

**WILLIAM BLAKE:
UM BARROCO TARDIO NA
GRÃ-BRETANHA ROMÂNTICA?**



Carla Mary da Silva Oliveira

JOÃO PESSOA – PB
Novembro – 2020



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

WILLIAM BLAKE: UM BARROCO TARDIO NA GRÃ-BRETANHA ROMÂNTICA?

Carla Mary da Silva Oliveira

Tese inédita apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento parcial às exigências para a progressão funcional vertical ao cargo de Professor Titular (Classe “E”).

**JOÃO PESSOA – PB
Novembro – 2020**

Imagem da capa:

Anônimo, "William Blake", s.d. [séc. XIX].
[d'après Thomas Phillips, "Portrait of William Blake", 1807].
Aquarela sobre papel; 22,2 x 17,5 cm.

Acervo do The Morgan Library & Museum, Nova York, EUA.

Disponível em: <https://www.themorgan.org/drawings/item/123213>. Acesso em: 08 out. 2018.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central – Campus I – Universidade Federal da Paraíba

O48w Oliveira, Carla Mary da Silva (1967 –)

William Blake: um barroco tardio na Grã-Bretanha romântica?/ Carla Mary da Silva Oliveira. – João Pessoa, 2020.

xv p. + 139 p.: il.

Tese (Professor Titular) DH/ CCHLA/ UFPB.

1. Blake, William (1757-1827). 2. Barroco – Séculos XVIII e XIX.
3. Literatura Britânica – Poesia. 4. Arte Britânica – Ilustração. 5. Arte
Britânica – Gravura. I. Autor. II. Título.

UFPB/BC

CDU 821.111

Para Renata, a irmã caçula que foi meu porto seguro nestes anos de vida na Paraíba, me viu trilhar as searas de Clio e sempre apoiou todas minhas escolhas: esta é pra você, chatex!

*“If the doors of perception were cleansed,
everything would appear to man as it is:
infinite.”*

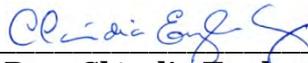
William Blake,
The Marriage of Heaven and Hell, c. 1790.

CARLA MARY DA SILVA OLIVEIRA

**WILLIAM BLAKE:
UM BARROCO TARDIO NA GRÁ-BRETANHA
ROMÂNTICA?**

Tese avaliada em 02 / 12 / 2020, com conceito 10,0 [DEZ]

BANCA EXAMINADORA DA TESE DE PROFESSOR TITULAR



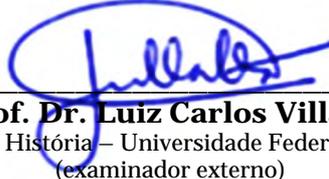
Prof^a Dra. Cláudia Engler Cury

Departamento de História – Universidade Federal da Paraíba
(presidente)



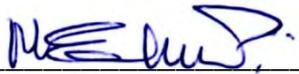
Prof. Dr. Fernando Quiles García

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía – Universidad Pablo de Olavide [Espanha]
(examinador externo)



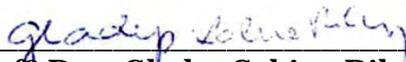
Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta

Departamento de História – Universidade Federal de Minas Gerais
(examinador externo)



Prof^a Dra. Maria Emília Monteiro Porto

Departamento de História – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
(examinadora externa)



Prof^a Dra. Gladys Sabina Ribeiro

Departamento de História – Universidade Federal Fluminense
(suplente externa)



Prof. Dr. Antonio Carlos Ferreira Pinheiro

Departamento de Metodologia do Ensino – Universidade Federal da Paraíba
(suplente interno)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho tem algumas dívidas significativas em seu processo de construção, principalmente pelo fato de que este foi entrecortado pelo inusitado e inesperado advento de uma pandemia, que a todos pegou no contrapé, ceifou vidas e obrigou, de modo inexorável, que fossem feitas readequações em planos e projetos acadêmicos. Até mesmo a escrita acadêmica é afetada num momento crítico e peculiar como o que a humanidade vivenciou e vivencia em 2020, principalmente quando não se consegue separá-la tão metodicamente da vida pessoal.

Assim, se antes planejava estar apresentando ao público esta Tese em meados deste ano, alguns meses a mais foram necessários para que conseguisse terminá-la. Na reta final, uma pessoa foi fundamental para que engrenasse no *sprint* de chegada da escrita: a amiga-irmã Cláudia Engler Cury, que também preside a banca examinadora e é, no Departamento de História, a colega com quem partilhei projetos e aprendi muito em minha trajetória profissional. A ela sempre terei muito a agradecer, e o estímulo para a finalização desta Tese é mais um grande débito.

Ao amigo Antonio Carlos Ferreira Pinheiro, que já passou pelo ritual da banca para professor titular, sempre irei agradecer por seu riso fácil, coração amplo e sabedoria imensa. Sua casa foi um pouso de paz nos almoços de domingo durante essa pandemia, fonte de equilíbrio extremamente necessária nessa realidade tão fora do prumo dos dias de hoje.

Minha irmã Renata e meu cunhado Vinícius, cujas presenças constantes por meio de videochamadas povoaram de bom humor e carinho os dias de quarentena, também têm sua parcela de culpa pela Tese, pois sempre, sempre, sempre acreditaram em tudo em minha vida. A dívida com eles é infinita.

A Tonha, amiga de São Paulo que teve um estágio probatório na Paraíba e que ganhei pelas mãos generosas de Cláudia, também agradeço pelas longas e animadas chamadas de vídeo que trouxeram alegria e contentamento durante a escrita.

Aos colegas do projeto de extensão *TraPo – Tradução e Poesia*, especialmente ao Zéfere, professor do DLEM, que o idealizou e me chamou para participar como vice coordenadora, agradeço pela generosidade e compreensão pelas ausências nestes dois últimos meses de finalização da tese; e a Suéllen, Thayse, Guilherme, Berg, Luís, Jenete, Renato e, mais recentemente, João e Thalita, merci pour tout, todos sois un sopro de juventud and fresh air in my daily life.



RESUMO

Esta Tese de Professor Titular aborda a vida e obra do poeta e artista londrino William Blake (1757-1827) a partir da visada da História Cultural e da História Social da Arte, apresentando sua trajetória como gravador, impressor, professor, artista gráfico e poeta entre fins do século XVIII e começos do século XIX. Por meio de uma metodologia de pesquisa multifacetada, que concilia a ideia do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg com formulações conceituais da Teoria do Barroco, é feita uma análise aprofundada do processo formativo e das influências intelectuais e estéticas elisabetanas de Blake, bem como de sua produção poética e artística – especialmente no campo da gravura, com destaque para seus livros iluminados. A partir do esmiuçamento da inserção de Blake na cena artística londrina em seu tempo e sua atuação no mercado livreiro como gravador, impressor e poeta, ao mesmo tempo em que se aborda a importância da religiosidade em sua vida pessoal, desde sua infância, se consegue construir uma fundamentação robusta para sustentar a ideia de que o relativo ostracismo de William Blake em vida se deveu ao fato de ele ser, em essência, um artista barroco tardio na Grã-Bretanha romântica da passagem do setecentos para o oitocentos, principal argumento desta Tese.

Palavras Chave: William Blake; Grã-Bretanha; Artes Visuais; Poesia; Século XVIII; Século XIX.



ABSTRACT

This Full Professor Dissertation deals of the life and work of the London poet and artist William Blake (1757-1827) from the point of view of Cultural History and Social History of Art, presenting his trajectory as an engraver, printer, teacher, graphic artist and poet between ends of the 18th century and early 19th century. Through a multifaceted research methodology, which reconciles the idea of Carlo Ginzburg's evidential paradigm with conceptual formulations of the Baroque Theory, an in-depth analysis of Blake's formative process and Elizabethan' intellectual and aesthetic influences is made, as well as his poetic and artistic production – especially in the field of printmaking, with emphasis on his illuminated books. From the scrutiny of his insertion in the London art scene in his time and his performance in the local book market as an engraver, printer and poet, at the same time addressing the importance of religiosity in his personal life, since childhood, is build a robust foundation to support the idea that William Blake's relative ostracism during his life was due to the fact that he was, in essence, a late Baroque artist in Britain from the turn of the 18th to the 19th century, the main argument on this Dissertation.

Keywords: William Blake; Great Britain; Visual Arts; Poetry; 18th century; 19th century.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Folha de rosto da 1ª edição de <i>Life of William Blake, 'Pictor ignotus'</i> , de Alexander Gilchrist (1863)	2
Figura 2 – Capa da edição fac-similar de 1978 do <i>The Book of Urizen</i> publicado pela Shambala/ Random House, em Nova York	4
Figura 3 – James S. Ogilvy, “Birthplace of William Blake, Broad St”, 1906	10
Figura 4 – Matthaeus Seutter, “Regio Magnae, Britanniae, Metropoleos Londini”, c.1740-1760	10
Figura 5 – Detalhe de “Metropoleos Londini”, com localização aproximada da casa dos Blake	10
Figura 6 – Versos manuscritos de William Blake mostrando sua aversão à instrução formal escolar (s.d.)	11
Figura 7 – William Blake, “Europe supported by Africa & America”, 1792	12
Figura 8 – Thomas Phillips, “Portrait of William Blake”, 1807	13
Figura 9 – “Golden Square em 1750”	19
Figura 10 – Prédio em que nasceu William Blake, foto anônima, início da década de 1960	20
Figura 11 – Planta baixa do 1º e 2º pisos do prédio em que nasceu William Blake	20
Figura 12 – Philip Mercier, “Menino desenhando em sua mesa”, c.1730-1740	22
Figura 13 – Charles Nicolas II Cochin & Benoît Louis Prevost, “L’étude du dessin d’après la bosse et d’après nature”, 1763	23
Figura 14 – Anônimo, “A Life Class (St. Martin’s Lane Academy?)”, c. 1750-1765	23
Figura 15 – Thomas Rowlandson, “A Bench of Artists at the Royal Academy in the Year 1776”, 1776	24
Figura 16 – Frontispício e folha de rosto do exemplar das <i>Obras</i> de Sir Joshua Reynolds	28
Figura 17 – Folha de rosto de <i>America, a Prophecy</i> , William Blake, 1793	35
Figura 18 – Folha de rosto de <i>The French Revolution</i> , William Blake, 1791	37
Figura 19 – Prancha 4 de <i>America, a Prophecy</i> , William Blake, 1793	43
Figura 20 – Frontispício de <i>America, a Prophecy</i> , William Blake, 1793	45
Figura 21 – Vista parcial da <i>Stanza della Segnatura</i> , Palazzi Apostolici, Vaticano	47
Figura 22 – Vista parcial da <i>loggia</i> do 2º andar dos Palazzi Apostolici, Vaticano	48
Figura 23 – Folha de rosto da edição de 1607 da <i>Historia del Testamento Vecchio</i>	49
Figura 24 – Folha de rosto da edição de 1638 da <i>Historia del Testamento Vecchio</i>	49
Figura 25 – “l’Incontro di Abramo con gli angeli”, oficina de Rafael, <i>loggia</i> dos Palazzi Apostolici, 1518-1519	50
Figura 26 – Prancha 18, edição de 1638 da <i>Historia del Testamento Vecchio</i>	50
Figura 27 – “Abraão encontra os três anjos”, Manoel da Costa Athayde, c. 1806	50
Figura 28 – “Tentazione di Zuleika, moglie di Putifarre”, oficina de Rafael, <i>loggia</i> dos Palazzi Apostolici, 1518-1519	51
Figura 29 – Prancha 30, edição de 1638 da <i>Historia del Testamento Vecchio</i>	51
Figura 30 – “José foge de Zuleika, mulher de Putifar”, oficina de Teotónio dos Santos, c. 1730-1740	51
Figura 31 – “Creazione della luce”, Rafael, <i>loggia</i> dos Palazzi Apostolici, 1518-1519	52
Figura 32 – Prancha 5, edição de 1638 da <i>Historia del Testamento Vecchio</i>	52
Figura 33 – Detalhe superior da prancha 3, <i>The Book of Urizen</i> , William Blake, 1794	52
Figura 34 – “Creazione del sole e della luna”, Rafael, <i>loggia</i> dos Palazzi Apostolici, 1518-1519 ...	52
Figura 35 – Prancha 7, edição de 1638 da <i>Historia del Testamento Vecchio</i>	52
Figura 36 – Detalhe da prancha 15, <i>The Book of Urizen</i> , William Blake, 1794	53

Figura 37 – “Battesimo”, oficina de Rafael, <i>loggia</i> dos Palazzi Apostolici, 1518-1519	53
Figura 38 – Prancha 53, edição de 1638 da <i>Historia del Testamento Vecchio</i>	53
Figura 39 – “The Baptism of Christ”, William Blake, c. 1803	53
Figura 40 – “The Engraver”, anônimo, 1804	59
Figura 41 – “Joseph of Arimathea among the Rocks of Albion”, William Blake, 1773	60
Figura 42 – Chapa de impressão em cobre fac-similar e impressão contemporânea da folha de rosto impressa de <i>Songs of Innocence</i>	63
Figura 43 – Chapa de impressão fac-similar do poema “The Tyger”	64
Figura 44 – Esquife de Edward I em sua exumação de 1774, William Blake (atrib.), maio de 1774	71
Figura 45 – Detalhe, Esquife de Edward I em sua exumação de 1774, William Blake (atrib.), maio de 1774	71
Figura 46 – “Gravure en Taille-douce”, A.-J. Defehrt (1723-1774), 1769	72
Figura 47 – “Monument of Philippa, Queen of Edward III. 1369”, James Basire (<i>d’après</i> desenhos preparatórios de William Blake), c. 1774-1775	74
Figura 48 – “Portrait of Queen Philippa from her Monument”, James Basire (<i>d’après</i> desenhos preparatórios de William Blake), c. 1774-1775	74
Figura 49 – “The Death of Earl Goodwin”, William Blake, 1779	79
Figura 50 – “The Fall of Rosamund”, William Blake <i>d’après</i> Thomas Stothard, 1783	81
Figura 51 – “Robin Hood & Clorinda”, William Blake <i>d’après</i> John Meheux, 1783	81
Figura 52 – “Abraham & the Three Angels”, William Blake <i>d’après</i> Rafael, 1780	82
Figura 53 – “The Temple of Mirth”, William Blake <i>d’après</i> Thomas Stothard, 1784	83
Figura 54 – Trecho do caderno de anotações de William Blake, s.d.	84
Figura 55 – Trecho do manuscrito de <i>An Island in the Moon</i> , William Blake, c. 1784-1785	87
Figura 56 – Prensa de madeira com base móvel do século XVIII (uma pull wooden press)	88
Figura 57 – “A Poison Tree”, prancha 49, <i>Songs of Innocence & Songs of Experience</i> , William Blake, 1789/1794	89
Figura 58 – Prancha 9, <i>The Book of Urizen</i> , William Blake, 1794	89
Figura 59 – “A plan of London, Westminster and Southwark”, Benjamin Baker, 1807	90
Figura 60 – “Academy Study: A Naked Youth Seen from the Side, Perhaps Robert Blake”, William Blake, c. 1779-1780	91
Figura 61 – “Portrait of the Young William Blake”, Catherine Blake, c. 1827-1831	92
Figura 62 – “All Religions Are One” [folha de rosto], William Blake, c. 1788	99
Figura 63 – “There is No Natural Religion” [folha de rosto], William Blake, c. 1788	100
Figura 64 – “Night”, prancha 24, <i>Songs of Innocence</i> , William Blake, 1789	101
Figura 65 – “Night”, prancha 25, <i>Songs of Innocence</i> , William Blake, 1789	101
Figura 66 – “What is Man!”, frontispício, <i>For Children: The Gates of Paradise</i> , William Blake, 1793	104
Figura 67 – “I found him beneath a Tree”, prancha 1, <i>For Children: The Gates of Paradise</i> , William Blake, 1793	104
Figura 68 – “Aged Ignorance”, prancha 11, <i>For Children: The Gates of Paradise</i> , William Blake, 1793	104
Figura 69 – “I have said to the Worm, Thou art my mother & my sister”, prancha 16, <i>For Children: The Gates of Paradise</i> , William Blake, 1793	104
Figura 70 – “The Keys of the Gates”, prancha 17, <i>For the Sexes: The Gates of Paradise</i> , William Blake, 1825	105
Figura 71 – “The Keys of the Gates”, prancha 18, <i>For the Sexes: The Gates of Paradise</i> , William Blake, 1825	105

Figura 72 – “To the Accuser who is The God of This World”, prancha 18, <i>For the Sexes: The Gates of Paradise</i> , William Blake, 1825	105
Figura 73 – “The Ancient of Days” [frontispício], <i>Songs of Innocence and of Experience</i> , William Blake, 1794	107
Figura 74 – prancha 99, <i>Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion</i> , William Blake, 1804-c.1820	111
Figura 75 – prancha 100, <i>Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion</i> , William Blake, 1804-c.1820	111
Figura 76 – Caderno de anotações de William Blake [capa], 1787-c.1818	112
Figura 77 – Caderno de anotações de William Blake [página interna], 1787-c.1818	112



LISTA DE QUADROS

Quadro I – Encomendas Atendidas por William Blake como Gravador Autônomo (1780-1785) ...	80
Quadro II – Atuação de William Blake como Professor	95



SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	VII
RESUMO	VIII
ABSTRACT	IX
LISTA DE FIGURAS.....	X
LISTA DE QUADROS	XIII
SUMÁRIO.....	XIV
1 AO MODO DE UM INTROITO:	
O ENCANTO POR BLAKE E O SENTIDO DA TESE.....	1
1.1. As Fortunas Sobre Blake: Uma Tradição Estabelecida	5
1.2. William Blake: Aproximando-Me do Personagem	10
1.3. O Escopo Desta Tese	16
2 BLAKE COMO UM HOMEM BARROCO:	
O DOMÍNIO DE VÁRIAS ARTES.....	18
2.1. A Infância e a Família: a Formação Religiosa, o Letramento, os Primeiros Versos e a Formação Artística Inicial	19
2.2. Blake e as Letras: a Poesia Como Veículo de Ideias [Insurgentes?] ...	32
2.2.1. ‘The French Revolution: A Poem in Seven Books’ (1791)	37
2.2.2. ‘America, a Prophecy’ (1793).....	40
2.3. Blake, os Pinceis, o Lápis e o Butil: um Traço Barroco?	45
2.3.1. A Bíblia de Rafael: o cânone do Barroco como elemento formativo	46
2.3.2. A oficina de Basire: o ‘old style’ como elemento definidor de um estilo	55
2.4. Uma Nova Poesia Para Uma Nova [Velha] Arte?	60
2.4.1. O novo método de impressão de Blake: o relevo em cobre.....	62
3 IMAGENS E POESIA EM BLAKE:	
A ARTE TOTAL DO BARROCO EM IMPRESSOS	67
3.1. Blake Como Artista: a Passagem Pela Royal Academy e a Origem do Estilo <i>Outsider</i>	70
3.2. A Prensa de Blake Como Negócio e Expressão de Sua Arte	78
3.2.1. O surgimento de uma nova arte: os livros iluminados de Blake	84
3.3. Blake Como Professor	90
4 UTOPIAS E VISÕES-DE-MUNDO RELIGIOSAS NA ARTE DE BLAKE	96
4.1. As Utopias de Blake em seus Escritos e Impressos.....	97
4.2. As Visões Religiosas de Blake em sua Arte	107
5 AO MODO DE UM ARREMATE: UM HOMEM FORA DE SEU TEMPO?	
BLAKE COMO UM BARROCO TARDIO	
NA GRÃ-BRETANHA ROMÂNTICA	112
6 REFERÊNCIAS	115
6.1. Fontes Manuscritas	115
6.2. Fontes Impressas	115
6.3. Bibliografia	117

6.3.1. Teses, Dissertações & Monografias	117
6.3.2. Obras de Referência	118
6.3.3. Livros Autorais & Coletâneas.....	118
6.3.4. Artigos & Capítulos.....	123
6.4. Vídeos	126
6.5. Web Sites	126
ANEXOS.....	127
Anexo A – Autorretrato de William Blake (1790)	127
Anexo B – Autorretrato de William Blake (c. 1802).....	128
Anexo C – Retrato de William Blake (s.d.)	129
Anexo D– Retrato de William Blake (1808).....	130
Anexo E – Retrato de William Blake (1820)	131
Anexo F – Molde de Gesso – Cabeça de William Blake (1823)	132
Anexo G – Retrato de William Blake em Hampstead (c. 1825)	133
Anexo H – Retrato de William Blake (s.d.).....	134
Anexo I – Resenha Sobre <i>The Book of Urizen</i> (30 nov. 1978)	135
Anexo J – Resenha Sobre <i>The Book of Urizen</i> (17 dez. 1978)	136
Anexo K – Resenha Sobre <i>The Book of Urizen</i> (01 jan. 1979)	137
Anexo L – Resenha Sobre <i>The Book of Urizen</i> (14 jan. 1979)	138
Anexo M – Resenha Sobre <i>The Book of Urizen</i> (19 jan. 1979)	139



1 AO MODO DE UM INTROITO: O ENCANTO POR BLAKE E O SENTIDO DA TESE

Desde que me tornei docente do Departamento de História da Universidade Federal da Paraíba, por meio do Concurso Público de Provas e Títulos para Ingresso na Carreira do Magistério Superior realizado no início de 2004, tenho me dedicado ao ensino na área de História Moderna e à pesquisa com temas que giram em torno da História da Arte, da História Cultural, da História da Educação e do Barroco.

