since the old man may be blind), they are the marks – evidences – themselves. Furthermore, there is a profound irony in the situation if, as seems likely, the child is supposed to be leading the old man. Viewed against the text this is a mockery, since every stanza after the first contains a detail about the victimization of children in London. But what seems a mockery to common sense may be profoundly sustained ironic contrast to the author [...]. If we generalize the child as Innocence and the aged cripple as Experience, we can interpret the design in the larger context of the Songs of Innocence and of Experience¹⁶² (JOHNSTON in BLOOM, 2003, p. 48).

De fato, os três personagens retratados na pintura/gravura são vítimas da Londres de seu tempo (assim como o *Chimney Sweeper*, o *hapless Soldier* e a *Harlot*), mas não necessariamente são representações da primeira estrofe. É importante considerar que o eu lírico (isto é, o bardo) é quem vê as marcas de sofrimento no rosto dos londrinos – “*I wander thro’ each charter’d street, [...] / And mark in every face I meet / Marks of weakness, marks of woe*” (BLAKE, 2016, p. 46). Ainda que o velho e a criança se reconheçam como sofredores, afirmar que eles representam a primeira estrofe seria admitir que um deles ou mesmo ambos são o eu lírico do poema iluminado em questão – o que não parece ser o caso. No entanto, eles provavelmente são exemplos das faces abatidas e aflitas que o eu lírico encontra pelas ruas de Londres, mas é difícil acreditar que seu papel na página iluminada seja de mera reiteração da informação textual.

É preciso reconsiderar também a asserção de Johnston sobre a “profunda ironia” contida na possibilidade de a criança estar guiando o velho, pois mesmo que ela seja constantemente vitimizada no poema (e em *Songs* de modo geral), é descrita em diversos momentos como sábia, já que por meio de sua imaginação se conecta com a inocência. “*The Lamb*” é um dos poemas iluminados que demonstra a grandeza da criança, que está diretamente

¹⁶² “À primeira vista, o velho debilitado e a criança que parece o estar conduzindo surgem como duas vítimas dos males da Londres contemporânea, mas numa inspeção mais cuidadosa – de elementos visuais independentes em contraponto com elementos verbais independentes – reconhecemos a dramatização da afirmação da primeira estrofe: a criança e o ancião “marcam” (veem) na face um do outro ‘woe’ [melancolia] e ‘weakness’ [fraqueza], respectivamente. Ou, simplesmente (já que o velho pode ser cego), eles sejam eles mesmos as marcas – evidências. Ademais, há uma profunda ironia na situação se, como parece provável, a criança estiver conduzindo o velho. Visto em contraposição ao texto isso é uma zombaria, já que todas as estrofes depois da primeira contêm um detalhe sobre a vitimização das crianças em Londres. Mas o que parece ser zombaria para o senso comum pode ser um contraste irônico profundamente amparado para o autor. [...] Se generalizarmos a criança como Inocência e o velho debilitado como Experiência, podemos interpretar a gravura no contexto mais amplo das *Songs of Innocence and of Experience*” (JOHNSTON in BLOOM, 2003, p. 48, tradução nossa).

conectada a Cristo. Uma sugestão é que Blake a tenha representado na gravura de “London” como a única esperança de superação e da busca por melhores condições para os londrinos, especialmente se considerarmos que a criança retratada na gravura de “London” está sendo iluminada por uma força divina. A leitura que Johnston faz da criança e do idoso como representações da inocência e da experiência, respectivamente, parece plausível; o desafio é desvendar se, particularmente em “London”, a inocência é algo perdido e irrecuperável ou se, antes, é a esperança de um futuro melhor. Como reflete Johnston,

*Does the design parallel the text by showing the inadequacies of Innocence and Experience as separated modes of consciousness, or is it to be read counter to the text, as a hopeful sign of human progress, a glimpse of the day when the wisdom of Experience moves forward in the city by the fresh simplicity of Innocence desires?*¹⁶³ (JOHNSTON in BLOOM, 2003, p. 48).