Nesse sentido, a trajetória que construí até agora no campo da pesquisa, especialmente no que se refere aos estudos sobre a Teoria do Barroco e sobre a Arte europeia dos séculos XVII e XVIII me forneceu o estofamento que acredito ser suficiente para uma empreitada talvez mais ambiciosa e de alcance acadêmico e científico mais amplo dentre aquelas que já empreendi até o momento, que é abordar, num estudo monográfico aprofundado, um personagem ainda pouco estudado no Brasil, principalmente no campo da História: William Blake (1757-1827), o poeta, artista e gravador britânico que, apesar de ter sido um tanto obscuro e incompreendido à época em que viveu, hoje é visto como um dos precursores da Poesia Romântica na Inglaterra de começos do Oitocentos e grande inovador no campo das artes gráficas e visuais, apesar da pequeníssima circulação de sua obra pictórica e poética enquanto ainda estava vivo.

Hoje já é consenso na área dos *Blakean Studies* que o poeta que se constitui como foco principal desta Tese de Professor Titular se tornou um daqueles que mais influenciaram, nas artes plásticas e na literatura, gerações que nem mesmo conviveram com ele, como os pintores e poetas pré-rafaelitas¹ britânicos da segunda metade do século XIX, dentre os quais se destacaram John Everett Millais (1829-1896), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Michael Rossetti (1829-1919) e George Frederic Watts (1817-1904), alguns dos surrealistas europeus do início do século XX, como André Breton

¹ A Irmandade Pré-Rafaelita foi um grupo de jovens pintores ingleses que se uniram em 1848 em reação contra o que concebiam ser a pintura histórica artificial e sem imaginação da Royal Academy – especialmente aquelas ainda baseadas nas ideias de seu primeiro presidente, Sir Joshua Reynolds – e que supostamente procuravam expressar uma nova seriedade moral e sinceridade estética em suas obras. Se inspiravam na arte italiana do *Quattrocento* e do *Cinquecento*, e a adoção do nome Pré-Rafaelita refletia sua admiração pelo que acreditavam ser uma representação direta e descomplicada da natureza típica da pintura italiana antes da Alta Renascença e, particularmente, anterior à produção de Rafael Sanzio. Embora a atividade da Irmandade não tenha durado mais de cinco anos, sua influência sobre a pintura na Grã-Bretanha e, em última análise, nas artes decorativas e design de interiores de toda a Europa foi extremamente abrangente, chegando até a inícios do século XIX. Divulgaram suas ideias artísticas e literárias na revista *The Germ*, que circulou entre janeiro e abril de 1850 (METKEN, 1982, passim.).

(1896-1966) e Philippe Soupault (1897-1990)², e inclusive artistas mais recentes, como Francis Bacon (1909-1992) e Moebius (1938-2012), chegando mesmo a ser explicitamente citado como fonte por artistas britânicos de fins do Novecentos e começos do século XXI, como Cecil Collins, Douglas Gordon, Paul Nash, Anish Kapoor, David Jones, Ceri Richards, Patrick Proctor, Austin Osman Spare e Keith Vaughan³.

Além de ter um interesse especial e pessoal pela obra de William Blake, penso que já é tempo de existir, entre os historiadores brasileiros, um estudo mais aprofundado sobre sua figura, como artista plástico, poeta, impressor e também sujeito histórico que, em várias de suas posições políticas e religiosas desviantes na Inglaterra de fins do Setecentos e começos do Oitocentos, apresentava várias permanências que acredito serem oriundas da cultura do Barroco e que, do meu ponto de vista e naquilo que pude levantar, ainda não foram abordadas na fortuna crítica dos *Blakean Studies*, campo de estudos já consolidado internacionalmente e cuja origem remonta à publicação da primeira biografia a seu respeito, ainda em 1863⁴.

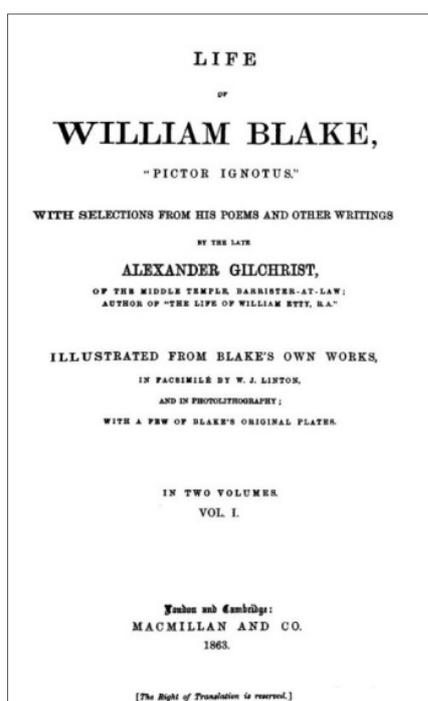


Fig. 1 – Folha de rosto da 1ª edição da biografia de Wiliam Blake escrita por Alexander Gilchrist e publicada em 1863, inaugurando os hoje chamados *Blakean Studies*.

Fonte: The British Library, BLL01010853597.

² Para mais detalhes sobre a influência de Blake sobre o movimento surrealista, ver capítulo de Mei-Ying Sung na coletânea organizada por Steve Clark, Tristanne Connolly e Jason Whittaker em 2012 (SUNG, 2012, p. 102-119).

³ A obra destes artistas britânicos contemporâneos, inspirados por Blake, fez parte de uma exposição coletiva promovida pelo British Council na Whitworth Art Gallery, em Manchester, entre 26 de janeiro e 06 de abril de 2008, que depois viajou para a Coreia do Sul, onde ficou abrigada no National University Museum, entre 14 de novembro de 2008 e 14 de fevereiro de 2009. Para maiores informações, ver: British Council – Visual Arts. Disponível em: <http://visualarts.britishcouncil.org/exhibitions/exhibition/blakes-shadow-william-blake-and-his-artistic-legacy-2008>. Acesso em: 14 jul. 2018.

⁴ A primeira biografia sobre Blake, intitulada *Life of William Blake, Pictor ignotus, with selections from his poems and other writings*, em dois volumes, de Alexander Gilchrist (1828-1861), só veio à lume graças ao diligente trabalho de Anne Gilchrist, que organizou o manuscrito e notas que foram deixadas pelo esposo, morto precocemente após contrair escarlatina de um de seus filhos (ver GILCHRIST, 1880, 2 vols.).

Como docente e historiadora já me acostumei a repetir em minhas aulas de início de curso o mesmo mote aos estudantes de graduação ou pós, mote esse que não deixa de estar presente também na inspiração primeira desta tese: não existe pesquisa sem paixão, sem envolvimento pessoal do pesquisador com seu objeto de estudo, e também não existe narrativa histórica sem pesquisa.

Nesse sentido, antes de partir para o introito mesmo sobre a pesquisa e os capítulos desta Tese, penso ser preciso explicar o meu envolvimento pessoal com o seu objeto, e também como surgiu minha paixão por ele, que não é nova e tampouco pequena.

Embora possa parecer precoce, minha aproximação com William Blake se iniciou ainda na segunda infância, por meio das imagens de um exemplar fac-similar do *The Book of Urizen*⁵ que fazia parte do pequeno acervo de livros de Arte de minha mãe e de meu padrasto e que conservo comigo até hoje. Se à época obviamente não tinha ainda a capacidade de ler os versos, contudo as cores e força das reproduções de suas gravuras aquareladas já me encantavam, e este fascínio só foi amadurecendo e crescendo enquanto eu adquiria o conhecimento necessário para compreendê-lo melhor, me tornava historiadora e direcionava minha trajetória profissional para a docência na universidade e a pesquisa nos campos da História da Arte, da História Cultural e da História da Educação.

A escolha de Blake como tema central desta Tese, portanto, não é gratuita nem tampouco despropositada: está ligada à minha própria história pessoal e aos primeiros contatos que tive com as imagens de grandes artistas, por meio dos livros que folheava em minha infância e que, já lá naqueles anos foram de algum modo, muito naturalmente, acredito, engendrando meu senso estético, como se tudo fosse uma brincadeira divertida, encontrando detalhes e personagens imaginários em reproduções de pinturas e gravuras que ainda não tinha a mínima condição de compreender e que associava, de forma um tanto pueril, a contos fantásticos e lendas misteriosas que começava a ler à mesma época, hábito que se reforçou em minha adolescência e me tornou consumidora voraz de literatura, especialmente de poesia, mais um elemento que anos mais tarde voltaria a me aproximar da obra de Blake, quando passei a estudar a Língua Inglesa e comecei a ler seus versos no original, ao me mudar para a Paraíba acompanhando minha família, aos dezenove anos, em fevereiro de 1987.

Foi justamente nas páginas desse mesmo exemplar fac-similar do *The Book of Urizen* que comecei a me aproximar da obra literária de Blake. Foi seu primeiro texto que li, quando comecei a dominar minimamente o idioma bretão, e se as imagens da saga de Urizen já me encantavam, as palavras e o universo por elas descrito só fizeram tornar-me definitivamente aprisionada por aquela ambiência onírica e mágica, em que múltiplos

⁵ Ver: BLAKE, 1978, passim.

sentidos iam se amalgamando a cada vez que, mais amadurecida pela passagem dos anos, eu voltava a relê-los. Como chegou a ser publicado numa das resenhas sobre essa edição de 1978, “[...] ler os livros iluminados de William Blake é participar [de um processo] de educação espiritual”⁶.

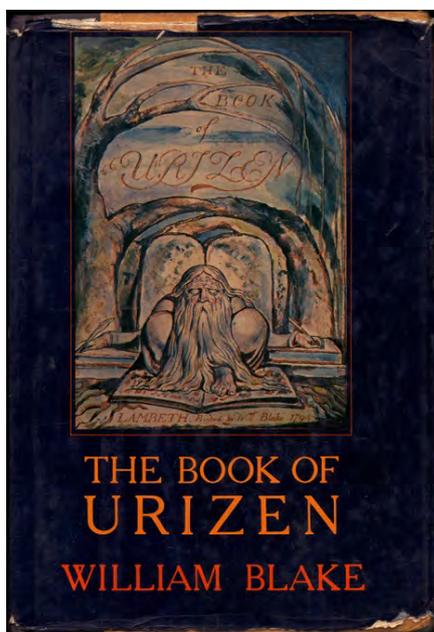


Fig. 2 – Sobrecapa da edição fac-similar de 1978 do *The Book of Urizen* publicado pela Shambala/ Random House, em Nova York. Foto: Exemplar do acervo da autora, 2020.

Pois bem... mas minha trajetória acadêmica foi construída toda dentro da Universidade Federal da Paraíba, e nela transitei entre a História, a Sociologia e, mais recentemente, a Tradução – esta última uma escolha ainda em construção num novo Curso de Graduação, iniciado já aos 50 anos, em julho de 2018. Por isso mesmo, esta Tese também pretende refletir esse caráter multifacetado de minha formação. É a maneira como aprendi a pesquisar, a pensar, a construir conhecimento e a lecionar: conciliando vários enfoques, problematizando o objeto de estudo a partir de visadas que nem sempre costumam ser colocadas cotidianamente lado a lado, agregando conceitos de áreas avizinhas à História e dialogando com a Arte e com a Literatura. Nada mais adequado do que escolher como foco de pesquisa, a esta altura de minha trajetória profissional, alguém como William Blake, um artista que transitava entre as letras, os pincéis e a prensa... e é assim que o vejo, como consigo percebê-lo com meu olhar: um ser inquieto, libertário, questionador, incompreendido em seu próprio tempo, múltiplo em sentidos,

⁶ O texto original: “To read William Blake’s illuminated books is to participate in a spiritual education”. In: *Rutgers Daily Targum*, New Brunswick, Rutgers University, 30 nov. 1978 (ver Anexo K). Tive acesso a esta resenha por meio de meu padraсто, Jorge Dias, que prestava serviços como consultor *freelance* à Livraria Francisco Alves, no Rio de Janeiro, no início dos anos 1980, e teve que preparar um *release* sobre o *The Book of Urizen* para um possível projeto de tradução que, de fato, nunca foi levado à frente pela editora carioca. Por este motivo um exemplar dessa edição norte-americana de 1978, que passou ao meu acervo, fazia parte da biblioteca que mantinha em conjunto com minha mãe, e também um *clipping* de resenhas que saíram em alguns suplementos e revistas literários nos EUA à época de seu lançamento pela Shambala/ Random House (ver Anexos I a M).

formado ainda num mundo embebido pelo ideário místico-religioso da cultura do Barroco do Antigo Regime, mas que dialogava criticamente com a celeridade e a racionalidade dos novos tempos que o Oitocentos trazia com o vapor, a máquina e a técnica. Um homem verdadeiramente suspenso entre dois mundos...

1.1. As Fortunas sobre Blake: uma tradição estabelecida

Ainda relativamente pouco estudado no Brasil no campo da História e das Artes Plásticas, infelizmente, o conhecimento da obra pictórica de William Blake em terras tupiniquins é praticamente apenas coisa de especialistas ou de admiradores amadores. No entanto, ele é personagem presente em pesquisas acerca da Literatura Inglesa, seja nos Cursos de Letras e Literatura ou de Tradução, por ser considerado como um dos precursores da Poesia Romântica britânica, atuante entre o último quartel do Setecentos e a terceira década do Oitocentos.

Por isso mesmo, praticamente toda a fortuna crítica produzida no Brasil a seu respeito restringe-se a trabalhos na área de Letras e Linguística, quase todos na forma de artigos em periódicos científicos/ anais de eventos ou trabalhos de conclusão de curso como dissertações de mestrado e teses de doutorado. Quando se tem acesso a alguma obra tratando dos aspectos visuais e artísticos da trajetória profissional de Blake, certamente trata-se de tradução⁷ ou, quando muito, publicação portuguesa ou originária de outro país com texto em português, como no caso das edições da Taschen, editora alemã sediada na cidade de Colônia, especializada em História da Arte e que costuma lançar o mesmo título com versões em vários idiomas.

Essa relativa limitação do interesse por Blake no Brasil causa espanto principalmente se, circunscrevendo-se à sua terra natal, ao realizar uma busca rápida no repositório *on line* de teses da The British Library se obtém o surpreendente resultado de 93 trabalhos acadêmicos apenas em nível de doutorado defendidos em universidades da Grã-Bretanha entre 1956 e 2017⁸, tratando desde a influência da Gnose sobre sua poesia até a interpretação visual que fez dos livros do Antigo Testamento. Ampliando um pouco essa garimpagem inicial numa base *on line* de textos científicos de grande alcance, como a JSTOR, somente para se ficar numa das mais conhecidas no meio acadêmico internacional atual, o escopo do interesse pela obra de William Blake no mundo da Língua Inglesa

⁷ Exceções que merecem ser destacadas, neste caso, e que conciliam a análise de imagem e texto na obra de William Blake são a dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Andrea Lima Alves, ambas defendidas na área de Teoria Literária na UNICAMP, em 2001 e 2007, onde a pesquisadora analisa, respectivamente, *The Marriage of Heaven and Hell* e *America, a Prophecy*, além da tese de doutorado em Letras de Enéias Farias Tavares, defendida em 2012 na UFSM, que trata da relação entre texto e imagem nos livros iluminados de Blake. Ver: ALVES, 2001; ALVES, 2007; TAVARES, 2012.

⁸ EThOS e-Theses Online Service, The British Library. Disponível em: <https://ethos.bl.uk/>. Acesso em: 22 out. 2018.

começa, de fato, a mostrar melhor um pouco de sua grandeza: nada menos do que uma listagem com quase 650 resultados entre artigos, capítulos de coletâneas e resenhas, publicados entre 1864 e 2018⁹.

De fato, é possível se dizer que já existe, acerca de Blake e de sua obra, uma fortuna crítica ou tradição de estudos e análises fortemente estabelecida fora do Brasil, tanto no meio dos Estudos Literários como também no da Estética e História da Arte, e ela remonta ainda à sexta década do século XIX. Uma das melhores fontes para ter fácil acesso inicial a estes escritos mais remotos sobre o artista e poeta inglês foi organizada pelo pesquisador e especialista norte-americano radicado no Canadá Gerald Eades Bentley Jr. (1930-2017), uma coletânea originalmente publicada em 1975, intitulada justamente *William Blake: the critical heritage*¹⁰, e que traz excertos de manuscritos e documentos do acervo da The British Library, incluindo correspondência entre Blake e seus amigos mais próximos, artigos de periódicos de época, inclusive comentários ao catálogo da exposição que Blake realizou em 1809 e análises de admiradores da geração contemporânea e imediatamente posterior ao artista, sendo todo o material datado do período compreendido entre 1780 e 1863.

Bentley Jr. dedicou toda sua vida ao estudo da obra de Blake: escreveu e/ ou organizou mais de trinta livros, orientou inúmeros pesquisadores, lecionou a partir de 1960 na University of Chicago, se transferiu para a University of Toronto já em 1964, e lá desenvolveu o restante de sua carreira acadêmica, com temporadas sazonais como visitante na Oxford University para pesquisar na centenária Bodleian Library e curtas passagens em universidades de paragens tão distantes como Índia, China, Argélia e Itália, como professor visitante, sempre partilhando com estudantes e colegas docentes e pesquisadores seu profundo conhecimento sobre Blake. A partir da segunda metade do século XX, sem dúvida, passou a ser considerado como o “maior estudioso de Blake do mundo” tendo, com seu trabalho, conseguido modificar o paradigma de todo um campo de investigações, como destacou de forma muito carinhosa Karen Mulhallen num dos obituários publicados em homenagem ao *scholar* radicado no Canadá:

Mais tarde, eu aprenderia o que significava ‘Bentley é o maior estudioso de Blake do mundo’, um pesquisador que quase sozinho alterou o foco dos estudos críticos sobre Blake do formalismo e simbolismo para os mínimos detalhes de sua vida e de seu trabalho, para as matrizes e papéis de seus livros, e ao contexto histórico em que desenvolveu sua arte. Mas meu aprendizado sobre a extensão do trabalho de Gerald – sua paixão

⁹ JSTOR – Journal Storage, Ithaca Harbors Inc. Disponível em: <https://www.jstor.org/>. Acesso em: 22 out. 2018.

¹⁰ BENTLEY JR., 2002.

constante – e sua curiosidade e generosidade só ocorreram quando trabalhei em minha própria pesquisa sobre Blake.¹¹

Ao menos dois dos trabalhos de Bentley Jr., publicados já após sua aposentadoria em 1996 e, por isso mesmo, cada um a seu modo, sínteses de todas suas pesquisas e de sua visão particular sobre a obra e trajetória de Blake, serviram de guias iniciais para esta Tese: a biografia *The Stranger from Paradise*, de 2001, texto de fôlego que chegou a ser um dos finalistas da área de História do Los Angeles Times 2001 Book Prize¹²; e *William Blake in the desolate market*, de 2014, focado nas atividades do artista e poeta britânico como gravador e impressor.

No entanto, a lista de autores relevantes a se citar quando o tema em questão é este homem de múltiplos talentos que era William Blake parece tão infundável quanto parecem ser também as camadas e dobras de sua história e trajetória que vão, aos poucos, se mostrando numa pesquisa, qualquer que seja a visada escolhida para se avizinhar de sua intimidade, mesmo que de forma fugidia e incompleta. Alguns, como Bentley Jr., são imprescindíveis a qualquer investigação que se preze dentro do campo dos *Blakean Studies*, e isto fica claro ao se proceder a um levantamento bibliográfico e ir percebendo os mesmos nomes se repetindo nas referências de livros, teses, dissertações, capítulos de coletâneas e artigos em periódicos. Ao fazer corretamente seu *homework*, o bom investigador consegue encontrar o fio de Ariadne e descobrir as linhas de força das abordagens que mais lhe interessam, e não fiz diferente ao escolher o tema que queria desenvolver em minha Tese a ser apresentada para ascender ao cargo de Professor Titular.

Assim, apareceu em meu caminho também aquele que foi o primeiro estudo biográfico a surgir sobre ele, *Life of William Blake, 'Pictor ignotus', with selections from his poems and other writings*, em dois volumes, de Alexander Gilchrist (1828-1861), cuja primeira edição saiu dois anos após a morte de seu autor, graças ao trabalho cuidadoso de sua esposa Ann e de amigos próximos, que organizaram os originais recém-concluídos e adicionaram gravuras e poemas de Blake que Gilchrist havia reunido e comentado diletantemente durante seus últimos anos de vida, enquanto preparava seu manuscrito. Aqui nesta Tese utilizo sua segunda edição, de 1880, que agrega um catálogo das obras de Blake organizado por William Michael Rossetti (1829-1919).

¹¹ MULHALLEN, 2017, p. 1. O texto original: “Later I would learn what was meant by ‘Bentley is the world’s greatest Blake scholar’, a scholar who almost singlehandedly shifted the focus of Blake criticism from formalism and symbolism to the minute particulars of Blake’s life and work, to the metals and papers of his books, and to the historical context in which he developed his art. But my learning about the extent of Gerald’s work – his ongoing passion – and his curiosity and generosity only occurred as I worked on my own Blake project”.

¹² “Los Angeles Times 2001 Book Prize Finalists Announced”. *BTW – The source for Independent Bookselling*, ABA – American Booksellers Association, White Plains, 04 mar. 2002. Disponível em: <https://www.bookweb.org/news/los-angeles-times-2001-book-prize-finalists-announced>. Acesso em: 23 out. 2018.

De início, o que me parece pertinente sublinhar é que o título original dessa primeira biografia, que destacava o caráter de *outsider* que marcara a trajetória de Blake, foi simplificado já em sua segunda edição e em todas as seguintes, a partir de então. Se em 1863, ao vir a lume pela primeira vez, a expressão latina “*pictor ignotus*” – “pintor desconhecido” – aparecia como uma das qualidades a serem levadas em conta antes mesmo de o leitor adentrar os detalhes da vida do poeta e artista bretão em suas páginas, já em seus volumes de 1880 essa informação foi suprimida por completo, denotando que em quase vinte anos de intervalo e, conseqüentemente, circulação entre suas primeira e segunda edições, o conhecimento sobre a obra de Blake como pintor já não fosse mais algo tão incógnito assim¹³. De fato, hoje já há entre os especialistas o consenso de que antes da publicação da obra escrita por Gilchrist “não houve quase recepção alguma – nem leitores ou audiência – para os trabalhos de Blake”¹⁴. E qual era o motivo desse peculiar caráter “marginal” desse poeta e artista que sobrevivia cotidianamente, na verdade, de suas habilidades técnicas como gravador e impressor, ofícios que aprendeu ainda na juventude, e não de seus dons artísticos, que só vieram a ser reconhecidos e valorizados pelo grande público muitas décadas após sua morte?

Em vida, William Blake teve poucos diletos admiradores que o financiaram em algumas de suas empreitadas artísticas ou diligentemente colecionaram cópias de seus livros iluminados à mão, preservando-os para as gerações futuras. As poucas pinturas em tela ou quadros sobre pranchas de madeira de maiores dimensões que fez também foram preservadas graças a amigos, que faziam parte desse que chegou a ser chamado de pequeno círculo íntimo que partilhava de sua convivência. Como já destacou Robert Essick, no caso de outros escritores ingleses do Setecentos ou do Oitocentos que também se dedicaram à poesia, como John Keats, porventura se algum exemplar impresso de suas obras se perdesse, não haveria praticamente prejuízo algum aos estudos sobre seu legado¹⁵, salvo por uma ou outra anotação feita por um estudioso ou pelo próprio autor em algum volume *princeps*¹⁶, por exemplo.

Contudo, no caso de Blake, o fato de escrita e imagem estarem amalgamados em livros iluminados que ele mesmo imprimia com uma técnica extremamente peculiar, com pouquíssimas cópias, e aquarelava pacientemente à mão – inclusive com a ajuda de sua esposa¹⁷ –, pensar no extravio ou destruição de apenas um desses exemplares significaria

¹³ GILCHRIST, 1880, vols. I & II.

¹⁴ MULHALLEN, 2010b, p. 7. O texto original: “Before 1863 and the publication of the first edition of Alexander Gilchrist’s biography [...] there was virtually no reception – no readership or viewership – for Blake’s work”.

¹⁵ ESSICK, 2010, p. 19.

¹⁶ A *editio princeps* de uma obra é sua primeira edição impressa.

¹⁷ Além de alfabetizar sua esposa Catherine logo após o casamento, Blake também a instruiu em seu ofício de gravador e impressor e nos rudimentos do desenho. Ver capítulo 3 desta Tese, “Imagens e Poesia em Blake: a Arte Total do Barroco em Impressos”, especialmente seu item 3.3: “Blake como professor”.

perder definitivamente o contato com uma série de singularidades do processo criativo e de produção literária e visual do artista, pois mesmo em se falando de um mesmo título, em que cópias tenham sido impressas a partir das mesmas matrizes, pelo próprio Blake, o tratamento que ele lhes deu ao aplicar as aguadas coloridas em suas páginas tornaram-nas únicas. No caso de algumas obras, como *The Book of Urizen*, por exemplo, há discrepâncias significativas entre a ordem das páginas nas oito cópias que sobreviveram.

Qual o sentido, portanto, de analisar um personagem como William Blake a partir do ponto de vista de uma historiadora que transita entre a História Cultural, a História da Arte e a História da Educação? Em meu entendimento, o que me proponho aqui a fazer é justamente demonstrar, a partir de um personagem tido como *outsider* em seu próprio tempo, que mesmo um indivíduo nascido em família de posses medianas e dissidente religiosa, em meio a uma das sociedades mais ricas da Europa setecentista, podia adquirir um considerável cabedal intelectual graças aos seus talentos pessoais e, mesmo assim, continuar margeando esta sociedade, apenas por apresentar um modelo estético divergente dos cânones artísticos então vigentes. A ironia disto tudo é que atualmente ele seja tido como grande artista e poeta, que influenciou não apenas as gerações de jovens britânicos pré-rafaelitas que se encantaram com sua vida e obra a partir da publicação da biografia de Gilchrist em 1863: influenciou também manifestações culturais tão díspares e distantes do tempo em que viveu como as letras de *rock'n roll* de Bob Dylan (1941 -) e Jim Morrison (1943-1971), já na década de 1960; o traço de quadrinistas futuristas como Moebius (1938-2012) e Frank Miller (1957 -), entre os anos de 1970 e 1990; e o visionarismo do amor livre de *beatniks* e *hippies* entre as décadas de 1950 e 1970. Apenas essas filiações de suas visões-de-mundo já seriam suficientes para justificar um olhar de viés historiográfico – e, mais ainda, dentro de uma abordagem da História Cultural – para tentar compreender a complexidade de Blake para a cultura ocidental contemporânea.

Contudo, considerando os recortes de minha atuação profissional como pesquisadora, há também outros aspectos da vida e obra de Blake que me interessam. Blake foi professor, apesar de abominar o ensino formal. Ensinou o ofício de gravador em sua própria oficina, lecionou desenho numa escola de meninas e em aulas particulares a filhos de famílias abastadas¹⁸. Fez tudo isso, ao que parece, para incrementar seus rendimentos, que sempre foram limitados. Algo muito contraditório para alguém que se vangloriava em versos de nunca ter frequentado os bancos escolares da instrução formal (ver Fig. 6). Por isso mesmo, não poderia deixar de abordar esse aspecto nesta Tese, mesmo que de forma diluída em meio aos capítulos que se seguem.

Tendo sempre trabalhado com estudos sobre a História Social da Arte e Teoria do Barroco, obviamente estes também serão campos teóricos importantes para as minhas

¹⁸ BENTLEY JR., 2014, p. 37-40.

discussões e análises, agregados ao campo dos Estudos Literários, do qual mais recentemente me aproximei ao ingressar como graduanda no Bacharelado em Tradução da UFPB, em julho de 2018.

1.2. William Blake: aproximando-me do personagem

O escopo de possibilidades abertas a qualquer pesquisador que se disponha a estudar a obra e o legado de William Blake é dos mais amplos que se pode imaginar, escolha-se o enfoque da Literatura, da História da Arte ou mesmo da História dos Livros e dos Impressos. Como ele se tratava de indivíduo com variados talentos, e que teve, ao crescer, uma formação que fugiu do modelo que usualmente se praticava na Londres da segunda metade do Setecentos, não tendo sido submetido pela família, de extração social relativamente modesta – pois seu pai, James, tinha uma pequena loja de meias e passamanaria no térreo do sobrado em que viviam, no Soho – ao ensino formal¹⁹ até a idade de dez anos, parecendo ter sido sua própria mãe, Catherine, a responsável por seu primeiro letramento²⁰.



Fig. 3 – James S. Ogilvy, “Birthplace of William Blake, Broad St”, 1906.

Aquarela, guache e carvão sobre papel; 25,1 X 17,1 cm.

The Morgan Library & Museum, Nova York, EUA.

O prédio de esquina, assobradado, em que William Blake nasceu e viveu até os 25 anos, com os pais, no número 28 da Broad Street – hoje Broadwick Street – e no qual funcionava, no térreo, a loja de meias e aviamentos que sustentava a família, foi demolido em 1965.²¹

Para David Erdman, geralmente os biógrafos de Blake concordam quanto às características bucólicas e descompromissadas de sua infância, já que cresceu numa área

¹⁹ Por ensino formal, aqui, entendo a instrução institucionalizada, praticada em escolas paroquiais de primeiras letras ou classes isoladas sob os cuidados de mestres-escolas, como era comum nas ilhas britânicas na segunda metade do século XVIII.

²⁰ BENTLEY JR., 2001, p. 16.

²¹ ADCOCK, 1912, p. 121. Segundo o website *Lost Britain*, o prédio foi demolido para a construção de uma série de *flats*, e uma loja de cerâmica, com entrada pela Marshall Street, 28. Disponível em: <http://lostbritain.uk/site/blakes-house/>. Acesso em: 15 ago. 2017.

que era, então, um dos arrabaldes londrinos, bem próximo ao Hyde Park, banhando-se cotidianamente no Tâmis e aproveitando a liberdade junto às coisas simples, graças à família indulgente com suas transgressões juvenis, numa vizinhança também povoada por artistas e diversas tipografias²².

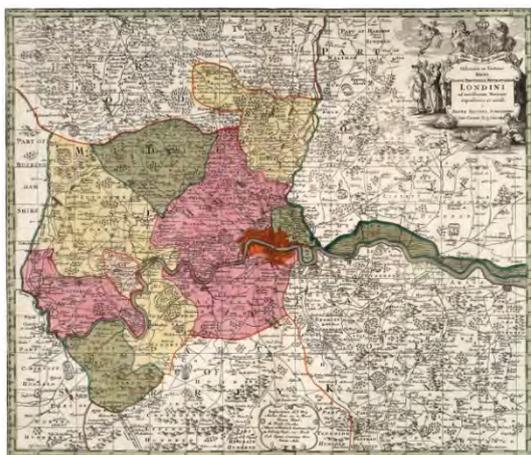


Fig. 4 – Mattheus Seutter, “Regio Magnae, Britanniae, Metropoleos Londini”, c. 1740-1760. Gravura a talho doce, aquarelada; 50 X 58 cm. David Rumsey Historical Map Collection, Stanford University Library, Stanford, EUA.



Fig. 5 – Detalhe de “Regio Magnae, Britanniae, Metropoleos Londini”, destacando, com a seta amarela, a localização aproximada do sobrado em que residiu a família Blake entre as décadas de 1750 e 1780. Note-se a proximidade do prédio com o Hyde Park, o Tâmis e a abadia de Westminster. Neste período as habitações, nos arrabaldes londrinos, concentravam-se ao longo das estradas, existindo chácaras e também matas – que forneciam lenha e caça – nos espaços entre as vias de circulação. A região considerada verdadeiramente urbana na capital londrina em meados do XVIII está destacada em vermelho no mapa aquarelado.

Após a primeira infância, a família estimulou o interesse despertado no jovem William pelo desenho e artes visuais, graças a essa ambiência em que circulavam indivíduos como o pintor suíço Jean-Étienne Liotard (1702-1789) e o ilustrador e gravador italiano Francesco Bartolozzi (1727-1815), ambos moradores do Golden Square²³, pois seus pais viam ali a possibilidade de uma melhoria da condição econômica de todos, e o encaminharam para o que era, à época, considerado o início de um aprendizado profissional especializado: a William Shipley’s Drawing School, cujas classes eram conduzidas por Henry Pars (1734-1806)²⁴.

A escola funcionava como instituição preparatória para o ingresso na Royal Academy, e Blake teria permanecido nela até mais ou menos os seus treze ou catorze anos incompletos, tendo sido encaminhado, em seguida, pela então significativa soma de £ 52.10, para um aprendizado de sete anos nas oficinas do gravador e impressor James Basire (1730-1802), na Great Queen Street, a partir de agosto de 1772²⁵. Esta formação de aprendiz, direcionada para uma profissão que então era considerada meramente técnica e não necessariamente artística, a de gravador e impressor, para Gilchrist se deveu ao fato

²² ERDMAN, 1991, p. 06-07.

²³ BENTLEY JR., 2001, p. 12.

²⁴ GILCHRIST, 1880, vol. 1, p. 08-09; WILSON, 1978, p. 03.

²⁵ BENTLEY JR., 2002, p. 34-35.

de sua família não ter condições financeiras de custear seu aprendizado junto ao ateliê de algum artista de relevância, ou mesmo de concretizar de imediato o encaminhamento para a Royal Academy²⁶.

Em sua trajetória formativa inicial no campo das artes, entre os dez e os treze anos, Blake teve contato com o método usual da época, que era o de copiarem-se modelos de gesso ou vivos, estudar tratados clássicos e ilustrar-se por meio de poesia e romances daquela que era considerada a alta cultura. O método parece ter criado no artista bretão uma profunda aversão ao ensino formal, o que transparece registrado em alguns de seus versos soltos, anotados num de seus cadernos de rascunhos:

Thank God I never was sent to School
~~To learn to admire the work of a Fool~~
 To be Flog'd into following the Style of a Fool²⁷

[Graças a Deus nunca me mandaram à Escola
~~Para aprender a admirar o trabalho de um Tolo~~
 Para ser Castigado a seguir os Modos de um Tolo]

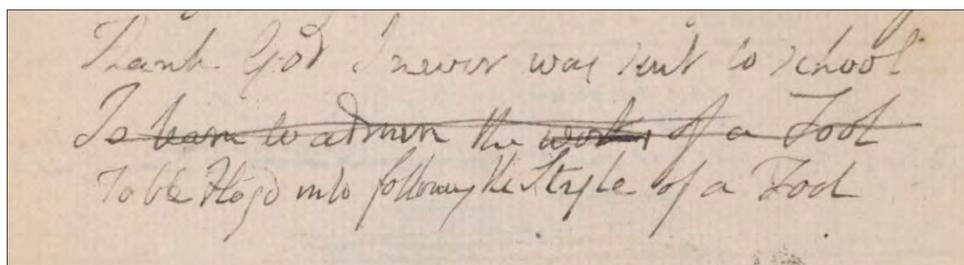


Fig. 6 – Versos manuscritos de William Blake mostrando sua aversão à instrução formal da escola.
 Fonte: The British Library, Add MS 49460, f. 22v.

Aos 21 anos, considerado já como profissional capacitado nos ofícios de gravador e impressor, Blake começou a prestar serviços de forma esporádica a algumas oficinas londrinas, entre elas a de Joseph Johnson (1738-1809)²⁸ – editor depois associado a Thomas Payne (c.1718-1799) – onde conheceu, no final da década de 1780, o capitão John Gabriel Stedman (1744-1797), que serviu como mercenário nas tropas holandesas no Suriname e presenciou a rebelião de africanos escravizados que lá ocorreu entre 1772 e 1779 e sua dura repressão pelos batavos. Blake ilustrou as memórias de Stedman acerca de seus anos na América do Sul, mostrando especial apreço pelos oprimidos nas imagens em

²⁶ GILCHRIST, 1880, vol. 1, p. 12.

²⁷ AUTOGRAPH drafts..., The British Library. Add MS 49460, f. 22v.

²⁸ Johnson foi um dos mais influentes livreiros e impressores londrinos do século XVIII, sendo reconhecido por ter privilegiado a divulgação de autores polêmicos como Thomas Malthus (1766-1834), dissidentes religiosos como Joseph Priestley (1733-1804), e por ter entre os membros de seu círculo mais próximo artistas como o suíço Henry Fuseli (1741-1825) e o próprio William Blake. Foi partidário da independência das colônias americanas em 1776 e um dos divulgadores dos ideais da Revolução Francesa na Inglaterra (AIKIN, 1809, p. 1167-1168).

que registrou atrocidades contra os africanos rebelados, talvez uma das primeiras oportunidades em que pôde expressar suas ideias políticas de maneira mais evidente²⁹.

A gravura que fecha o segundo volume do relato das memórias do capitão Stedman traz uma significativa alegoria que ilustra bem os ideais libertários partilhados por Blake em finais do Setecentos e que, de certa maneira, quando a conheci alguns anos atrás³⁰, gerou em mim parte dos questionamentos que motivaram o desejo de aprofundar minha compreensão sobre a personagem complexa que era esse poeta, ilustrador, gravador, pintor e, também, artista que não chegou a ser plenamente compreendido em seu tempo, como se pode perceber pelo título de sua primeira biografia conhecida (ver Fig. 1). A imagem em questão trata-se de “Europe supported by Africa & America”:

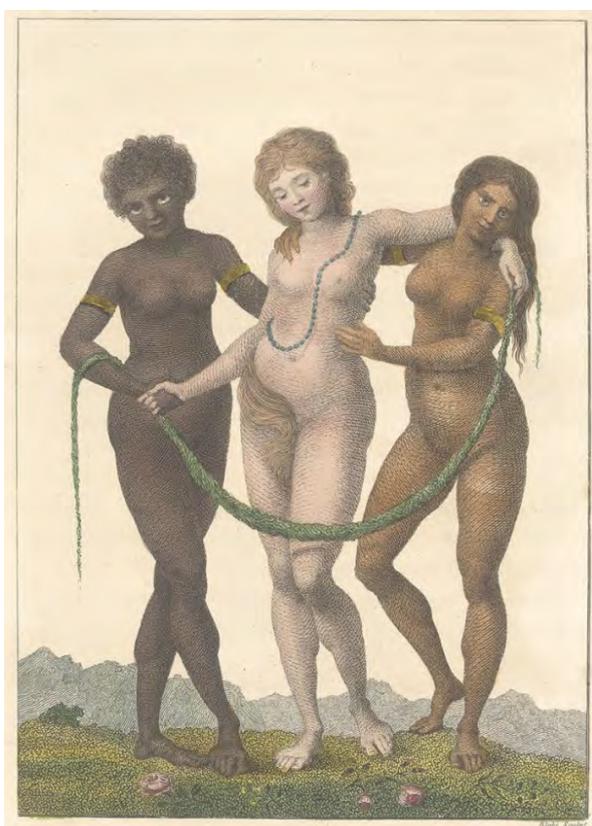


Fig. 7 – William Blake, “Europe supported by Africa & America”, 1792.
Gravura a buril; 13,47 X 18,46 cm.
Fonte: The British Library, G.4279-80, vol. 2, pr. 80.

Na imagem em questão Blake não apenas utiliza a linguagem alegórica, tão afeita à cultura do Barroco, representando os três continentes envolvidos nos conflitos coloniais do Suriname na década de 1790 como belas mulheres nuas, mas também faz da representação pictórica um veículo para um discurso político de inconformismo com a estrutura colonial, ao demonstrar que a Europa só conseguia manter-se de pé e bela por

²⁹ BENTLEY JR., 2001, p. 108. Sobre as descrições de Stedman acerca das atrocidades cometidas pelas tropas holandesas no Suriname, ver: STEDMAN, 2 vols., 1796.

³⁰ Vi pela primeira vez esta imagem na oportunidade em que o Prof. Robin Blackburn esteve, em 2013, na UFPB para proferir uma palestra no Programa de Pós-Graduação em História e utilizou a gravura em sua apresentação, gravura esta que, aliás, é capa de seu último livro à época, *The American Crucible* (2011).

estar sendo sustentada e apoiada pela África e pela América. Imagens, como bem se sabe, podem ser significativamente mais revolucionárias do que muitas palavras.