De acordo com nossa análise, a segunda inferência de Johnston parece mais promissora. Pensando no tema central de *Songs*, de que o ser humano é naturalmente constituído de energias contrárias e que, ao admitir tal fundamento, transcende a um plano de evolução e conexão profunda com a natureza, seria razoável dizer que a cena da criança guiando o ancião representa a fusão da inocência e da experiência, isto é, a assimilação dessa dualidade e, portanto, a compreensão de que a salvação humana está na harmonia entre essas duas energias opostas. A criança retratada em “London”, que aparenta inocência, parece estar tomando as rédeas, conduzindo e tomando decisões. Conforme aponta Essick, “*All is dark, but the child’s actions show an active compassion never demonstrated by the poem’s speaker*”¹⁶⁴(in BLAKE, 2008, p. 118). Além disso, ela não está tão longe da figura do Tyger, principalmente quando pensamos no animal destemido revelado nos versos, mas que se mostra dócil e íntegro tanto em “The Tyger” quanto em “The Little Girl Found”. A inocência, portanto, é o guia para a aceitação dos contrários da alma humana, mas perde sua potência se separada da experiência: não há paraíso sem inferno; não há júbilo sem sofrimento; não há vida sem morte. A natureza é perfeita em si mesma, assim como o ser humano, mas este quando desconectado de sua própria essência e ao romper com a inocência, torna-se cruel, soberbo, insensível e, conseqüentemente, mais nocivo do que a mais pura manifestação do mal.

¹⁶³ “A gravura acompanha o texto paralelamente, mostrando as inadequações da Inocência e da Experiência como modos separados de consciência? Ou ela é feita para ser lida contra o texto, como um sinal promissor do progresso humano, um vislumbre do dia em que a sabedoria da Experiência avançará cidade adentro trazida pela simplicidade vicejante dos desejos da Inocência?” (JOHNSTON in BLOOM, 2003, p. 48, tradução nossa).

¹⁶⁴ “Tudo está escuro, mas as ações da criança mostram uma compaixão ativa nunca demonstrada pelo eu lírico do poema” (ESSICK in BLAKE, 2008, p. 118, tradução nossa)

Percebemos, portanto, que não apenas em “London”, mas em *Songs of Innocence and of Experience* de modo geral, as imagens e o texto se integram de maneira a complementar-se, mesmo quando disputam o espaço da página, aprofundando e apurando o olhar do artista sobre o mundo e revelando sua postura crítica, além de sofisticar, conjuntamente, a semântica do poema.

CONCLUSÃO

A imensidão das canções do pintor-poeta

Nossos estudos procuraram comprovar que a leitura que considera pintura e poema na interpretação dos *illuminated books* é mais efetiva no sentido de desvendar e interagir com a obra iluminada de forma mais intensa. É inegável, todavia, que estudos direcionados para uma ou outra linguagem são válidos e importantes, pois enriquecem a discussão do todo; mas é preciso ter cuidado para não fazer de Blake o poeta que ele não foi – e ressaltar o pintor-poeta que de fato existiu. O fato de que Blake era gravurista profissional, com formação acadêmica em pintura, e que publicou apenas um livro de poemas durante sua vida, enquanto a quantidade de livros iluminados é vasta, não deve ser descartado. É preciso aceitar que, diferente de Coleridge e Wordsworth, Blake não era reconhecido como “o poeta”, mas como “pintor e gravurista”, entre seus contemporâneos – ainda que com certa resistência em admiti-lo como tal. Para o leitor do século XXI, porém, Blake pode ser considerado o que realmente era: pintor-poeta. A concepção de artista múltiplo é aceita com naturalidade nos dias de hoje, e o artista que apresenta diferentes habilidades e consegue uni-las de modo a compor um só objeto de arte é, sem dúvidas, muito mais valorizado e compreendido do que no tempo de Blake. Trabalhos de artistas múltiplos como Sophie Calle (1953-) e Paula Bonet (1980-) – para citar artistas que misturam texto e imagem – e mesmo Cy Twombly (1928-2011) – ainda que este utilizasse o texto limitada e frequentemente como citação – são aclamados e ganham espaço em museus e galerias de todo o mundo.