A partir deste breve introito quis mostrar o início da formação de Blake como artista, gravador e impressor, mas também um dos elementos que começou a me instigar a enxergá-lo sob outro prisma além daquele que eu já conhecia, o de poeta precursor do Romantismo britânico de começos do Oitocentos, e de artista gráfico cuja obra era impregnada de visionarismos inspirados por uma leitura muito particular de temas bíblicos e estava profundamente amalgamada à sua obra poética, por conta das técnicas peculiares de impressão que desenvolveu para suas obras em sua própria oficina, com uso de ácidos e chapas de cobre.

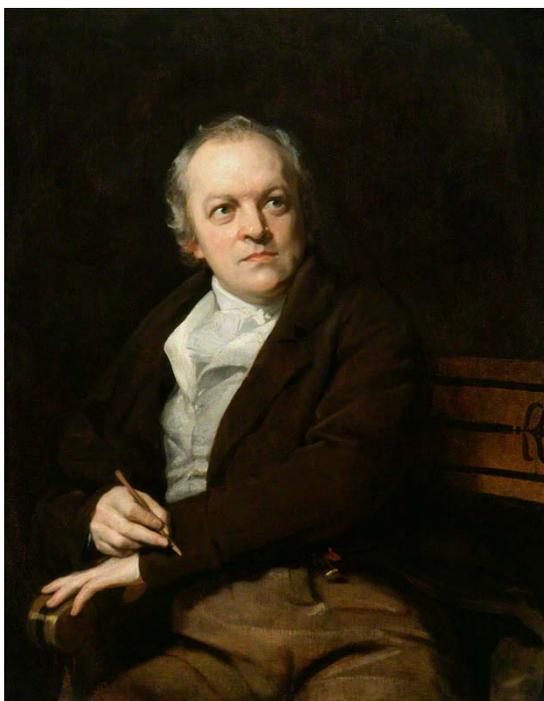


Fig. 8 – Thomas Phillips, “Portrait of William Blake”, 1807.

Óleo sobre tela; 92,1 X 72 cm.

National Portrait Gallery, Londres, Reino Unido.

A principal questão que subjaz a compreensão mais aprofundada não apenas da obra de Blake, mas dele próprio como sujeito histórico, dados tanto o caráter múltiplo de seus talentos como também as inúmeras camadas de sentido contidas em seus versos e nas imagens de sua obra artística, é que como pesquisadores nunca conseguimos, de fato, dar conta de tantas informações e nuances que fazem parte dele enquanto indivíduo. Há limitações intrínsecas a cada um que lhe lance sua própria visada: a minha está mais próxima de minha própria zona de conforto e tem, por isso mesmo, suas particularidades. No final da década de 1960 Kathleen Raine já destacava que para se aproximar de William Blake é preciso se encontrar um tipo de chave de leitura. A dela foi constituída tanto pela tradição metafísica como pela linguagem do discurso simbólico:

[...] para o próprio Blake, [...] parecia haver um conhecimento cujas fontes não eram divulgadas, pois o conhecimento dos antigos Mistérios era mantido em segredo entre os iniciados. Comecei a entender que naqueles Mistérios se encontrava o princípio do ordenamento. Agora sei que a chave que muitos têm buscado é a Metafísica tradicional, com sua linguagem agregada do discurso simbólico.³¹

Minha chave de leitura para as obras visuais e literárias de Blake, sob o prisma da História da Arte e da História Cultural, será outra, a da Alegoria, mas também se valerá do discurso simbólico metafísico identificado por Kathleen Raine há mais de meio século. O fato é que a Alegoria se trata de linguagem essencialmente Barroca, tanto na poesia como na iconografia, e este é um dos motivos que me levaram a enxergar em Blake um artista *outsider* na Grã-Bretanha romântica: por usar uma linguagem baseada num construto mental e estético já abandonado e considerado então ultrapassado – e mais do que isso, típico do Antigo Regime setecentista e da cultura e mentalidade do Barroco – a receptividade à sua produção certamente encontrou diversos obstáculos e, o que foi pior para o próprio Blake, representou o ostracismo quase que absoluto em vida.

Outras características marcantes do Barroco na Europa ocidental foram a predominância de temáticas religiosas e sua profunda ligação com o discurso pós-tridentino de expiação dos pecados por meio do sacrifício e da penitência. Blake nasceu numa nação que romperia com o catolicismo romano e criara sua própria versão local do cristianismo, submetido apenas à Coroa britânica, mas que mantivera praticamente intacto o ritual e o conjunto dos preceitos e dogmas católicos. No entanto, a família de Blake seguia uma dissidência dentro da fé anglicana, coisa que não era incomum entre finais do Setecentos e começos do Oitocentos nas ilhas britânicas, e tal fato parece ser o motivo principal de sua leitura tão particular dos temas religiosos e cenas de inspiração bíblica em sua obra poética e pictórica.

Apesar de ter sido batizado nela, não há registro algum da participação de Blake nos serviços e eventos religiosos na paróquia de St. James, em Piccadilly, ou em qualquer outra, “nos últimos quarenta anos de sua vida, de 1787 a 1827”³². Além disso, ele próprio declarava que cumpria suas obrigações religiosas a seu próprio modo:

³¹ RAINE, 1968, vol. I, p. xxv-xxvi. O texto original: “[...] for Blake himself, [...] seemed to have a knowledge whose sources where not divulged, as knowledge of the ancient Mysteries was kept secret among initiates. I began to understand that in those Mysteries was to be found the ordering principle. I know now that the key for which many have sought is traditional metaphysics with its accompanying language of symbolic discourse”.

³² BENTLEY JR., 2001, p. 08.

Tenho... procurado adorar a Deus verdadeiramente – em minha própria casa, quando não estou à vista dos homens. [...] A Bíblia [...] foi o livro da liberdade.³³

Nas diversas abordagens biográficas existentes sobre o artista londrino, desde a pioneira obra de Gilchrist, ainda em 1863, a personalidade de Blake vem sendo mostrada como a de alguém que fazia uma interpretação muito particular dos textos bíblicos, e também que não se submetia aos rituais anglicanos e, muito menos, ao padrão usual de comportamento nem mesmo do meio artístico, sendo considerado por alguns como excêntrico, desequilibrado e até mesmo louco desvairado, pois desde a mais tenra infância afirmava veementemente conversar com anjos e ter visões transcendentais que não podia explicar de forma racional e atribuía a uma força espiritual maior. Além disso tudo, era dado a escutar vozes. Talvez hoje, nesses nossos dias de controle do corpo e medicalização do comportamento, fosse ele rapidamente enquadrado em algum desequilíbrio psíquico e logo lhe administraríamos panaceias químicas e antipsicóticos: domado seu frenesi interior, se haveria irremediavelmente de perder o gênio criativo multifacetado, por certo. A arte, como musa, sempre tem um custo que cobra àqueles que a abraçam, e me parece que quanto mais o resultado alcançado se aproxima do sublime, mais alta é essa tarifa.

1.3. O Escopo desta Tese

Além deste capítulo introdutório, esta Tese está estruturada em mais três outros capítulos e uma conclusão.

Em “Blake como um homem barroco: o domínio de várias artes”, abordo sua formação inicial, desde sua relação com a família ainda na infância, seu letramento pela própria mãe, seus primeiros versos juvenis, sua entrada na Escola de Desenho de Henry Pars e, depois, sua vinculação como aprendiz de gravador e impressor na oficina de James Basire, bem como o início de sua produção poética, com especial atenção para os textos com vinculação política, *The French Revolution* e *America, a Prophecy*. Também é abordada a questão da formação estética de Blake, suas leituras e a criação de seu método de impressão em cobre.

No capítulo seguinte, “Imagens e poesia em Blake: a arte total do Barroco em impressos”, trato de sua passagem como estudante na Royal Academy of Arts, entre 1779 e 1785, e o começo de sua atuação profissional como gravador e impressor, primeiro como prestador de serviços autônomo e depois com um negócio estabelecido, ao adquirir uma prensa e estabelecer uma sociedade. Também é nesse capítulo que abordo a criação, por

³³ BLAKE *apud* BENTLEY JR., 2001, p. 08-09. O texto original: “I have ... sought to worship God truly — in my own house, when I was not seen of men. [...] The Bible [...] was the book of liberty”.

Blake, de seus livros iluminados e sua atuação, de forma esparsa, como professor de desenho e instrutor de gravação e impressão.

No último capítulo, intitulado “Utopias e visões-de-mundo religiosas na arte de Blake”, procuro, por meio de duas linhas de força principais, tratar das utopias presentes nos escritos e impressos de Blake, assim como das visões religiosas presentes em seus livros iluminados.

Por fim, na conclusão desta Tese, busco juntar os fios das discussões levantadas ao longo dos capítulos, reforçando meu argumento principal, de que o aspecto *outsider* e o ostracismo artístico de Blake durante sua vida, não conseguindo alcançar sucesso com seus poemas e sua produção pictórica, se deveu essencialmente por ele ser, de fato, um barroco tardio na Grã-Bretanha romântica.



2 BLAKE COMO UM HOMEM BARROCO: O DOMÍNIO DE VÁRIAS ARTES

Em seu estudo sobre a vida do escritor carioca Lima Barreto, a antropóloga e historiadora Lília Schwarcz afirmou, muito coerentemente, que “[...] não há maneira de fazer uma biografia sem reconhecer-se ‘afetado’ por ela. Quem permanece por tanto tempo na companhia de um pensador [...] acaba profundamente modificado por suas opiniões, sua vida e sua literatura”³⁴. Nesse sentido, se eu já tinha certa aproximação com Blake, após mergulhar nas tramas de sua vida, buscando compreender como se engendrou sua arte e sua poesia e como estavam as duas amalgamadas à sua concepção de mundo, certamente essa busca me trouxe novas perspectivas que continuo incorporando a meu modo de abordar sua própria trajetória.

Um dos aspectos que sempre me incomodou ao ler textos teóricos sobre a obra de Blake foi encontrar os rótulos “pré-romântico” ou “romântico” atribuídos às suas iconografia e poesia. À época entendia que tais críticas se davam mais no campo da Literatura, e como meu domínio tanto da Língua Inglesa como da Teoria Literária não eram suficientes para uma avaliação própria, me contentava em registrar a informação, mas ficava o estranhamento, pois no caso da obra pictórica ao menos eu não via essa identidade com o Romantismo, mas sim um viés que me parecia muito próximo das inquietudes e questionamentos do Barroco, inclusive o fato de Blake ser um artista de muitos mistérios, algo extremamente comum na realidade da cultura barroca, mas que se tornou deveras raro na especialização crescente da racionalidade científica do Oitocentos.

Um primeiro passo necessário para tentar compreender melhor esse homem de vários dons, portanto, me parece ser a aproximação com sua origem primeira e com o núcleo de formação de suas raízes intelectuais e dotes mais profundos: sua família, sua formação religiosa, sua primeira aproximação com o mundo das letras e da escrita e também a maneira pela qual a condição social familiar direcionou seu aprendizado artístico profissional na segunda infância e puberdade. Não se trata de uma garantia completa de chegar a termo na empreitada, mas creio que por meio dessa estratégia ao menos seria possível amealhar elementos suficientes para identificar as diferentes influências e reflexos dessa formação nas obras pictórica e poética de Blake, mais à frente nesta tese.

³⁴ SCHWARCZ, 2017, p. 17.

2.1. A infância e a família: a formação religiosa, o letramento, os primeiros versos e a formação artística inicial

Blake cresceu numa família de pequenos artífices ligados ao comércio, um grupo social extremamente comum numa metrópole como o era a Londres da segunda metade do Setecentos. Seu pai, James, fora aprendiz no ofício de venda de tecidos entre os 14 e os 21 anos, às custas de uma vultosa joia de £ 60 paga pelo avô de William, também chamado James, e que desejava garantir um futuro respeitável ao filho varão. Ao terminar os sete anos usuais de aprendizado, em 1744, o jovem James Blake estabeleceu-se como proprietário de um armarinho e loja de meias em Westminster, numa das ruas do chamado Golden Square, próximo à Oxford Street: uma região próspera que havia sido praticamente toda reconstruída após o grande incêndio de 1667³⁵.



Fig. 9 – “Golden Square em 1750”, ilustração do 4º volume de *Old and New London*, de Edward Walford, publicado em 1878. Note-se a regularidade do traçado das ruas e dos prédios, consequência de a região ter sido toda reconstruída após o grande incêndio que destruiu grande parte de Londres em 1667, o que possibilitou certo planejamento urbanístico na reocupação da área.

É difícil se ter de fato, atualmente, a noção de quais eram as condições cotidianas de sobrevivência de um pequeno artesão, dono de uma pequena loja na Londres de meados do Setecentos, ainda mais numa região que hoje é um dos principais núcleos comerciais da capital britânica. Isso por que sempre tendemos a naturalizar as condições de nosso cotidiano para outras temporalidades. Desse modo, é fácil se cair na armadilha de se considerar que a família de um pequeno artesão e comerciante como o era o pai de William Blake vivesse de forma confortável e regalada. Mas isso está um pouco distante do que parece ter sido de fato seu dia-a-dia.

Ao começar a vida juntos, os pais de Blake, James e Catherine, assumiram uma dívida de £ 80 com os outros herdeiros do primeiro marido da jovem esposa, que a

³⁵ BENTLEY JR., 2001, p. 03.

deixara viúva e sem filhos depois de um casamento de pouco menos de cinco anos³⁶. Contudo, a dívida garantira não apenas o teto para a futura família, mas também uma instalação mais bem localizada para o ganha-pão de James, que exercia o mesmo ofício do finado Thomas, primeiro marido de Catherine e de quem fora amigo e companheiro de guilda³⁷. Morar acima do armário e da tecelagem de meias, no prédio assobradado de esquina, não se tratava de habitação das mais abastadas, portanto: os cômodos deviam ser pequenos, a circulação entre quartos e áreas de convivência comum, como sala e cozinha, se dava por escadas estreitas e íngremes, como era comum àquele tipo de prédio e como se pode conjecturar pelas representações e registros que dele sobreviveram, já que a construção foi demolida em 1965, durante uma série de obras para modernização do Soho.



Fig. 10 – Prédio em que nasceu William Blake, numa foto anônima do começo da década de 1960, pouco antes de sua demolição.
Fonte: <http://lostbritain.uk/site/blakes-house/>.
Acesso em: 15 ago. 2017.

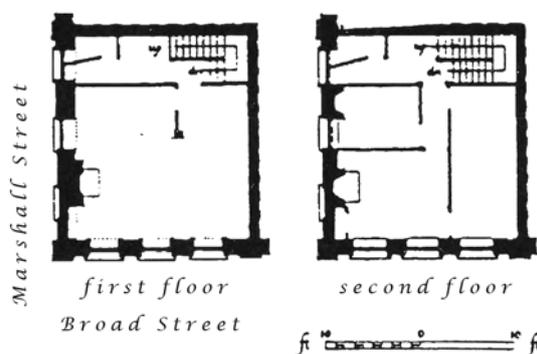


Fig. 11 – Planta baixa do 1º e 2º pisos do prédio em que nasceu William Blake, com o detalhe das lareiras nos quartos do 2º piso.
Fonte: BENTLEY JR., 2001, p. 14.

O que me interessa salientar aqui é que, ao contrário do que se possa acreditar, Blake não nasceu naquilo que se convencionou chamar de “berço de ouro”. Sua formação primeira, a erudição primordial e que marcaria definitivamente sua produção artística e poética por toda a vida estava profundamente enraizada na extração religiosa de seu núcleo familiar, na filiação dissidente de seus pais a uma extração muito peculiar do anglicanismo, com fortes influências do luteranismo pelo ramo materno, como se descobriu mais recentemente³⁸, refratário à maior parte dos rituais eclesiásticos e que disseminava uma convivência particular com o texto bíblico no ambiente residencial, tanto por meio da educação infantil como do estudo por parte dos adultos. No caso das crianças, se acredita atualmente que houvesse forte influência dos métodos de ensino e manuais de

³⁶ BENTLEY JR., 2001, p. 04.

³⁷ BENTLEY JR., 2001, p. 04-06.

³⁸ CHURTON, 2015, p. 50-61.

Comenius, utilizados nas congregações luteranas da Morávia, origem familiar de Catherine, mãe de William:

Os morávios tinham um estoque pronto de livros infantis de ensino, livros religiosos de emblemas e guias práticos baseados – ou que incluíam – o *Orbis Sensualium Pictus*, do educador tcheco Comenius ('O mundo visível em imagens', Nuremberg, 1658), publicado pela primeira vez em inglês em 1659. Usando xilogravuras e legendas encantadoras, ele apresentava às crianças praticamente todos os ofícios e atividades úteis, incluindo a escrita, o teatro e alguns esportes, mostrando como todas elas faziam parte de um mundo de experiência que levava à sabedoria e à 'pansofia' - todo o conhecimento. "Te mostrarei tudo", prometia o livro. Incluía até um alfabeto visual de fácil aprendizagem, baseado em imagens fônicas.³⁹

Já a entrada de Blake para as aulas de Henry Pars, aos dez anos, representava uma aposta de seus pais num talento promissor, que poderia alçar novos voos em círculos de *status* mais elevados, já que o irmão mais velho, James, seguira a mesma profissão do patriarca⁴⁰. O método da Escola de Desenho de Pars não se distanciava do que era praticado comumente à época, no último quartel do Setecentos, no que tange ao ensino formal de artes no restante da Europa: "[Os alunos se qualificavam gradativamente] copiando desenhos de Orelhas, Olhos, bocas, & Narizes [...]"⁴¹.

O ideal, acreditava-se então, era copiar os clássicos para aproximar-se, pela repetição exaustiva, o máximo possível dos grandes virtuosos da pintura e da escultura. Se não era possível admirar os mestres do Renascimento em Florença ou Roma, as esculturas ou templos gregos em Atenas, que se travasse conhecimento deles por meio de gravuras e cópias de gesso, maquetes e miniaturas. Somente a repetição e imitação daquilo que era considerado belo, excelente, conforme ao cânone da boa Arte é que, de fato, poderia preparar adequadamente a mão e o olho do jovem artista para seu futuro ofício. Era esse o segredo da Escola de Pars e de todas as outras escolas de artes espalhadas pela Europa e pelo Ocidente nas últimas décadas do século XVIII. Do aprendizado prático da oficina do artista-artesão das guildas, com suas hierarquias e formalidades baseadas no costume e introdução gradativa do aprendiz nas tarefas de execução das encomendas, em que ia adquirindo destreza e autoconfiança enquanto era supervisionado de perto por um mestre-artesão, prática comum ainda no Seiscentos, se passara ao aprendizado pela disciplinarização do método, com a repetição e cópia de modelos em exercícios de fixação

³⁹ CHURTON, 2015, p. 78. O texto original: "The Moravians had a ready supply of children's teaching books, religious emblem books, and practical guides based on, or including, Czech educator Comenius's *Orbis Sensualium Pictus* ('The Visible World in Pictures', Nuremberg, 1658) first published in English in 1659. Using charming woodcuts and captions, it introduced children to practically every trade and useful activity, including writing, drama and some sports, showing how they were all part of a world of experience that led to wisdom and 'pansophy' – all-knowledge. 'I will show you everything', the book promised. It even included an easy-to-learn visual alphabet based on phonic images".

⁴⁰ BENTLEY JR., 2001, p. 21-22; GILCHRIST, 1880, vol. I, p. 08-09.

⁴¹ OPPÉ, 1951, p. 08. O texto original: "[They began by] copying drawings of Ears, Eyes, mouths, & Noses [...]".

das técnicas como etapas fulcrais de aprendizado de uma prática que, paradoxalmente, envolvia a criatividade.

Embora este não seja o foco de minha discussão principal – analisar e discutir os métodos pedagógicos das escolas de arte setecentistas na Europa – é possível, por meio das imagens a seguir – todas oriundas do século XVIII – ao menos construir uma aproximação mínima com a realidade que o jovem William vivenciou em sua formação artística inicial, burilando suas aptidões e sensibilidades tão precoces. Nessas imagens se pode ver tanto um menino desenhando candidamente ao lado de seu brinquedo desleixadamente pousado sobre a mesa, com um olhar tranquilo a encarar quem o observa (Fig. 12); como também a imagem superior da prancha que ilustrava o verbete “École de dessein” na *L'Encyclopédie* (Fig. 13), mostrando “L'étude du dessin d'après la bosse et d'après nature”, ou seja, “O estudo do desenho a partir de modelos e da natureza”, numa tradução mais livre; ou então um desenho anônimo mostrando uma aula de modelo vivo sendo ministrada a jovens artistas, possivelmente na St. Martin's Lane Academy, precursora da Royal Academy, em Londres, por volta de 1750-1765 (Fig. 14); e, por fim, já num tom jocoso e mesmo crítico, o desenho de Thomas Rowlandson (Fig. 15), mostrando um banco repleto de estudantes entediados numa aula da Royal Academy.