Portanto, é imprescindível reiterar a importância da produção artística de Blake e caminhar no sentido de percebê-la como uma peça de arte única, isto é, evitar as tentativas de empurrá-la para a Literatura, tampouco de puxá-la para as Artes Visuais. É nesse sentido que a exposição promovida pelo Museu Tate Britain, por exemplo, é essencial para chamar a atenção do público para o pintor e gravurista William Blake, reavendo seu merecido espaço no mundo das Artes Visuais. Trabalhos como os de Alcides Cardoso dos Santos, Enéias Tavares e dos demais críticos brasileiros citados nesta pesquisa são de extrema importância, uma vez que muitos dos trabalhos sobre o artista inglês produzidos no Brasil perpetuam a ideia de que apenas os versos de Blake devem ser considerados na análise acadêmica.

Estudar William Blake revelou-se um trabalho árduo, e perder-se pelos caminhos da inocência e da experiência é mais fácil do que possa parecer à primeira vista. A complexidade de *Songs of Innocence and of Experience*, e de toda a obra de Blake, é assustadoramente real: uma infinidade de intertextualidades, metáforas, filosofias, símbolos, diálogo com seu

momento histórico, diferentes narrativas contadas em diferentes linguagens, mudança de ideias e concepções do artista ao longo de sua vida que reverberam nos *illuminated books*, variedade significativa de cores e traços de uma cópia para a outra, conhecimento prático das técnicas utilizadas pelo artista. Soma-se a tudo isso o desgaste natural das cópias sobreviventes, que dificulta e confunde o trabalho de análise das gravuras que compõem a obra. Uma fragilidade desta pesquisa é o seu recorte: uma dissertação de mestrado não comportaria uma pesquisa biográfica minuciosa, a compreensão da técnica de composição e de leitura dos livros iluminados mais a discussão de vários poemas iluminados. Não apenas o livro estudado (*Songs*) tem seus poemas, pinturas e iluminuras “atados” uns aos outros de maneira intensa e profunda, mas toda a obra de Blake está intrinsecamente conectada, tornando-se praticamente impossível não considerar os demais poemas iluminados em suas interpretações individuais – além de que cada poema apresenta duas linguagens ou meios de expressão artística distintos, portanto cada lâmina necessita de dupla análise e investigação. Por conta disso, cada poema iluminado, cada assunto abordado nos primeiro e segundo capítulos renderia um trabalho extenso e inesgotável.

Isto posto, é preciso deixar claro que esta pesquisa apresenta apenas o início do percurso pela obra blakiana, e que o objetivo primordial foi o de reunir as informações mais relevantes e imprescindíveis sobre o pintor-poeta, de modo a guiar o pesquisador iniciante ou o leitor mais dedicado de Blake. Também houve a preocupação, é claro, de apresentar contribuições originais, sem a ambição, contudo, de trazer grandes revelações, mas antes de ajudar a expandir as discussões já existentes sobre *Songs of Innocence and of Experience*, procurando esclarecer (ou, quem sabe, confundir ainda mais) pontos divergentes ou incertos no livro. Busquei, por fim, difundir alguns tópicos discutidos na crítica blakiana de Língua Inglesa, mas para os quais foi dada pouca atenção nos estudos brasileiros de Blake, como a trajetória de Catherine Blake após a morte do marido.

William Blake, para quem a Arte era uma religião, como afirmou Yeats, defendeu seus ideais tanto nas artes plásticas quanto nas letras, afastando-se das tendências artísticas, literárias e filosóficas que não permitissem que seu potencial criador e imaginário se manifestasse em sua plenitude – ainda que isso tenha lhe custado uma possível posição de destaque na Academia e o sucesso comercial de seu trabalho. Pintor, poeta, gravurista, pensador, visionário: independente do papel atribuído a William Blake, o que fica evidente é sua pluralidade intelectual e artística, que continua dialogando com leitores e críticos ao redor do globo mesmo três séculos depois de sua existência.

REFERÊNCIAS

ACKLAND, Michael. The Embattled Sexes: Blake's Debt to Wollstonecraft in The Four Zoas. **Blake/An Illustrated Quarterly**, vol. 16, n. 3, p. 172-183, Winter 1982-1983. University of Rochester. Disponível em: < <http://bq.blakearchive.org/16.3.ackland>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

ADAMS, Hazard. **Thinking Through Blake** – Essays in Literary Contrariety. Jefferson: McFarland, 2014.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70 LDA, 2009.

BENNETT, James R. The Comparative Criticism of Blake and Wordsworth: A Bibliography. **The Wordsworth Circle**, v. 14, n. 2, p. 99-106, Spring, 1983.

BLAKE, William. **Songs of Innocence and of Experience** – Shewing the Two Contrary States of the Human soul. Introduction by Richard Holmes. London: Tate Publishing, 2016.

_____. **Canções da Inocência e Canções da Experiência**. Tradução, textos introdutórios e comentários: Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2005.

_____. **O Casamento do Céu e do Inferno**. Organização e Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. **Poesia e Prosa Selecionadas**. Introdução, seleção, tradução e notas Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. **The Complete Illuminated Books**. Introduction by David Bindman. London: Thames & Hudson in association with The William Blake Trust, 2009.

_____. **The Complete Poems**. Edited by Alicia Ostriker. London: Penguin Books, 2004.

_____. **The Marriage of Heaven and Hell**. Introduction and Comments by Michael Phillips. The Bodleian Library, 2011.

BLOOM, Harold (Org.). **Bloom's Major Poets: William Blake**. New York: Chelsea House, 2003.

BUTLER, James A. Poetry 1798-1807: *Lyrical Ballads and Poems*, in Two Volumes. In: GILL, Stephen. (Org.). **The Cambridge Companion to Wordsworth**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 38-55.

BUTLIN, Martin. **The Paintings and Drawings of William Blake**, 2 vols. New haven: Yale University Press, 1981.

CALADO, Cláudia R. Rodrigues. Uma análise semiótica da obra verbo-pictórica *Songs of Innocence and of Experience*, de William Blake. **CASA**, v. 11, n. 1, p. 38-56, jul. 2013.

_____. William Blake: o estudo do processo de criação de um *Doppelbegabung*. **Letras**, v. 25, n. 51, p. 35-51, jul./dez. 2015.

CAMARGO, Luís. **Ilustração do livro Infantil**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Lê, 1998,

CAMPOS, Augusto de. **Viva Vaia** (Poesia 1949-1979). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

CHATIER, Roger. **A ordem dos livros**: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary Del Priore. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia. (Org.) **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 107-166.

COLERIDGE, S. T. **Poetical Works**. Edited by Ernest Hartley Coleridge. Oxford and New York: Oxford University Press, 1991.

CREHAN, Stewart. The Social System of “London”. In: BLOOM, Harold (Org.). **Bloom’s Major Poets**: William Blake. New York: Chelsea House, 2003. p. 54-57.

DAMON, S. Foster. **A Blake Dictionary**: The Ideas and Symbols of William Blake. Apresentação de Morris Eaves. Hanover: Dartmouth College Press, 2013.

DUNNE, Tom; PRESSLY, William L (Ed.). **James Barry, 1741-1806**: History Painter. Farnham: Ashgate, 2010.

EAVES, Morris et al. **Blake an Illustrated Quarterly**. Edição digital. Disponível em: < <http://bq.blakearchive.org/>>. Acesso em: 1 ago. 2017.

EAVES, Morris. The Sister Arts in British Romanticism. In: CURRAN, Stuart (Org.). **The Cambridge Companion to British Romanticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____. (Org.). **The Cambridge Companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

EDWARDS, Gavin. Repetition in “London”. In: BLOOM, Harold (Org.). **Bloom’s Major Poets**: William Blake. New York: Chelsea House, 2003. p. 57-54.