Fig. 12 – Philip Mercier, “Menino desenhando em sua mesa”, c.1730-1740. Óleo sobre tela; 62 X 75 cm. Coleção privada.



Fig. 13 – Charles Nicolas II Cochin (del.) & Benoît Louis Prevost (sculp.),
 “L’étude du dessin d’après la bosse et d’après nature”, 1763.
 Gravura a talho doce; 22,5 X 11,3 cm. Parte superior de prancha ilustrativa da *l’Encyclopédie*.
 Musée Carnavalet, Paris, França.



Fig. 14 – Anônimo, “A Life Class (St. Martin’s Lane Academy?)”, c. 1750-1765.
 Sanguínea sobre papel; 47,8 X 74,4 cm; 1990,0728.5 [recto].
 The British Museum, Prints & Drawings Department, Londres, Reino Unido.

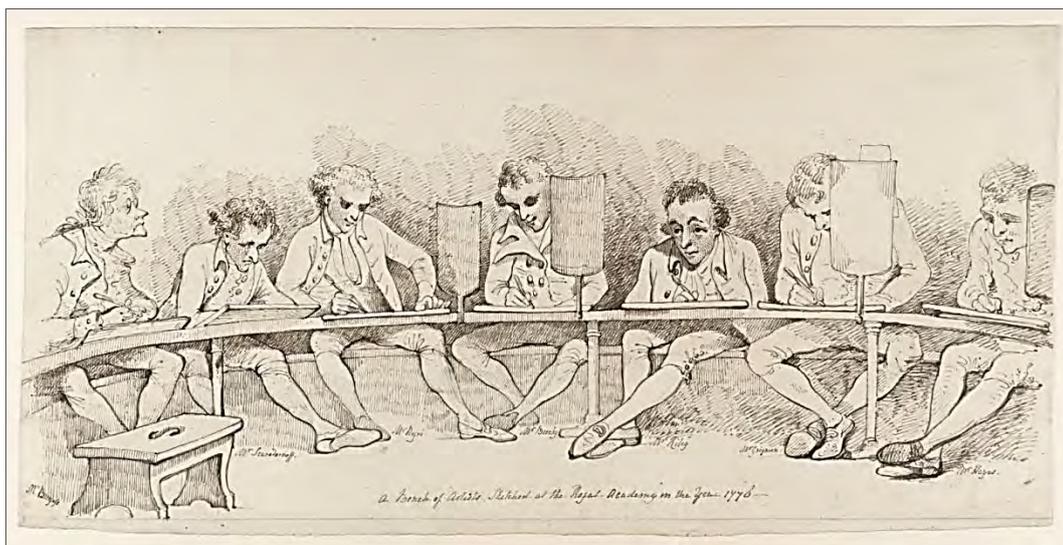


Fig. 15 – Thomas Rowlandson, “A Bench of Artists at the Royal Academy in the Year 1776” [imagem cômica de estudantes na Royal Academy], 1776. Nanquim e grafite sobre papel; 27,2 X 54,8 cm; T08142. Tate Britain, Prints & Drawings Rooms, Londres, Reino Unido.

Observando tais imagens, o que cabe ponderar/ imaginar sobre essa fase da vida de Blake é o quanto seu espírito irrequieto, que passara os dez primeiros anos da infância indômito, livre pelos arrabaldes londrinos próximos ao Hyde Park, se aquietou num ambiente como esse, de ensino formal dos mistérios do fazer artístico e, até mesmo, conjecturar se sequer isso ocorreu de fato, já que se tratava de um sistema de formação profissional que a todos pretendia homogeneizar. Tal detalhe pode parecer simples, mas considero que deve ser levado em conta, especialmente pelo motivo de ser ali, entre os dez e os treze ou catorze anos, que o jovem William iniciava sua jornada de amadurecimento como indivíduo e como artista.

Também já foi destacado, em diversos estudos sobre Blake, que o fato de ele ter nascido e crescido no seio de uma família de fé dissidente, que interpretava a doutrina anglicana de uma maneira bem peculiar mesmo para algumas correntes religiosas mais conservadoras, se comparada com os *quackers* ou mesmo com os presbiterianos puritanos, teve consequências marcantes sobre sua produção poética e a maneira como engendrou uma cosmogonia baseada nos textos do Antigo Testamento, especialmente no Gênesis. Some-se a essa característica de sua formação religiosa a excentricidade de um menino de cabelos ruivos, que frequentava os leilões de gravuras e pequenas estatuetas de gesso da Christie's e da Langford's, que preferia as obras dos mestres do *Cinquecento* – como Rafael e Michelangelo – às dos artistas de inspiração neoclássica de fins do Setecentos que era obrigado a estudar nas aulas de desenho⁴².

⁴² BENTLEY JR., 2001, p. 25-26.

Provavelmente a família de William foi extremamente indulgente com seus interesses artísticos e literários. Gravuras e miniaturas de gesso para servir de modelos não eram despesas pequenas, como ainda hoje não o são os livros especializados e materiais específicos para um estudante de desenho ou escultura. Portanto, esses insumos destinados à formação do jovem William iam bem além da sobrevivência diária, da alimentação, de roupas e mobília, das condições respeitáveis e decentes de vida cotidiana desejáveis para uma família de seu estrato social.

Como bem destacou Gloria Rubio, especialmente nas maiores cidades europeias, ao longo do século XVIII foi ocorrendo uma crescente imposição do espaço doméstico ao espaço laboral entre as camadas burguesas, principalmente entre aquelas de melhor condição econômica⁴³: se fazia preciso delimitar a distinção entre o tempo do ócio e do lazer e o tempo dedicado ao trabalho, marcar bem as diferenças entre aquilo que era passível de se mostrar em público e o que devia ficar circunscrito ao privado e, mais ainda, demonstrar que se tinha cabedal o suficiente para se dar ao luxo de usufruir as horas de descanso, tanto mais numerosas quanto maior fortuna se possuísse, obviamente.

No entanto, a família de Blake não havia chegado ainda a este patamar de renda, e continuava a morar acima da tecelagem de meias e armarinho conjugados que lhes fornecia o sustento. Não lhes era possível deixar o negócio fechado por muito tempo, e quando muito, em tempos de boas vendas ou aumento das encomendas na tecelagem, deviam contratar alguns ajudantes para trabalhar atrás do balcão ou no tear, mas era a própria família sua mão-de-obra principal⁴⁴, daí o primogênito ter seguido o ofício de James, a fim de garantir a fonte de renda aparentemente segura, mesmo num tempo de tantas mudanças por que passava a Grã-Bretanha de começos da Revolução Industrial.

É importante perceber aqui, portanto, que se o pai de William Blake era um artífice e pequeno comerciante, sua condição social e econômica – e, por conseguinte, aquela que podia propiciar a seus filhos e a sua esposa – se era melhor do que a da grande massa dos trabalhadores assalariados ingleses que começava a se formar no mesmo período, também não chegava a ser igual à de uma família de posses. A diferença significativa de condição social consistia no fato de ser proprietário de sua casa, de seu negócio e de seu tempo, o que lhe trazia muitas responsabilidades, pois significava que ele deveria recolher certos impostos à Coroa em dia, não atrasar os compromissos com fornecedores e contar sempre com a frequência assídua de fregueses interessados nos aviamentos e tecidos que comercializava e meias que tecia. Essa condição, de pequeno negócio familiar, em qualquer grande cidade europeia de fins do século XVIII, não era sinônimo de riqueza e de contabilidade folgada, mas sim de uma vida de muito trabalho, pouco lazer e

⁴³ RUBIO, 2018, p. 165-168.

⁴⁴ BENTLEY JR., 2001, p. 14.

sobrevivência cotidiana que se pode classificar, no mínimo, como sóbria e comedida, não muito mais do que isso.

Raffaella Sarti, em seu estudo já clássico sobre a casa e a família na Europa Moderna, deixou bem claro que “[...] Em Londres, a tendência para a especialização dos aposentos seria bastante precoce em relação a outros contextos europeus. E sem dúvida que o é em relação ao resto da Grã-Bretanha”⁴⁵. No contexto da residência dos Blake, assim como de todas aquelas da mesma região, que conciliavam empreendimentos comerciais e moradia nos andares superiores, a fronteira na vivência diuturna destes espaços podia se tornar bem incômoda ao estabelecimento da privacidade, especialmente no caso de se necessitar de alguma quietude para a leitura de textos clássicos ou os exercícios de desenho e escultura, copiando modelos de gesso ou naturezas mortas. O vaivém dos outros irmãos e os cômodos atulhados de mercadorias ou matérias-primas não deviam fornecer muita paz de espírito ao jovem William e, por isso mesmo, não é de se estranhar que ao chegar à adolescência, por volta dos 13 anos, ele e o pai começassem a procurar um mestre gravador com uma oficina para que o garoto se engajasse como aprendiz de ofício e deixasse a casa paterna, como detalharei mais à frente.

De certo modo, a precocidade de William se mostrava a todo instante. Teria começado a escrever seus primeiros versos aos doze anos⁴⁶ e todos em seu entorno se espantavam com tantas aptidões e interesses num menino tão irrequieto, que a nada se submetia, dado a visões e premonições. Gilchrist, em 1863, ao escrever a primeira biografia do artista, justamente aquela que o faria deixar o estigma de *pictor ignotus* para se tornar a referência de toda uma geração de jovens artistas, como os pré-rafaelitas, destaca um destes poemas, escrito aos catorze anos e incluído mais tarde pelo próprio Blake numa coletânea com seus poemas da juventude, que publicou aos 26 anos em pequena tiragem para distribuição privada:

How sweet I roam'd from field to field,
And tasted all the summer's pride,
Till I the prince of Love beheld,
Who in the sunny beams did glide!

He shew'd me lilies for my hair,
And blushing roses for my brow;
He led me through his gardens fair,
Where all his golden pleasures grow.

With sweet May-dews my wings were wet,
And Phoebus fir'd my vocal rage;
He caught me in his silken net,
And shut me in his golden cage.

Docemente ia de campo em campo,
E provava todos os orgulhos do verão,
Até que o Príncipe do Amor me fitasse,
E em seus raios dourados eu deslizasse!

Mostrou-me lírios para meus cabelos,
E rosas vermelhas para minha fronte;
Levou-me por seus jardins alegres,
Onde crescem seus prazeres dourados.

O doce rocio de maio, minhas asas molhava,
E Febo lançou meu canto enraivecido;
Ele me pegou em sua rede de seda,
E trancou em sua jaula dourada.

⁴⁵ SARTI, 2001, p. 232.

⁴⁶ GILCHRIST, 1880, vol. 1, p. 10.

He loves to sit and hear me sing,
Then, laughing, sports and plays with me;
Then stretches out my golden wing,
And mocks my loss of liberty.⁴⁷

Ele adora sentar e me ouvir cantar,
Depois, rindo, joga e brinca comigo;
Então, estende minha asa dourada,
E zomba de minha antiga liberdade.⁴⁸

Bentley Jr., já muito mais recentemente e imbuído de toda a bagagem dos *Blakean Studies*, interpretou estes versos como uma precoce e pueril crítica às amarras do casamento, carregada de influências tardias da literatura elisabetana⁴⁹. E cabe, nesse sentido, uma divagação a partir desse *link* estabelecido por Bentley Jr.: o fato de o jovem William não ter recebido seu letramento e posterior instrução dentro dos moldes usuais praticados na Londres da segunda metade do Setecentos, ou seja, nos bancos escolares, não significa que ele não tivesse acesso a uma determinada tradição intelectual. Como E. P. Thompson destacou de forma muito incisiva, em sua última obra escrita em vida e dedicada a Blake:

A cultura formal, intelectual, clássica (que chamarei de 'cultura educada'), cujos ápices foram alcançados em Oxford e Cambridge, foi oferecida a apenas uma pequena elite e, em teoria, foi ainda mais limitada pela necessidade de estudantes e docentes em conformidade com a ortodoxia doutrinária da Igreja da Inglaterra. Muitas das tradições (fortemente intelectuais) dos Dissidentes estão do lado de fora dessas portas. Mas centros alternativos de cultura intelectual podem ser vistos não apenas no nível de instituições como as Academias Dissidentes. Eles existem também em obstinadas tradições minoritárias de vários tipos.⁵⁰

Portanto, nesse sentido, é preciso considerar que Blake cresceu nessa cultura religiosa dissidente, que contestava aspectos dos poderes estatal e eclesiástico britânicos, propugnando um direito individual à interpretação dos textos bíblicos e de sua vivência no cotidiano, sem uma submissão imediata aos rituais litúrgicos anglicanos. Essa característica familiar certamente facilitou a maneira como Blake se apropriou e reelaborou, ao longo de sua vida, toda a cosmogonia bíblica.

Até mesmo os poucos anos que teve de educação artística formal oficial, na Royal Academy, já homem feito, causaram forte impacto negativo e conflitos constantes devido ao temperamento peculiar de Blake. Anos mais tarde, quando adquiriu as *Obras* de Sir Joshua Reynolds, diretor da instituição durante os anos em que lá estudara, Blake fez várias anotações com comentários contundentes às suas margens, dentre os quais apenas

⁴⁷ GILCHRIST, 1880, vol. 1, p. 10-11.

⁴⁸ Todos os poemas de Blake citados nesta tese estão traduzidos por mim. Em alguns, onde foi possível, procurei manter o esquema de rimas, em outros, onde a tarefa se mostrou mais complexa, preferi privilegiar o sentido do verso a torcer seu sentido em benefício de manter seu ritmo ou métrica.

⁴⁹ BENTLEY JR., 2001, p. 25-26.

⁵⁰ THOMPSON, 1993, p. XIV. O texto original: "The formal, classical intellectual culture (which I will call 'the polite culture'), whose summits were attained at Oxford and Cambridge, was offered to only a small elite, and was, in theory, further limited by the need for students and fellows to conform to the doctrinal orthodoxy of the Church of England. Much of the (strongly intellectual) traditions of Dissent lay outside these doors. But alternative centres of intellectual culture can be seen not only at the level of such institutions as the Dissenting Academies. They exist also in stubborn minority traditions of many kinds".

aqueles presentes na folha de rosto do primeiro volume já dão bem o tom do juízo que construiu acerca do nobre inglês:

Este homem trabalhou para oprimir a arte[.] Essa é a Opinião de Will Blake[.] minhas Provas dessa Opinião são dadas nas Notas a seguir.⁵¹

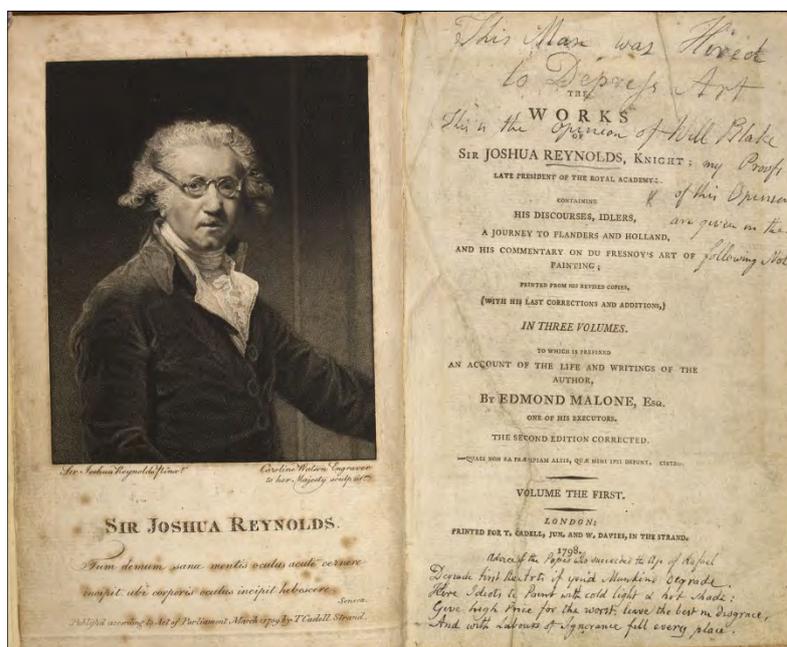


Fig. 16 – Frontispício e folha de rosto do exemplar das *Obras* de Sir Joshua Reynolds, *in octavo*, que pertenceu a William Blake, com suas opiniões nada elogiosas sobre o ex-diretor da Royal Academy em letras garrafais e versos também nada lisonjeiros em letras miúdas. The British Library, Londres, Reino Unido. DPB C45E18.

No verso da folha de rosto, a ira de Blake contra Reynolds continua:

[Eu] desperdicei o Vigor de minha Juventude & Gênio sob a Opressão de Joshua e sua Gangue de Astutos Patifes Assessores Inúteis & pelo máximo que pude sem Ganho Algum.⁵²

Mas deixando de lado esses recalques e avançando na análise sobre sua formação intelectual, me parece extremamente interessante nesse processo e merecer especial atenção – sendo inclusive um aspecto destacado por *scholars* que mergulharam mais fundo em sua biografia, como Bentley Jr. – o caráter refinado de algumas obras que desde muito cedo foram adquiridas, lidas e anotadas pelo jovem estudante de artes William Blake. No campo da Literatura o rapazote lia, anotava e comentava nada menos do que John Milton (1608-1674), William Shakespeare (1564-1616) e Geoffrey Chaucer (1343-

⁵¹ BLAKE, Anotações, s. d., In: REYNOLDS, vol. I, 1798, folha de rosto, recto, The British Library, DPB C45E18. O texto original: “This Man was Hired to Depress Art[.] This is the Opinion of Will Blake[.] my Proofs of this Opinion are given in the following Notes”.

⁵² BLAKE, Anotações, s. d., In: REYNOLDS, vol. I, 1798, folha de rosto, verso, The British Library, DPB C45E18. O texto original: “[I] spent the Vigour of my Youth & Genius under the Opression [*sic*] of Joshua & his Gang of Cunning Hired Knaves Without Employment & as much as could possibly be Without Bread”.

1400), e se acredita nos círculos especializados que esse gosto pela poesia fosse estimulado por sua mãe desde a mais tenra idade do artista⁵³.

No que se refere ao pensamento do século XVIII, já ficou evidente que Blake construiu uma profunda intimidade com os fundamentos da Filosofia de Francis Bacon (1561-1626) e John Locke (1632-1704), criticando-os em vários aspectos, e também com a tradição estética de Edmund Burke (1729-1797). Entre seus pertences arrolados em inventário após sua morte constavam: um volume anotado de *Tvvo Bookes: Of the Proficience and Aduancement of Learning*, de Bacon, numa edição de 1605; uma edição sem data de *Essay on Human Understanding*, de Locke; e uma edição de 1756 de *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de Burke⁵⁴. O contato com o texto de Burke, aliás, parece ter se dado ainda bem cedo, nos anos passados na Escola de Pars. De próprio punho, possivelmente rememorando a juventude, o artista anotou às margens de seu exemplar das *Obras* de Sir Joshua Reynolds:

Li o Tratado de Burke quando bem Novo e ao mesmo tempo li o ensaio de Locke sobre o Entendimento Humano e o de Bacon sobre o[s] Avanço[s] do Aprendizado [...] em Cada um desses Livros anotei minhas Opiniões... [de] Desprezo e Aversão. [...] Zombam da Inspiração e das Visões. Inspirações & Visões eram então & agora continuam a ser & desejo que Continuem como meu Elemento e minha Morada Eterna.⁵⁵

A adolescência de Blake transcorreu como aprendiz na oficina do gravador e tipógrafo James Basire (1730-1802), para o que se firmou termo em 4 de agosto de 1772, para um período de sete anos, registrado no Tribunal dos Assistentes das Empresas Gráficas de Londres:

W[illia]m Blake Filho de James da Broad Street Mercado de Carnaby para James Basire da Great Queen Street dos campos de Lincolns Inn. Gravador. Cons[ideraçã]o £52.10s – paga por seu pai.⁵⁶
[...] o dito aprendiz, seu dito mestre servirá fielmente, seus segredos guardará, suas ordens legais em todos os lugares cumprirá de bom grado. [...] Ele não desperdiçará os Bens de seu dito Mestre, nem os emprestará ilegalmente a ninguém. Ele não cometerá Fornicação, nem contrairá Matrimônio dentro do referido Termo. Ele não deve participar de Jogos de Cartas, Dados, Mesa ou quaisquer outros Jogos ilegais, pelos quais o seu referido Mestre possa ter qualquer Perda. Com seus próprios bens ou outros, durante o referido prazo, sem a licença de seu referido mestre, ele

⁵³ BENTLEY JR., 2001, p. 26.