ESSICK, Robert N. **William Blake’s Commercial Book Illustrations**: A Catalogue and Study of the Plates Engraved by Blake after Designs by Other Artists. Oxford: Oxford University Press, 1991.

_____. (Ed); BLAKE, William. **Songs of Innocence and of Experience**. Edited, with a Commentary, by Robert N. Essick. San Marino: Huntington Library, 2008.

ENCYCLOPAEDIA Britannica. George Morland, revisado em 2017 por Yamini Chauhan. Disponível em: < <https://www.britannica.com/biography/George-Morland>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

_____. Thomas Girtin, revisado em 2008 por Chelsey Parrott-Sheffer. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Thomas-Girtin>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

ERDMAN, David V. **Blake: Prophet Against Empire**, 2 ed. Princeton: Princeton University Press, 1969.

_____. **The Illuminated Blake** – The Complete Illuminated Works of William Blake with an Introduction Plate by Plate Commentary. New York: Anchor Press/Doubleday, 1974.

_____. People in Blake's "London". In BLOOM, Harold (Org.). **Bloom's Major Poets: William Blake**. New York: Chelsea House, 2003. p.44-47.

FERGUSON, Frances. Wordsworth and the meaning of taste. In: GILL, Stephen. (Org.). **The Cambridge Companion to Wordsworth**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 90-108.

FREED, Eugenie R. Review on Barbara Lachman's *Voices for Catherine Blake: A Gathering*. **Blake/An Illustrated Quarterly**, vol. 36, n. 4, p. 116-151, Spring 2003. University of Rochester. Disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/36.4.freed>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

FROSCH, Thomas. Review on W.J.T. Mitchell, Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry. **Blake/An Illustrated Quarterly**, vol. 13, n. 1, p. 40-48, Summer 1979. University of Rochester. Disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/13.1.frosch>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

FRYE, Northrop. **A imaginação educada**. Campinas: Vide Editorial, 2017.

_____. **Fearful Symmetry: A Study of William Blake**. Princeton: Princeton University Press, 1947.

GILCHRIST, Alexander. **The Life of William Blake**. Londres: John Lane The Bodley Head, 1907.

GILL, Stephen. (Org.). **The Cambridge Companion to Wordsworth**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

GLECKNER, Robert F. Antithetical Structure in Blake's *Poetical Sketches*. In: **Studies in Romanticism**, v. 20, n. 2, Summer, 1981, p. 143-162.

_____, Robert F. William Blake and the Human Abstract. **PMLA**, v. 76, n. 4, p. 373-379, Sep. 1961.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte** (Pocket Edition). Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. **A estética romântica**. Tradução de Maria Antônia Simões Nunes e Duílio Colombini. São Paulo: Atlas, 1992.

GOMES, Anderson Soares. Mulheres, sociedade e iluminismo: o surgimento de uma filosofia profeminista na Inglaterra do século XVIII. **Matraga**, v. 18, n. 29, jul./dez. 2011.

GOURLAY, Alexander S. Review on Robert N. Essick's edition of William Blake's *Songs of Innocence and of Experience*. **Blake/An Illustrated Quarterly**, vol. 46, n. 1, Summer 2012. University of Rochester. Disponível em: <<https://blakequarterly.org/index.php/blake/article/view/gourlay461/169>>. Acesso em: 29 set. 2019.

GUIMARÃES, Paula Alexandra. **De Blake a Keats: A Imaginação na Tradição Romântica Inglesa**. João Pessoa: Editora UFPB, 2016.

HAGSTRUM, Jean H. **William Blake, Poet and Painter: An Introduction to the Illuminated Verse**. Chicago: Chicago University Press. 1964.

HISTORIC UK. Disponível em: <<https://www.historic-uk.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era das Revoluções – 1789-1848**. 33. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOLMES, Richard. Introduction. In BLAKE, William. **Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human soul**. Introduction by Richard Holmes. London: Tate Publishing, 2016. p. 5-15.

_____. Saving Blake. **The Guardian**, Londres, 29 mai. 2004. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2004/may/29/classics.williamblake>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Tradução de Francis P. Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JOHNSTON, Kenneth. The Vocabulary of Blake's "London". In: BLOOM, Harold (Org.). **Bloom's Major Poets: William Blake**. New York: Chelsea House, 2003. p. 47-49.

LINCOLN, Andrew. From *America* to *The Four Zoas*. In: EAVES, Morris (Org.). **The Cambridge Companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 210-230.

LINDSAY, David W. **Blake: Songs of Innocence and Experience (The Critics debate)**. Londres: Macmillan Education LTD, 1989.

MCGARVEY, Kathleen. An "Imortal Hand" – Romantic-era poet William Blake has left fingerprints all over contemporary pop culture. **University of Rochester**. 2017. Disponível em: <<http://www.rochester.edu/news/william-blake/>>. Acesso em: 2 mar. 2020.

MELLO, Sânderson Reginaldo de. *O ut pictura poesis e as origens críticas da correspondência entre a Literatura e a Pintura na Antiguidade Clássica*. **Miscelânea**, Assis, v.7, p. 215-241, jan./jun. 2010.

MERRIAM-WEBSTER'S Collegiate Dictionary. 11 ed. Springfield: Merriam-Webster Incorporated, 2006.

MITCHELL, W. J. T. **Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry**. New Jersey: Princeton University Press, 2019.

MOSER, Walter. **As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade**. **Aletria**, v. 14, p. 42-65, jul./dez. 2006.

MUHANA, Adma. **Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida**. Tradução do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002.

NATIONAL GALLERY OF IRELAND. Disponível em: <<http://onlinecollection.nationalgallery.ie>>. Acesso em: 1 out. 2019.

NEWBERY, John. **A Little Pretty Pocket-Book**. 1770. Londres: British Library. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/a-pretty-little-pocket-book#>> Acesso em: 25 mar. 2020.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de. *Laocoonte*, de Lessing, passagem obrigatória: algumas reflexões sobre palavra e imagem. **Graphos**, v. 12, n. 2, p. 161-172, dez. 2010.

OLIVEIRA, Fernando Bonadia de. O Emílio de Rousseau: uma obra de Pedagogia?. **Filosofia e Educação**, v 4, n. 2, p. 9-33, out. 2012/mar. 2013.

OLIVEIRA, Leandro Cardoso de. **“Mostrando os Estados Contrários da Alma Humana”**: Um estudo das Canções de Inocência e de Experiência, de William Blake. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras – Programa de Pós-graduação em Letras. Santa Maria, 2015.

OXFORD GROVE® ART ONLINE. Disponível em: <<https://www.oxfordartonline.com/groveart/>>. Acesso em 29 abr. 2020.

OXFORD DICTIONARY OF NATIONAL BIOGRAPHY. Disponível em: <<https://www.oxforddnb.com/>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

PAGLIARO, Harold. The Changing View of “The Tyger”. In: BLOOM, Harold (Org.). **Bloom's Major Poets: William Blake**. New York: Chelsea House, 2003. p. 26-29.

PHILLIPS, Michael. **William Blake: The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

PRESSLY, William L. **The Life and Art of James Barry**. New Haven: Yale University Press, 1981.

ROUSSEAU, Jean- Jacques. **Émile**. Translated by Barbara Foxley. Londres: J. M Dent & Sons LTD, 1911.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. **Visões de William Blake**: Imagens e palavras em *Jerusalém a Emissão do Gigante Albion*. Apresentação de Fábio Akcelrud Durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHORER, Mark. **William Blake**: The Politics of Vision. New York: Henry Holt, 1946.

SCHUCHARD, Marsha Keith. Young William Blake and the Moravian Tradition of Visionary Art. **Blake/An Illustrated Quarterly**, vol. 40, n. 3, p. 84-100, Winter 2006-2007. University of Rochester. Disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/10.3.taylor>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

SIMPSON, David. Blake and Romanticism. In: EAVES, Morris (Org.). **The Cambridge Companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p.169-187.