⁵⁴ BENTLEY JR., 2001, p. 26.

⁵⁵ BLAKE, Anotações, s. d., In: REYNOLDS, vol. I, 1798, p. 244, The British Library, DPB C45E18. O texto original: "I read Burkes Treatise when very Young [;] at the same time I read Locke on Human Understanding & Bacons Advance[ment] of Learning [;] on Every one of these Books I wrote my Opinions ... [of] Contempt & Abhorrence. [...] They mock Inspiration & Vision[.] Inspiration & Vision was then & now is & I hope will always Remain my Element [,] my Eternal Dwelling Place".

⁵⁶ ACKROYD, 1997, p. 42. O texto original: "Wm Blake Son of James of Broad Street Carnaby Market to James Basire of Great Queen Street Lincolns Inn ffields. Engraver. seven years Cons[ideratio]n £52.10s – paid by his ffather".

não comprará nem venderá. Ele não deve frequentar Tabernas, nem Teatros, nem se ausentar do seu referido Dia ou Noite de Serviço ilegalmente. [...] E o referido Mestre, seu [...] referido Aprendiz, na mesma Arte e Mistério que ele usa, pelos melhores meios que pode, deve Ensinar e Instruir, ou fazer com que seja Ensinado e Instruído, encontrando: seu referido aprendiz, carne, bebida, vestuário, hospedagem e todos os outros itens necessários, de acordo com o costume da cidade de Londres durante o referido mandato. E para o verdadeiro desempenho de todos e de todos os referidos Pactos e Acordos, qualquer uma das referidas Partes se vincula à outra por este Presente. Em testemunho do que, as Partes acima mencionadas nessas Indenturas intercambiavelmente colocaram suas mãos e selos no [quarto] dia de [agosto] no [décimo terceiro] ano do reinado de nosso soberano senhor rei [George, o terceiro] da Grã-Bretanha, &c. e no ano de nosso Senhor 17[72].⁵⁷

Além da joia no montante de £ 52.10s, paga diretamente a James Basire, o pai de William também desembolsou, como de praxe, a taxa paga ao Tribunal, no valor de 9s.6d., e os selos de autenticação das necessárias três cópias manuscritas dos documentos, pagos à Coroa, no valor de £ 2.12s6d⁵⁸. Se hoje, em fins de 2020, a quantia gasta por James Blake – quase £ 55 – representa pouco mais de R\$ 360, ou seja, não chega a ser uma soma astronômica, em agosto de 1772 não era bem assim: é bom lembrar que apenas vinte anos antes, os pais de William assumiram uma dívida de £ 80 com os herdeiros do finado primeiro marido de sua mãe para poderem começar sua vida juntos, e que a soma era extremamente vultosa à época.

A joia paga pelo aprendizado do jovem William Blake na oficina de James Basire representava cerca de 80% daquele valor de 1752, ou seja, era um investimento considerável, que deveria ser o suficiente para sustentá-lo pelos sete anos seguintes, como era usual, já que ele iria viver sob o teto de seu mestre, devendo receber dele, como “seu referido aprendiz, carne, bebida, vestuário, hospedagem e todos os outros itens necessários, de acordo com o costume da cidade de Londres durante o referido mandato”⁵⁹. Na verdade, esse montante continuou significativo até mesmo mais de duas

⁵⁷ BENTLEY JR., 2001, p. 32-33. O texto original: “[...] the said Apprentice his said Master faithfully shall serve, his Secrets keep, his lawful Commandments every where gladly do. [...] He shall not waste the Goods of his said Master, nor lend them unlawfully to any. He shall not commit Fornication, nor contract Matrimony within the said Term. He shall not play at Cards, Dice, Tables, or any other unlawful Games, whereby his said Master may have any Loss. With his own Goods or others, during the Said Term, without License of his said Master he shall neither Buy nor Sell. He shall not haunt Taverns, or Play-Houses, nor absent himself from his said Master’s Service Day nor Night unlawfully. [...] And the said Master [...] his said Apprentice in the same Art and Mystery which he useth, by the best Means that he can, shall Teach and Instruct, or cause to be Taught and Instructed, finding unto his said Apprentice, Meat, Drink, Apparel, Lodging, and all other Necessaries, according to the Custom of the City of London during the said Term. And to the true performance of all and every the said Covenants and Agreements either of the said Parties binds himself unto the other by these Presents. In witness whereof, the Parties above-named to these Indentures interchangeably have put their Hands and Seals the [Fourth] Day of [August] in the [thirteenth] Year of the Reign of our Sovereign Lord King [George the Third] of Great Britain, &c. and in the Year of our Lord 17[72]”.

⁵⁸ BENTLEY JR., 2001, p. 32.

⁵⁹ BENTLEY JR., 2001, p. 32.

décadas após a morte de Blake. Em 1851, a renda anual média de um clérigo anglicano num vilarejo do interior da Inglaterra vitoriana girava em torno justamente de £ 50⁶⁰.

Já aprendiz de impressor e gravador na oficina de James Basire, Blake adquiriu um volume de *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*, o panfleto antibarroco do abade J.J. Winckelmann, em sua tradução inglesa de 1765. Destaco a posse desta obra por parte de Blake por três motivos que me parecem bem importantes, a saber: a) não era usual que um jovem aprendiz de um ofício que se considerava mecânico, como as artes gráficas, incluindo-se aí a gravura, se ocupasse de discussões estéticas tão atuais, já que o texto original em alemão de Winckelmann é de 1755, a tradução possuída por Blake de 1765 e ele a anotou com o endereço da oficina de Basire⁶¹, onde só passou a residir em agosto de 1772, ainda com 14 anos, e onde permaneceu até os 21, completando seu aprendizado em agosto de 1779; b) o texto de Winckelmann ganhou força por seu teor antibarroco, no entanto o jovem Blake também possuía a chamada *Bíblia de Rafael*, um volume com gravuras copiadas de afrescos do mestre italiano, em edição desenhada por Anibale Carracci – expoente do Barroco romano –, impresso após sua morte e profusamente copiado nos séculos seguintes, cujas imagens serviram de base para a criação de toda uma estética barroca a partir da segunda metade do século XVI na Itália e que se espalhou a paragens tão distantes como as Américas e a Ásia, alcançando artistas do século XIX como Manoel da Costa Athayde no Brasil; c) desde o tempo em que estudara na Escola de Pars, Blake admirava os preceitos e soluções estéticas da arte de mestres considerados clássicos, como Michelangelo e Rubens, ou seja, admirava uma *traditio* que não coadunava com o gosto que começava a se formar na Grã-Bretanha pré-vitoriana.

O que me interessa frisar aqui é que desde muito cedo o jovem Blake foi construindo um sentido estético e uma convicção artística que, a muito contragosto, anos mais tarde, viria a ter de refrear, já homem feito, para receber o prestígio da chancela profissional do Curso da Royal Academy of Arts, que frequentou entre os 22 e os 28 anos de idade⁶². Contudo, como o próprio E.P. Thompson destacou, Blake nunca deixou de externar sua hostilidade ao academicismo, frequentemente e “com um vigor impressionante”⁶³. Se as anotações e comentários feitos em seus volumes das *Obras* de Reynolds chegavam a

⁶⁰ BRYSON, 2010, p. 23.

⁶¹ BENTLEY JR., 2001, p. 33.

⁶² CHURTON, 2015, p. 118. O texto de Churton, detalhando o longo processo e as condições de admissão de Blake na Royal Academy: “In July 1779, William Blake submitted a drawing and a testimonial from a respected artist to the Royal Academy’s Keeper, George Michael Moser (1706-1783). Blake was admitted as a probationer for three months to the Academy’s Antique School in Somerset House, the Strand, where he was expected to make outline drawings of an anatomical figure two feet high and to list and copy muscles and tendons. As is evident in many of his works, Blake attended closely to the lessons. At the end of the probationary period he had to submit another drawing with his application for full student status. On 8 October 1779, Blake, with six others, was admitted. He received admission tickets, signed by President Joshua Reynolds and his Secretary, FM Newton. Blake was now entitled to draw in the Academy galleries and to attend lectures and exhibitions for six years. He had access to professors of anatomy, painting, architecture and perspective”.

⁶³ THOMPSON, 1993, p. XVIII.

parecer quase um tipo de guerrilha pessoal, que dizer deste trecho do prefácio de seu *Milton*, de 1804?

Levantem-se Oh Jovens da Nova Era! ponham suas frentes contra os Mercenários ignorantes! Pois temos Mercenários no Campo, na Corte e na Universidade: que fariam o que pudessem, para sempre deprimir a Guerra Mental e prolongar a Corporal. Pintores! a vocês eu clamo! Escultores! Arquitetos! ... acreditem em Cristo e em seus Apóstolos e que existe uma Classe de Homens cujo prazer está em Destruir. Não queremos nem Modelos Gregos ou mesmo Romanos, se formos apenas & fiéis à nossa própria Imaginação, aqueles Mundos da Eternidade em que viveremos para sempre; em Jesus nosso Senhor.⁶⁴

2.2. Blake e as Letras: a poesia como veículo de ideias [insurgentes?]

Certamente a vertente pela qual Blake é mais conhecido no Brasil é a das Letras. É somente nesta área, a dos Estudos Literários e da Tradução, que se pode encontrar, em nosso país, alguma fortuna crítica nacional, mormente concentrada em pesquisas vinculadas a programas de pós-graduação. No meu entendimento, esse estado de coisas se constitui por si só, infelizmente, numa enorme redução das possibilidades de estudos sobre a obra de Blake entre os pesquisadores brasileiros.

Antes mesmo de me lançar aos aspectos visuais da produção artística de Blake e de sua relação com a sua produção poética, há um detalhe relativo à análise de sua produção literária que, como historiadora que escreve de um lugar de fala de historiadores – lembrando aqui Certeau – creio ser importante destacar, justamente para salientar a importância da visada historiográfica sobre a obra/ trajetória de Blake: foi justamente um renomado historiador britânico, materialista, que em seus últimos anos de vida estava se dedicando, há quase três décadas atrás, ao estudo metódico e arguto de seus poemas, lançando sobre eles seu olhar erudito e sensível. Para E.P. Thompson, a obra de Blake chegava a ser a cristalização de uma “posição anti-hegemônica radical da tradição antinomiana”⁶⁵.

Ora, se Thompson, o pai da História Social Inglesa, via em Blake e em sua poesia um objeto de pesquisa válido e instigador para o campo da História, qual o motivo de ele não despertar o interesse dos historiadores brasileiros? Talvez a pouca circulação dos versos e das imagens de Blake no Brasil, por certo. Mas o fato é que ao travar contato com a análise de Thompson, outras luzes de alerta se acenderam em meu caminho: não se tratava de

⁶⁴ BLAKE, 1804, *apud* ERDMAN, 1965, p. 95. O texto original: “Rouze up O Young Men of the New Age! set your foreheads against the ignorant Hirelings! For we have Hirelings in the Camp, the Court & the University: who would if they could, for ever depress Mental & prolong Corporeal War. Painters! on you I call! Sculptors! Architects! ... believe Christ & his Apostles that there is a Class of Men whose whole delight is in Destroying. We do not want either Greek or Roman Models if we are but just & true to our own Imaginations, those Worlds of Eternity in which we shall live for ever; in Jesus our Lord”.

⁶⁵ THOMPSON, 1993, p. 224.

algo a pensar apenas no campo das Letras ou das Artes Visuais, de reduzi-lo a uma análise circunscrita à História da Literatura ou à História da Arte... como eu intuía, havia algo a mais naquelas dobras, camadas e versos por detrás dos quais aquele homem de múltiplos dons se esquivava, sorratamente, tentando fugir à compreensão, turvar a visão de quem insistisse em o observar mais detidamente.

Kathlen Rainer, na Introdução de seu *Blake and Tradition*, afirma que a obra poética de Blake está mergulhada numa tradição simbólica com raízes na Metafísica e, mais ainda, que essa tradição representa o registro da experiência imaginativa, e que seus mitos e símbolos fornecem a linguagem por meio da qual tal conhecimento pode ser expresso e transmitido⁶⁶. A poesia de Blake fala a linguagem do sublime, e a “arte sublime não fala uma linguagem privada”⁶⁷.

Tais versos, nesse sentido, não podem deixar de ser sempre analisados sob um prisma bem específico: o de que foram gestados a partir de um contexto intelectual alternativo, o dos Dissidentes anglicanos aos quais os pais de Blake se filiavam e de onde ele recebeu sua formação religiosa, sua visão de mundo na infância e na primeira adolescência e também, muito provavelmente, boa parte de sua maneira bem peculiar de encarar o Estado e a sociedade britânicos em geral.

Talvez por isso mesmo David D. Erdman, um dos *scholars* mais renomados dos *Blakean Studies*, já destacasse em 1954, no prefácio à primeira edição de seu *Blake: Prophet Against Empire*:

Blake considerava a si mesmo como um bardo profético portando uma harpa, que poderia enfrentar a tirania e derrubar exércitos – ou, mais simplesmente, como um homem honesto que expressava sua opinião sobre assuntos públicos. E, embora muitas vezes ocultasse sua opinião ou a elaborasse num complexo tecido simbólico que pouco tinha a ver com assuntos públicos em muitos de seus níveis de significado, foi possível identificar claramente, em quase todo o seu trabalho, um traço mais ou menos discernível de referência histórica.⁶⁸

Nesse sentido, não me parece que seja de todo este o perfil da poesia romântica. Causar impacto, mudar estruturas, questionar as coisas por meio de discursos simbólicos me soa como algo muito mais próximo de soluções afeitas às alegorias tão próprias do Barroco, construindo códigos e camadas veladas que tornam tudo mais complexo à compreensão do leitor... E aí, mais uma vez, agora ao ler um especialista de outra seara, me deparava com um entendimento sobre a obra de Blake que me dava outras pistas sobre

⁶⁶ RAINER, 1968, p. XXVI.

⁶⁷ RAINER, 1968, p. XXVI.

⁶⁸ ERDMAN, 1977, p. IX-X. O texto original: “Blake thought of himself as a prophetic bard with a harp that could prostrate tyranny and overthrow armies – or, more simply, as an honest man uttering his opinion of public matters. And although he often veiled his opinion or elaborated it into a complex symbolic fabric having little to do with public matters on many of its levels of meaning, it has been possible to trace through nearly all of his work a more or less clearly discernible thread of historical reference”.

o possível acerto de minhas intuições iniciais, que tivera ao começar a me aproximar desse objeto de pesquisa.

Nos dias em que frequentou a Escola de Artes de Henry Pars, ainda na primeira adolescência, existe a possibilidade de Blake ter recebido aulas de Richard Cosway (1740-1821), sabidamente um místico visionário e cuja esposa italiana, Maria, era amiga íntima de Thomas Jefferson⁶⁹. Não é possível se saber ao certo se foi Cosway o responsável pelos primeiros contatos de Blake com ideias políticas antimonárquicas, mas é certo que já homem feito ele se envolveu em diversos distúrbios ocorridos na capital britânica, ao longo da segunda metade da década de 1770, sempre escolhendo o lado dos insurgentes contra a Coroa e participando desses movimentos como impressor de panfletos e redigindo versos e outros textos em prosa para incitar as massas. Quando começaram a surgir os movimentos de descontentamento entre os colonos na América britânica, Blake apoiou os colonos desde o primeiro instante⁷⁰.

Mas, em termos gerais, caberia aqui ainda lançar algumas perguntas para ajudar a pensar a trajetória de vida de Blake: para que se escreve poesia? qual o sentido de se transformar em versos e estrofes coisas que podiam ser ditas de outra maneira, por meio da prosa? e, mais ainda, qual o sentido de escrevê-la para pouquíssimos leitores⁷¹, como foi o caso de Blake ao longo de sua vida adulta? Para essas minhas duas primeiras questões, eu poderia levar uma vida acadêmica inteira e mais mil outras e certamente não chegaria a bom termo nas respostas e tampouco a uma única solução. Escreve-se poesia pelos mais variados motivos, até mesmo para guardar os versos numa gaveta e nunca mais lê-los. A busca do sublime, a denúncia social, a idealização do belo, a banalidade do cotidiano, a revolta pessoal, o estado depressivo, eventualmente qualquer motivação que se tenha pode virar poesia. Portanto, esta seria uma abordagem problemática para qualquer historiador iniciar sua aproximação com a obra de Blake, pois estaria por certo buscando justificativas totalmente desnecessárias. A última indagação proposta me parece mais interessante enquanto historiadora: que um poeta tenha poucos leitores na juventude me parece usual, afinal estaria começando sua trajetória literária, mas que tal situação se mantenha a mesma após décadas de uma produção extensa e com a qualidade daquela apresentada por Blake, aí se mostra o ponto fora da curva que chama a atenção para uma análise de cunho histórico, buscando os vestígios e rastros dessa trajetória peculiar. Blake não foi apenas um *pictor ignotus* em vida, como afirmou Gilchrist em sua

⁶⁹ ERDMAN, 1977, p. 3.

⁷⁰ ERDMAN, 1977, p. 14-17.

⁷¹ Que em alguns casos podem até mesmo ser nomeados à época, como os possuidores das únicas cópias que foram sabidamente produzidas então de certos títulos de seus livros iluminados.

primeira biografia: ele foi também um *vates ignotus*, apesar de seu desejo de “enfrentar a tirania e derrubar exércitos” com seus versos⁷².

Há várias explicações diferentes para esse ostracismo literário em vida, apesar do engajamento político e das ligações de Blake com o circuito intelectual londrino por conta de sua atuação profissional como gravador e impressor, atividades que, de fato, lhe garantiram o sustento por toda sua existência. Seu temperamento difícil e dado a arroubos e visionarismos; a extração religiosa dissidente que manteve por toda a vida; as escolhas estéticas que fez; seu autodidatismo quanto à poesia e aos tratados filosóficos dos séculos XV, XVI e XVII; a formação na oficina de James Basire... Tudo teria contribuído, de maneira mais ou menos interveniente, tanto para que William se colocasse ao lado “dos de baixo” – para usar um termo de inspiração thompiana – como também para manter-se à margem do *mainstream* artístico britânico de fins do setecentos e começos do oitocentos, tanto no campo das Letras como também das Artes Visuais.

O engajamento político de Blake – como membro de um ofício, o de impressor e gravurista, cujo meio de formação e atuação no setecentos ainda era profundamente marcado por relações clientelares com origens medievais – sempre foi veementemente contrário ao Estado aristocrático e à estrutura eclesiástica⁷³. No entanto, salvo em obras específicas, como *The French Revolution: A Poem In Seven Books* (de 1791) – que não conseguiu publicar como desejava à época e de que só se conhece a primeira parte⁷⁴ – ou *America, a Prophecy* (de 1793), não se pode dizer que necessariamente seus versos partilhassem de toda a retórica ou lógica dos grupos políticos mais revolucionários, como bem destacou Saree Makdisi⁷⁵.

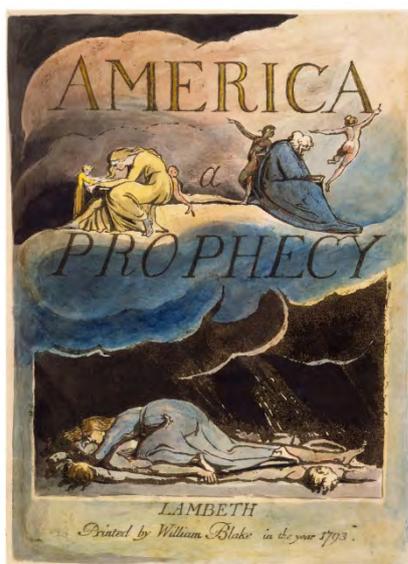


Fig. 17 – Folha de rosto de *America, a Prophecy* [cópia A], William Blake, 1793 [impresso em 1795].

Gravura em relevo com chapa de cobre, aquarelada à mão; 23,5 x 16,7 cm; PML 16134.

Morgan Library and Museum, Department of Printed Books and Bindings, Nova York, EUA.

⁷² ERDMAN, 1977, p. IX.

⁷³ MAKDISI, 2003, p. 30.

⁷⁴ ERDMAN, 1977, p. 153.

⁷⁵ MAKDISI, 2003, p. 30.