STEIL, Juliana. **Profecia poética e tradução**: America a Prophecy, de William Blake, traduzida e comentada. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de comunicação e expressão – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis, 2007.

SUNDERLAND, John. **John Hamilton Mortimer**: His Life and Works. Londres: Walpole Society, 1988.

SUNG, Mei-Ying. **William Blake and the Art of Engraving**. London: Pickering & Chatto, 2009.

SWINBURNE, Algernon Charles. **William Blake, a critical essay**. London: John Camden Hotten, 1868. Disponível em: <<https://archive.org/stream/williamblakecrit00swinrich?ref=ol#page/n3/mode/2up>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

TATE GALLERY. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk>>. Acesso em 27 ago. 2019.

TAVARES, Enéias F. **“As Portas da Percepção”**: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras – Programa de Pós-graduação em Letras. Santa Maria, 2012.

THE WILLIAM Blake Archive [Online]. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/>>. Acesso em: 1 ago. 2017.

THE RSA (Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce). Disponível em: <<https://www.thersa.org/>>. Acesso em: 1 out. 2019.

THOMPSON, E. P. The Ways in Which Words Change “London”. In: BLOOM, Harold (Org.). **Bloom’s Major Poets**: William Blake. New York: Chelsea House, 2003. p. 49-51.

THORPE, Vanessa. How William Blake's wife brought colour to his works of genius. **The Guardian**, 7 set. 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2019/sep/07/william-blake-wife-catherine-brought-colour-works-of-genius-tate-britain>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

TAYLER, Irene. Blake's Laocoön. **Blake/An Illustrated Quarterly**, vol. 10, n. 3, p. 72-81, Winter 1976-77. University of Rochester. Disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/10.3.tayler>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

TOLLEY, Michael J. John W. Ehrstine, William Blake's *Poetical Sketches*. **Blake/An Illustrated Quarterly**, vol. 2, n. 3, p. 55-57, Winter 1968. University of Rochester. Disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/2.3.tolley>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

TRODD, Colin. **Visions of Blake: William Blake and the Art World 1830-1930**. Liverpool: University Press, 2012.

VISCOMI, Joseph. **Blake and the Idea of the Book**. Princeton: Princeton UP, 1993.

WARD, Aileen. "Sr Joshua and His Gang": William Blake and the Royal Academy. **Huntington Library Quarterly**, v. 52, No. 1. University of Pennsylvania. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3817552?seq=2#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 10 ago. 2019.

_____. William Blake and his circle. In: EAVES, Morris (Org.). **The Cambridge Companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p.17-36.

WARREN, Austin; WELLECK, René. **Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the Visual Arts. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (Org.). **Interrelations of Literature**. New York: The Modern Language Association of America, 1982. p. 251-277.

WELCH, Dennis M. Blake's response to Wollstonecraft's *Original Stories*. **Blake/An Illustrated Quarterly**, vol. 13, n. 1, p. 4-15, Summer 1979. University of Rochester. Disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/10.3.tayler>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

WHITEHEAD, Angus "an excellent saleswoman": The Last Years of Catherine Blake". **Blake/An Illustrated Quarterly**, vol. 45, n. 3, Winter 2011-2012, pp. 76-90. University of Rochester. Disponível em: <<http://bq.blakearchive.org/pdfs/45.3.whitehead.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

WOOD, Gaby. Mad, muse, lost master: The mystery of William Blake's wife. **The Telegraph**, St. John's, 26 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/mad-muse-lost-master-mystery-william-blakes-wife/>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Original Stories from Real Life**; with Conversations, Calculated to Regulate the Affections, and Form the Mind to Truth and Goodness. Londres: J. Johnson, 1791.

WORDSWORTH, William. **The Complete Works**. Edited by T. Hutchinson. Oxford and New York: Oxford University Press, 1991.

YEATS, William Butler. **Ideas of good and evil**. 2 ed. London: A. H. Bullen, 1903.