De fato, a partir de 1779, ainda começando os cursos junto à Royal Academy e recém-liberto dos anos de aprendizado na oficina de James Basire, Blake foi contratado como gravador⁷⁶ pelo livreiro unitarista Joseph Johnson⁷⁷, associado a um grupo de radicais proeminentes, incluindo Thomas Paine (1737-1809) – um dos chamados pais fundadores dos EUA –, Mary Wollstonecraft – autora de *A Vindication of the Rights of Woman*, 1792 – e William Godwin – autor de *Political Justice*, 1793⁷⁸. A Revolução Francesa, em 1789, ampliou o leque de vozes que lutam pela mudança e levou alguns radicais a adotar, como Blake fez, modos “proféticos” para imaginar um ponto de viragem na história. Mas, ao contrário de muitos daqueles radicais, Blake via o recurso à lei como um problema em si. Os problemas sociais que viu ao seu redor durante toda a infância e sua formação como impressor e gravador pareciam, então, exigir uma libertação completa dos sistemas políticos existentes e uma transformação do sentido do potencial humano. Daí surgiu, provavelmente, a vinculação de sua poesia – ao menos naquele período – mais diretamente a um viés político.

A mim, me parece que há sempre em Blake uma recusa em se vincular a este ou aquele grupo, seja ele político, artístico ou religioso, de forma mais veemente. Seu entendimento do mundo, da justeza das coisas, das coisas do campo espiritual, eram muito particulares e pessoais, no sentido de não encontrarem eco ou compreensão na maior parte de seus contemporâneos. Se poderia dizer, utilizando o termo de forma um tanto anacrônica, que Blake sempre foi um *outsider*. Sua poesia não se encaixava nos modelos de métrica e rima tão ao gosto da maior parte dos leitores de seu tempo: muitas vezes utilizava o verso livre, a rima branca; em outras, recorria a modelos shakespearianos... Sua pintura refletia seu interesse de juventude pelas formas dos mestres do quinhentos e do seiscentos italiano, além de preferir uma mídia de suporte de menor destaque como o papel, já que privilegiava o desenho e a aquarela ou a gravura, e não as telas e o óleo. Nas poucas vezes em que se dedicou à pintura em tela, o fez com o uso da têmpera misturada ao óleo e ao gouache, e nunca em imagens de grandes proporções. No que se refere a seus poemas considerados como os mais “políticos”, creio caber aqui uma breve análise de suas linhas gerais, de modo a marcar o que foi, na minha compreensão, muito mais o sinal de um engajamento próprio do momento vivido pelo sujeito histórico William Blake do que, de fato, uma característica intrínseca de sua obra

⁷⁶ BENTLEY JR., 2001, p. 108-109.

⁷⁷ Joseph Johnson (1738-1809) é considerado como o mais proeminente editor de reformadores e radicais da Inglaterra de fins do setecentos e começo do oitocentos. Entre seus autores estavam, entre outros, Erasmus Darwin (1731-1802), Mary Wollstonecraft (1759-1797), William Godwin (1756-1836), Joseph Priestley (1733-1804) e Thomas Malthus (1766-1834).

⁷⁸ Mary Wollstonecraft e William Godwin foram os pais da escritora Mary Shelley (1797-1851), autora de *Frankenstein ou O Prometeu Moderno* (1818). Wollstonecraft faleceu dez dias após o parto, de septicemia.

poética ou pictórica. Como qualquer artista, Blake se viu atravessado pelas questões de seu tempo, e o tempo que ele vivia, na década de 1790, era o de uma história impossível⁷⁹.

2.2.1. *'The French Revolution: A Poem in Seven Books'* (1791)

The French Revolution é único na obra de Blake em vários sentidos. Em primeiro lugar, por nunca ter sido, ao que consta, impresso e circulado de fato. Sua única cópia impressa conhecida está no acervo da The Huntington Library, em San Marino, na Califórnia, e parece ser uma prova de impressão, contendo apenas o primeiro “livro”. O nome de Blake aparece anotado à grafite na folha de rosto como autor do poema. A métrica rígida, em que usou o verso septenário iâmbico anapéstico⁸⁰, não seria utilizada novamente em nenhuma outra obra do poeta⁸¹.

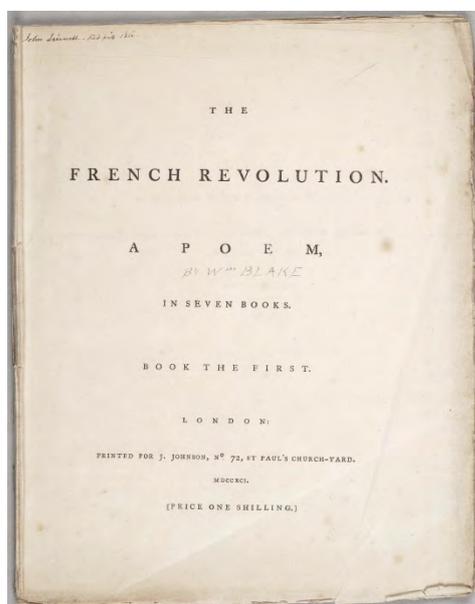


Fig. 18 – Folha de rosto de *The French Revolution*, William Blake, 1791. Panfleto tipográfico; 20 páginas; 29,6 x 22,2 cm; n° 57440. The Huntington Library, Rare Books Division, San Marino, Califórnia, EUA.

Tanto Bentley Jr.⁸² como Robert Essick⁸³ levantam dúvidas acerca de a impressão e circulação de *The French Revolution* ter se efetivado com base no elevado número de erros tipográficos existentes nessa única cópia conhecida. Daí a suposição de que se trata na verdade de uma prova de impressão destinada à revisão do autor antes de sua impressão final. O fato de que não tenham se encontrado manuscritos das outras seis partes que

⁷⁹ MAKDISI, 2003, passim.

⁸⁰ Em métrica poética, o *iambo* é a unidade rítmica do poema. Normalmente é formado por uma sílaba átona, curta, seguida de uma sílaba tônica, mais forte e usualmente mais longa. Já o *anapesto* é um pé métrico usado na poesia formal. Na métrica clássica, consistia em duas sílabas curtas seguidas de uma longa; na métrica tonal, consiste em duas sílabas átonas seguidas de uma sílaba tônica. Um verso septenário iâmbico anapéstico, portanto, é aquele composto por um metro de sete sílabas tônicas, sendo que cada uma delas é precedida por duas sílabas átonas curtas.

⁸¹ DAMON, 2013, p. 278.

⁸² BENTLEY JR., 1978, vol. 2, p. 1688.

⁸³ ESSICK, 1985, p. 179.

completariam a obra também deixa fortes dúvidas acerca da conclusão do poema por Blake.

Bentley Jr. especulou mais de uma vez acerca dos motivos pela não impressão de todo o poema por Joseph Johnson, empregador de Blake: “por medo de um processo público”⁸⁴ ou pelo fato de que certamente “após 1791 os eventos na França tomaram um rumo diferente daquele que Blake e os radicais ingleses esperavam”⁸⁵.

Em *The French Revolution* Blake procurou se contrapor frontalmente àqueles que se opunham ao movimento, como Edmund Burke, que lera na juventude. Na narrativa poética, ele traz o tema da revolução para o centro da trama, mesclando o mito com a História, amalgamando-os para criar uma visão apocalíptica que se conecta com a própria revolução. Outros poetas contemporâneos de Blake usavam imagens apocalípticas em seus versos, e essa chega mesmo a ser uma das características da poesia romântica, mas os versos de *The French Revolution* possuem uma forte base moral. Do mesmo modo que expressaria sua visão sobre a Revolução Americana em *America, a Prophecy* ou suas opiniões políticas sobre o contexto britânico em *The Daughters of Albion*, dois anos depois, a política europeia da época foi incorporada por ele a um sistema de mitos engendrado em sua cosmogonia particular e de alcance filosófico mais amplo⁸⁶.

Como narrativa histórica, o enredo poético do primeiro livro de *The French Revolution* abarca o período inicial do movimento revolucionário, compreendido entre maio e julho de 1789⁸⁷. Os fatos são descritos numa única sequência, sem intertítulos, em 305 versos que se distribuem irregularmente em 44 estrofes. Bentley Jr. classificou o poema como uma psicomaquia⁸⁸, ou batalha entre espíritos: a disputa entre as personificações dos ideais da liberdade contra as dos privilégios do *Ancien Régime*.

É interessante notar que Blake, em diversos momentos do poema, parece dialogar diretamente e de forma crítica e sarcástica, com a visão de Edmund Burke sobre a Revolução Francesa. Blake já se colocara, anos antes, contra a visão do sublime na arte de Burke, e para destruir a crítica deste à revolução ele utiliza um duplo movimento: primeiro, aniquila a aparência supostamente sublime do *Ancien Régime*, mostrando sua decadência e atraso; em seguida apresenta os revolucionários e suas virtudes, com aquilo que acredita ser verdadeiramente sublime. Contrastando com a magnificência artificial de Luís XVI e sua corte, o sublime dos revolucionários resulta de sua virtude nata e do heroísmo dos atos que praticam em nome da nação francesa. No entanto, apesar dessas

⁸⁴ BENTLEY JR., 1978, vol. 2, p. 1688.

⁸⁵ BENTLEY JR., 2001, p. 109.

⁸⁶ CRAFTON, 1997, p. 41-42.

⁸⁷ BLAKE, 1791, *passim*.

⁸⁸ BENTLEY JR., 2001, p. 109.

intenções ficarem claras após a leitura de todo o poema, em algumas passagens é possível perceber uma retórica onde ainda ecoavam os antigos bastiões da civilização:

Shall this marble built heaven become a clay
cottage, this earth an oak stool,
and those mowers
From the Atlantic mountains, mow down all
this great starry harvest of six
thousand years.
[...]
Till the power and dominion is rent from the
pole, sword and scepter [sic] from
sun and moon
The law and gospel from fire and air, and
eternal reason and science
From the deep and the solid, and man lay his
faded head down on the rock
Of eternity, where the eternal lion and eagle
remain to devour? ⁸⁹

Este Paraíso de mármore se tornará uma
cabana de barro, esta terra um banco
de carvalho e aqueles ceifeiros
Das montanhas do Atlântico, cortem toda
esta grande colheita estrelada de seis
mil anos.
[...]
Até que o poder e o domínio sejam
arrancados do mastro, espada e cetro
do sol e da lua
A lei e o evangelho do fogo e do ar, razão
eterna e ciência
Do fundo e do sólido, e o homem deite sua
cabeça branca na rocha
Da eternidade, onde o eterno leão e a águia
esperam para devorá-lo?

Contudo, ao voltar a atenção para a parte inicial do poema, fica clara a estratégia de Blake em atribuir um tom épico a seus versos, pois ele utiliza o mesmo subterfúgio de Homero e Milton: atrasa a entrada do herói e, deixando o leitor em suspenso, abre a narrativa apresentando as principais personagens do *Ancien Régime*: Luís XVI, sua corte e o clero. Além disso, se vale do tradicional artifício *in medias res*⁹⁰, e começa o enredo num momento em que o *scenario* revolucionário já está bem adiantado. A Assembleia Nacional já fora reunida, e Luís XVI convocara seus aliados para os acertos políticos e resposta às reivindicações dos revolucionários. É aí que se inicia o poema, e Blake mostra Luís XVI a sós com Jacques Necker, seu ministro das Finanças:

The dead brood over Europe, the cloud and vision
descends over chearful [sic] France;
O cloud well appointed! Sick, sick: the Prince on
his couch, wreathed in dim
And appalling mist; his strong hand outstretched
from his shoulder down the bone
Runs aching cold into the scepter too heavy for
mortal grasp. No more
To be swayed by visible hand, nor in cruelty
bruise the mild flourishing mountains.

Os mortos rondam a Europa, a nuvem e a visão
descem sobre a dolorosa França;
Ó nuvem bem provida! Doente, doente: o
Príncipe em seu sofá, envolto em sombra
E uma névoa terrível; sua mão forte estendida
de seu ombro até o osso
Corre dolorosamente fria no cetro, pesado
demais para ser agarrado por um
mortal. Não mais
Para ser influenciado pela mão visível, nem
ferir cruelmente as suaves montanhas
florescentes.

⁸⁹ BLAKE, 1791, p. 5-6.

⁹⁰ Técnica literária em que a narrativa começa com parte dos fatos determinantes do enredo já transcorridos, ou por serem de conhecimento geral, ou por que tais cenários e conflitos serão referenciados e introduzidos na trama por meio de outras personagens, de uma série de *flashbacks* ou de diálogos entre personagens que discorrem entre si sobre esses eventos passados.

<p>Sick the mountains, and all their vineyards weep, in their eyes of the kingly mourner; Pale is the morning cloud in his visage. Rise Necker: the ancient dawn calls us To awake from slumbers of five thousands [sic] years. I awake, but my soul is in dreams; From my windows I see the old mountains of France, like aged men fading away. Troubled, leaning on Necker, descends the King, to his chamber of council.⁹¹</p>	<p>Doem as montanhas, e todos os seus vinhedos choram, aos olhos do pranteador real; Pálida é a nuvem da manhã em seu rosto. Ergua-se Necker: o antigo amanhecer nos chama Para acordar de um sono de cinco mil anos. Eu acordo, mas minha alma está em sonhos; De minhas janelas, vejo os velhos montes da França, como homens idosos sumindo. Perturbado, apoiado em Necker, desce o rei à sua câmara do conselho.</p>
--	--

Se este introito parece muito condescendente com a figura de Luís XVI, à medida que o poema avança fica evidente que uma das principais críticas de Blake ao monarca é sua excessiva leniência, o que o levava a ser facilmente influenciado pelos inúmeros parasitas que o cercavam, ou seja, numa análise mais aligeirada, seriam esses membros da corte os reais inimigos do povo, e não o rei. Ou seja, se inicialmente parece que Blake demonstra concordar com o argumento de Burke, de que seria antinatural uma rebelião contra o rei, à medida que a narrativa avança ele vai, na verdade, demonstrando que o que não pode ser natural e ao contrário, de fato prenuncia uma catástrofe, é o fato de um homem com um caráter tão fraco e manipulável governar uma nação inteira. Além disso, a melancolia de Luís XVI frente ao amanhecer, nos primeiros versos, me parece uma clara metáfora poética da Revolução como a chegada de uma nova era, em que a monarquia já não tem mais lugar.

Planejado para continuar por mais seis partes, possivelmente de igual extensão, uma análise mais aprofundada de *The French Revolution* do ponto de vista histórico fica prejudicada justamente por sua incompletude. Apesar disso, talvez mais do que outras obras poéticas de Blake, esses versos possam ser definidos como aquilo que Mikhail Bakhtin e Pável Medviédev chamavam de *ato social*, ou seja, um enunciado público cujo sentido só pode ser compreendido a partir da “peculiaridade de uma realização histórica em determinada época e com determinadas condições sociais”⁹².

2.2.2. ‘America, a Prophecy’ (1793)

Assim como *The French Revolution*, o poema *America* foi concebido em Lambeth, Surrey, para onde Blake e Catherine haviam se mudado no outono de 1790⁹³. Ao contrário do que ocorre em *The French Revolution*, onde pretendia dramatizar a História, em *America, a Prophecy* Blake constrói um amálgama entre os personagens oníricos de seu

⁹¹ BLAKE, 1791, p. 1-2.

⁹² BAKHTIN & MEDVIÉDEV, 2012, p. 183-184.

⁹³ BENTLEY JR., 2001, p. 122-123.

universo particular com os personagens históricos e discursos filosóficos e políticos. Ao tecer críticas contundentes ao sistema filosófico de Locke, lhe contrapõe as filhas de Albion, de seu poema *Visions of the Daughters of Albion*, também de 1793, como as únicas personagens capazes de escutar os apelos da América e ajudá-la a determinar seu próprio destino, em detrimento do jugo britânico. Além disso, junto a *Europe, a Prophecy* (1794), compõe o duo de obras em que a ideia de profecia está colocada explicitamente no título do poema, embora o tema da predição profética lhe seja caro em diversas outras composições poéticas⁹⁴, e Samuel Foster Damon deixou bem claro o sentido particular de visão profética que a poesia de Blake assumia tanto em *America* quanto em *Europe*:

Os únicos dois livros de Blake com o subtítulo ‘uma profecia’ não eram profecias no sentido convencional, pois foram escritos após os fatos; mas são profecias no sentido poético porque registram a fórmula eterna para todas as revoluções.⁹⁵

Nesse sentido, creio que se pode afirmar que Blake via um outro sentido na profecia – ao menos a poética – que ia além da simples presciência. Para ele a profecia se constituía também num tipo de comprometimento criativo com a História, no qual a percepção do estar-no-mundo, das coisas cotidianas e dos eventos históricos se amalgamava à vivência subjetiva, eivada de imaginação e valores dos mais variados tipos. Ao menos é possível se saber hoje o que Blake pensava a respeito dos profetas bíblicos, já que tinha o saudável hábito de fazer anotações às margens de seus livros. Em seu exemplar de *An Apology for the Bible* de Richard Watson, publicado em 1796, anotou em uma das páginas:

Profetas, no sentido moderno da palavra, nunca existiram. Jonas não foi um profeta neste sentido moderno, pois sua profecia sobre Nínive falhou. Todo homem honesto é um profeta; ele expressa sua opinião tanto sobre questões públicas quanto privadas. Portanto: se você continuar desse modo, o resultado será esse. Ele nunca diz, tal coisa deve acontecer, deixa você fazer o que quiser. Um Profeta é um Vidente, não um Ditador Arbitrário.⁹⁶

⁹⁴ Usualmente os especialistas na obra de Blake classificam como “proféticos” os seguintes poemas: *Tiriel* (c. 1789); *The Book of Thel* (c. 1789); *America, a Prophecy* (1793); *Visions of the Daughters of Albion* (1793); *Europe, a Prophecy* (1794); *The Book of Urizen* (1794); *The Book of Ahania* (1795); *The Book of Los* (1795); *The Song of Los* (1795); *Vala, or The Four Zoas* (iniciado em 1797, inacabado; abandonado c. 1804); *Milton: A Poem in Two Books* (1804-1810); e *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* (1804-1820). AZZONE, 2011, p. 19-38; STEIL, 2007, p. 21.

⁹⁵ DAMON, 2013, p. 587. O texto original: “Blake’s own two books with the subtitle ‘a prophecy’ were not prophecies in the conventional sense, as they were written after the facts; but they are prophecies in the poetic sense because they record the eternal formula for all revolutions”.

⁹⁶ KEYNES, 1966, p. 392. O texto original: “Prophets, in the modern sense of the word, have never existed. Jonah was no prophet in this modern sense, for his prophecy of Nineveh failed. Every honest man is a Prophet; he utters his opinion both of private & public matters. Thus: If you go on So, the result is So. He never says, such a thing shall happen let you do what you will. A Prophet is a Seer, not an Arbitrary Dictator”.

É preciso destacar que para Blake, em toda sua obra poética, a fonte de opressão ao indivíduo não é apenas psicológica ou espiritual, de um lado, ou política e material, de outro. Todas elas agem amalgamadas e engendram um contexto em que uma torna as outras mais evidentes ainda, posto que não é possível, na experiência humana, de fato se submeter algo a uma classificação unívoca, estanque e imutável.

A própria cosmogonia criada por Blake e a relação construída por ele entre ela e os eventos históricos, deu-se dentro de um cânone próprio, que bebeu em sua formação cristã, mas que também estava fortemente enraizada em suas convicções políticas, em sua vivência nas camadas sociais dos trabalhadores dos ofícios mecânicos e, por conseguinte, desse estrato cultural e de suas práticas também no que diz respeito ao campo religioso. A esse respeito, Leslie Tannenbaum ressaltou a vinculação das obras proféticas de Blake com sua visão particular do texto bíblico:

O cânone de Blake foi uma recriação imaginativa intencional da Bíblia, condicionada por seu reconhecimento das interpretações tradicionais da Escritura e por sua própria reformulação dessas interpretações, sua leitura da Bíblia ‘em seu sentido infernal ou diabólico’. Assim, grande parte da forma e do significado da obra de Blake é determinada não apenas por seus empréstimos da Bíblia, mas também por seus empréstimos e desvios dos usos e interpretações tradicionais desse livro.⁹⁷

America, a Prophecy é a primeira das chamadas, pelos *Blakean Studies*, das “Continental Prophecies” de Blake. Os outros poemas que recebem essa classificação são *Europe, a Prophecy* e *The Song of Los*. Nela, mais do que em *The French Revolution*, Blake trata dos arquétipos inexoráveis da repressão política e da revolta por meio de uma abordagem altamente criativa da Revolução Americana que culminou com a Independência dos Estados Unidos em 1776. Se por um lado o texto traz personagens históricos, como George Washington e Thomas Paine, a maior parte da força simbólica da narrativa recai sobre personagens mitológicos criados por Blake, que representam alegoricamente ou as forças do governo britânico – como Albion’s Angel e London’s Guardian – ou o espírito da revolta – como o impetuoso Orc. Em síntese, é possível dizer que a Revolução Americana é desenhada nas gravuras e cantada nos versos como o augúrio de uma revolução universal, tanto política quanto gnosiológica.

Dolores Stockton, ao analisar justamente este poema de Blake em sua dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Inglês da Universidade do Arizona, em 1965, destacava que as principais características de sua poesia profética residiam em seu

⁹⁷ TANNENBAUM, 2017, p. 3. O texto original: “Blake’s canon was an intentional imaginative re-creation of the Bible, conditioned by his recognition of traditional interpretations of Scripture and by his own reworking of those interpretations, his reading of the Bible ‘in its infernal or diabolical sense’. Thus much of the shape and meaning of Blake’s work is determined not only by his borrowings from the Bible but also by his borrowings and deviations from traditional uses and interpretations of that book”.

didatismo e no antropomorfismo que atribuía a determinados elementos, o que em alguns momentos podia ser um grande trunfo, pela força das imagens poéticas criadas, mas em outros se tornava também um tipo de estorvo, tal o grau de hermetismo agregado aos versos⁹⁸. Em certa medida, para os olhos treinados à leitura alegórica da linguagem barroca, talvez não haja tanto hermetismo assim, penso eu.

Na última estrofe do Prelúdio que serve de introito ao poema, por exemplo, Blake usa uma carga emotiva significativa para levar seu leitor a uma identificação solidária e inculcar a revolta com as injustiças praticadas pelos governos coloniais, em todo o continente americano, tanto sob o jugo britânico quanto francês ou ibérico:

I know thee, I have found thee, & I will not let thee go;
Thou art the image of God who dwells in darkness
of Africa:
And thou art fall'n to give me life in regions of
dark death.
On my American plains I feel the struggling
afflictions
Endur'd by roots that writhe their arms into the
nether deep:
I see a serpent in Canada, who courts me to his
love;
In Mexico an Eagle, and a Lion in Peru;
I see a Whale in the South-sea, drinking my soul
away.
O what limb rending pains I feel, thy fire & my
frost
Mingle in howling pains, in furrows by thy
lightnings rent;
This is eternal death; and this the torment long
foretold.⁹⁹

Te conheço, te encontrei & não te deixarei ir;
És a imagem de Deus que mora nas trevas da
África:
E caíste para me dar vida em regiões de
morte negra.
Em minhas planícies americanas sinto as
aflições lutando
Suportadas por raízes retorcidas nas
profundezas inferiores:
Vejo uma serpente no Canadá, que me corteja
para o seu amor;
No México uma Águia, e um Leão no Peru;
Vejo uma Baleia no Mar do Sul, sorvendo
minha alma.
Oh, que dores eu sinto em meus membros,
teu fogo e meu gelo
Misturam-se em dores uivantes, em lanhos
de luz brilhante;
Esta é a morte eterna; e este é o tormento há
muito previsto.

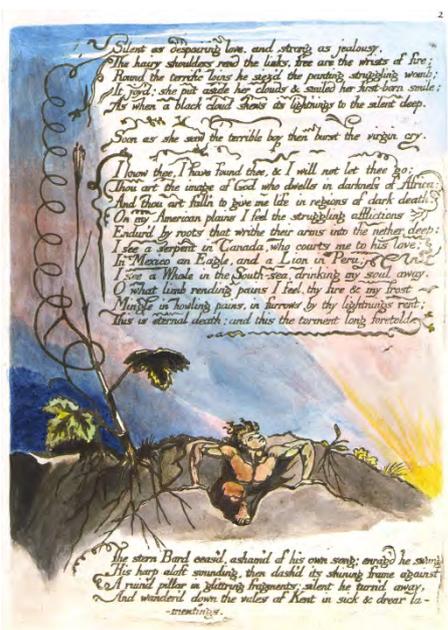


Fig. 19 – Prancha 4 de *America, a Prophecy* [cópia A], William Blake, 1793 [impresso em 1795]. Gravura em relevo com chapa de cobre, aquarelada à mão; 23,8 x 16,6 cm; PML 16134. Morgan Library and Museum, Department of Printed Books and Bindings, Nova York, EUA.

⁹⁸ STOCKTON, 1965, p. 39.

⁹⁹ BLAKE, 2013, p. 157.

Logo após os versos, fechando o prelúdio, aparece a ilustração com Orc, a personificação da revolta americana, nascendo do próprio chão continental, tendo o alvorecer como testemunha¹⁰⁰. Uma metáfora visual e poética aos novos tempos de mudança? Na mesma prancha há ainda, em algumas cópias do poema, quatro versos adicionais, presentes na versão do acervo da Morgan Library and Museum, aqui reproduzida:

The stern Bard ceas'd, asham'd of his own song; enrag'd he swung	O severo Bardo parou, envergonhado de sua própria canção; enfurecido balançou
His harp aloft sounding, then dash'd its shining frame against	Sua harpa soando no alto, e estilhaçou sua moldura brilhante contra
A ruin'd pillar in glittering fragments; silent he turn'd away	Um pilar em ruínas em fragmentos brilhantes; silencioso se virou
And wander'd down the vales of Kent in sick & drear lamentings. ¹⁰¹	E vagou pelos vales de Kent em lamentos doentes e tristes.

Certamente trata-se de uma estrutura inicial extremamente didática, como colocado por Stockton: o autor primeiro provoca no leitor a indignação com a injustiça, com seus versos do prelúdio, introduzindo algumas imagens poéticas alegóricas, em seguida ilustra visualmente seu herói nascendo das entranhas da terra americana e, logo após, ele mesmo se coloca como personagem na narrativa, tão desesperado que chega a arrebentar sua harpa dourada e vagar pelos vales ingleses com tantas desgraças que se abatiam sobre os americanos.

O frontispício do poema, uma gravura baseada parcialmente numa aquarela que Blake expusera na Royal Academy em abril de 1784¹⁰², intitulada “A Breach in the City, the Morning after a Battle”, talvez sinalize um pouco o tom final de desapontamento do poeta com o rumo tomado não apenas pelo movimento de independência dos Estados Unidos, mas até mesmo pela revolução na França. O que se pode inferir dos versos proféticos de Blake em *America* é que suas expectativas pelo porvir histórico da Revolução Americana ainda eram latentes ao escrever o poema, embora já estivesse desgostoso com o fato de o velho estado de coisas da sociedade burguesa pré-industrial ter se consolidado na nova nação e, mais ainda, de a escravidão não ter sido suprimida de imediato com o fim do jugo britânico. Northrop Frye já afirmava, em 1947, que Blake continuava a acreditar num estado apocalíptico que logo apareceria, mas não por meio de uma revolução¹⁰³.

¹⁰⁰ Há que se destacar que apenas os traços de contorno e o texto fazem parte da gravura, ou seja, as cores da imagem e o próprio sol nascendo, em aguada de aquarela, são acréscimos posteriores à impressão, feitos artesanalmente por Blake, sabidamente com a ajuda de sua esposa Catherine em muitos casos, de acordo com a dramaticidade que pretendia agregar a cada prancha impressa.

¹⁰¹ STOCKTON, 1965, p. 53.

¹⁰² BENTLEY JR., 2001, p. 91;

¹⁰³ FRYE, 1990, p. 216-217.

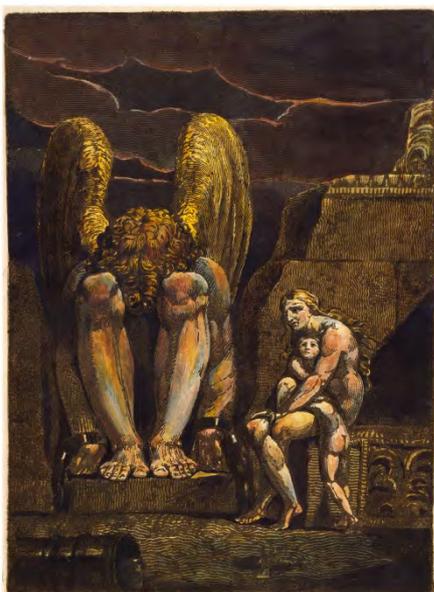


Fig. 20 – Frontispício de *America, a Prophecy* [cópia A], William Blake, 1793 [impresso em 1795]. Gravura em relevo com chapa de cobre, aquarelada à mão; 23,4 x 16,9 cm; PML 16134. Morgan Library and Museum, Department of Printed Books and Bindings, Nova York, EUA.

Tem-se aí nesse frontispício uma imagem bem interessante a ser pensada pelos historiadores, pois se trata de Albion, o personagem-anjo que personifica a Grã-Bretanha. E ele aparece antes mesmo de se iniciarem os versos, acorrentado, vencido, em frente a uma muralha em ruínas, ao lado de uma mulher que o acalenta e guarda seu pranto. O resultado da profecia-poema de *America* já está ali, dado antes mesmo de o leitor adentrar seus versos, já que para Blake a rebelião é uma luta que faz parte da vida, quando ela se dá contra a opressão injusta, e é por meio dela que a sociedade se renova: trata-se de um ciclo natural das coisas, inexorável¹⁰⁴.

2.3. Blake, os pinceis, o lápis e o buril: um traço barroco?

Já falei dos primeiros anos de formação artística de Blake, que se deram dentro dos moldes usuais praticados na Londres da segunda metade do século XVIII. Um jovem sensível, de família de estrato social remediado, de artífices e comerciantes, criado dentro de uma extração dissidente bem particular da Igreja Anglicana, possuidor de habilidades no desenho e nas letras, e que somente aos dez anos foi apresentado ao ensino formal. Das aulas ministradas por Henry Pars na William Shipley's Drawing School passou, já aos 14 anos incompletos, à tutela do impressor e gravador James Basire, como seu aprendiz de ofício. À primeira vista, tudo estaria conforme o costume, de acordo com as práticas daquela época. E na verdade, a única coisa fora do normal havia sido o fato de o letramento de William na primeira infância ter se efetivado em casa, sob os cuidados de sua mãe, e não numa escola paroquial ou sob a supervisão de um mestre-escola.

¹⁰⁴ FRYE, 1990, p. 209.

Voltei a descrever brevemente o processo formativo profissional inicial de Blake pelo fato de ao menos duas perguntas continuarem a me incomodar, ao retornar ao tema de sua atuação como artista: a) se ele seguiu os mesmos passos de tantos outros de seu tempo, no que se refere à formação profissional, qual o motivo de não ter conseguido o mesmo destaque de coetâneos que, em termos estéticos, mesmo utilizando parâmetros de fins do século XVIII e começos do XIX, tinham menos recursos técnicos e repertório criativo do que ele? b) qual é afinal, o motivo do descolamento tão grande de sua obra pictórica dos padrões estéticos de seu tempo, ao ponto de sua primeira biografia o denominar de *pictor ignotus*?

Acredito que ao tentar responder, mesmo que parcialmente, a essas duas indagações, poderei me aproximar um pouco mais da construção de uma base mais sólida para afirmar, com mais propriedade, o que já venho anunciando desde a Introdução desta Tese: de que Blake era, de fato, um artista fora de seu tempo, pois estava ainda carregado por demais de influências e ideais enraizados na cultura barroca do setecentos, numa Inglaterra que já entrava, célere e sem olhar para trás, na era do vapor e da produção industrial e, por isso mesmo, tinha um público consumidor de arte mais afeito a um padrão estético que já não era nem o do discurso pictórico ou tampouco o do discurso poético de Blake.

2.3.1. A Bíblia de Rafael: o cânone do Barroco como elemento formativo

Um dos hábitos que Blake cultivou desde muito tenra idade foi, apesar das posses limitadas de sua família, adquirir livros. G. E. Bentley Jr., como *scholar* e talvez o maior especialista na vida e obra de Blake na segunda metade do século XX e início do século XXI, durante toda sua trajetória acadêmica realizou exaustivos levantamentos sobre as obras remanescentes da biblioteca do artista, que se espalharam não apenas por acervos de renomadas instituições inglesas, como a The British Library e o The British Museum em Londres ou a Bodleian Library em Oxford, mas também em acervos particulares de diletantes colecionadores¹⁰⁵.

Vários dos volumes que foram da biblioteca pessoal de Blake, aliás, trazem além do autógrafa de posse, também a data ou ao menos ano de sua aquisição, como ainda hoje muitos leitores têm por hábito proceder. O interessante, no caso de Blake, é que entre seus livros figurava uma edição de 1698 da *Historia del Testamento Vecchio* de Rafael¹⁰⁶, e há até a possibilidade de ele ter possuído mais de uma cópia da obra¹⁰⁷. Esse exemplar de 1698 tem, em sua capa de couro, feito com incisões de um instrumento de corte, o desenho

¹⁰⁵ BENTLEY JR., 1977; BENTLEY JR., 1995; BENTLEY JR., 2001 a, p. 144.

¹⁰⁶ BENTLEY JR., 2001, p. 26; BENTLEY JR., 2001 a, p. 144.

¹⁰⁷ SUNG, 2009, p. 170, nota 23.

de um sol com um rosto e raios, além da inscrição “W Blake 1773” em semicírculo, que se repete no verso da prancha 18, a lápis, com a caligrafia característica do poeta. Em 1773 Blake tinha entre 16 e 17 anos apenas, e estava ainda em seus anos iniciais de formação como aprendiz na oficina de gravura e tipografia de James Basire.

Embora não seja de fato necessário lembrar da importância de Rafael para o Renascimento, creio que cabe aqui tecer uma breve explanação de o que foi sua *Bíblia* e de como ela se tornou um cânone visual do Barroco não apenas na Europa, mas também no Novo Mundo. Pintor e arquiteto consagrado ainda muito jovem, Rafael Sanzio (1483-1520) aos 17 anos já era mestre em seu ofício e deixava o ateliê de Pietro Perugino (1446-1523) em Perugia, onde ingressara como aprendiz aos 11 anos¹⁰⁸. Estabelecendo-se em Florença, logo se tornou uma das figuras mais proeminentes da cena artística local, o que fez sua fama chegar a Roma e aos ouvidos do papa Júlio II, que em 1508 o convidou a ir ao Vaticano para decorar um de seus aposentos, a *Stanza della Segnatura*¹⁰⁹, saleta em que o pontífice fazia despachos e encaminhamentos. Nela Rafael executou seus afrescos mais famosos, como “A Escola de Atenas”, “Disputa do Santíssimo Sacramento”, “Parnaso” e “Virtudes Cardeais e Teológicas e a Justiça”.



Fig. 21 – Vista parcial da *Stanza della Segnatura*, com destaque para os afrescos da *Escola de Atenas*, executado entre 1509 e 1510, e a chamada “parede da Justiça”, onde ao alto aparece o afresco das *Virtudes Cardeais e Teológicas e a Justiça*, e à direita, o *Papa Gregório IX aprovando Decretos*, executados em 1511.

Stanza della Segnatura, Palazzi Apostolici, Vaticano, Roma, Itália.

Fonte: acervo da autora, mar. 2019.

O trabalho que se tornaria conhecido como a *Bíblia de Rafael*, no entanto, seria executado sob o papado de Leão X, Giovanni de’Medici (1475-1521), que assumiu a Santa

¹⁰⁸ THOENES, 2005, p. 13-18, p. 94.

¹⁰⁹ THOENES, 2005, p. 94.

Sé em 1513 e logo nomeou o jovem artista como arquiteto de São Pedro, aumentando enormemente seus encargos, ao torná-lo responsável pela construção da nova basílica em Roma. Uma das inúmeras encomendas que assumiu no papado de Leão X foi a decoração da *loggia* do segundo andar dos Palazzi Apostolici, uma galeria com 65 metros de extensão, dividida em treze abóbodas. Foi nessa empreitada que Rafael fez os desenhos predominantemente baseados em passagens do Antigo Testamento, divididos em 52 afrescos para cobrir as abóbodas da longa galeria. A maior parte do trabalho prático de execução ficaria a cargo de seus assistentes¹¹⁰, mas tais cenas ficaram conhecidas fora dos muros do Vaticano, como já destacou Giulio Carlo Argan, graças aos gravadores que, a partir da década de 1520, após a prematura morte de Rafael, passaram a reproduzir à exaustão suas obras e difundiram sua *Biblia* “em linguagem flexível e comunicável”¹¹¹.



Fig. 22 – Vista parcial da *loggia* do 2º andar dos Palazzi Apostolici, Vaticano, Roma, Itália. Note-se a posição dos afrescos da *Biblia de Rafael* decorando as abóbodas: cada um dos 13 vãos era ornado com 4 cenas. Fonte: acervo da autora, mar. 2019.

No entanto, a cópia de Blake não era uma dessas edições *princeps*, ainda feitas em tons maneiristas e conservando volumes e formas do mestre de Urbino. Sua cópia, ao menos aquela que traz seu autógrafo e está datada de 1773, é um exemplar gravado por Sisto Badalocchio (1585-1647) e Giovanni Lanfranco (1582-1647), publicado por Giovanni Orlandi (c. 1570-c. 1640), baseada em desenhos de ninguém menos que Annibale Carracci (1560-1609), um dos mestres do nascente Barroco do último quartel do *Cinquecento* italiano. Uma das primeiras impressões dessa versão da *Historia del Testamento Vecchio* é de 1607, e a obra foi reimpressa inúmeras vezes ao longo do seiscentos, o que justifica a cópia de Blake ser de uma edição datada de 1698¹¹². Segundo Bentley Jr., provavelmente a

¹¹⁰ ARGAN, 2003, p. 74.

¹¹¹ ARGAN, 2003, p. 75.

¹¹² Considerando que o impressor, Giovanni Orlandi, só esteve ativo até cerca de 1640, acredito que a data impressa na folha de rosto dessa cópia que pertenceu a Blake possa estar sendo interpretada de forma

obra foi adquirida pelo jovem artista em algum leilão na Langford's, graças à benevolência dos leiloeiros, que teriam jogado o preço da obra para baixo para facilitar sua compra pelo rapaz¹¹³, assíduo frequentador da casa desde o início da adolescência¹¹⁴. O próprio Langford o chamava de seu “pequeno connoisseur” tal era a intimidade do jovem William com as gravuras dos mestres e com a dinâmica dos leilões. Não era raro que o velho Langford precipitasse o fim de um pregão de um lote de gravuras menos procuradas para atender aos olhos ávidos do artista em formação¹¹⁵.



Fig. 23 – Folha de rosto da edição de 1607 da *Historia del Testamento Vecchio*, desenhada por Annibale Carracci, *d'après* Rafael, gravada por Sisto Badalocchio e Giovanni Lanfranco, impressa por Giovanni Orlandi, Roma, Itália. Gravura a talho doce; 18 X 13,2 cm (imagem); 26 X 19 cm (papel). Acervo da Cincinnati & Hamilton County Public Library, EUA.



Fig. 24 – Folha de rosto da edição de 1638 da *Historia del Testamento Vecchio*, desenhada por Annibale Carracci, *d'après* Rafael, gravada por Sisto Badalocchio e Giovanni Lanfranco, impressa por Giovanni Orlandi e Cornelis Visscher, Roma, Itália. Gravura a talho doce; 18 X 13,2 cm (imagem); 24 X 18 cm (papel). Acervo do Fine Arts Museum de São Francisco, Califórnia, EUA.

errada, pela qualidade da impressão ou condições de preservação do próprio exemplar, e o correto seja 1638, já que o hábito então vigente, quando um impressor morria e sua oficina era vendida ou seus sucessores assumiam o negócio, era que seu nome fosse retirado da folha de rosto e substituído pelo novo responsável pela impressão da obra. Há uma edição de 1638, ainda impressa por Orlandi, mas já com o auxílio de Cornelis Visscher (1629-1658), que teria sido seu aprendiz.

¹¹³ BENTLEY JR., 2010, p. 949.

¹¹⁴ BENTLEY JR., 2001, p. 24.

¹¹⁵ BENTLEY JR., 2001, p. 24.

O fato é que a folha de rosto dessa *Historia del Testamento Vecchio* já traz o punho de Carracci se impondo sobre o traço de Rafael: dois *putti* sustentam o brasão de armas de Anibale, um coração com a constelação da Ursa Maior, ladeado por *rocailles* que em nada remetem à simplicidade clássica e harmoniosa do Renascimento, mas sim às dobras e volutas do Barroco, do mesmo modo que as curvas generosas dos pequenos personagens angelicais. É a intervenção barroca de Carracci sobre o traço renascentista de Rafael que chegará a Blake e o influenciará. E não apenas a ele, mas a todo um universo de artífices e artistas espalhados pela Europa setentrional e pelo Novo Mundo, nas Américas hispânica e portuguesa: se utilizava a *Bíblia de Rafael* como modelo iconográfico autorizado, já que se tratava de imagens aprovadas por Leão X para decorar o teto da *loggia* do 2º andar dos Palazzi Apostolici, ou seja, era um discurso mais do que autorizado. Após o Concílio de Trento e os seus decretos e tratados derivados, que disciplinavam o uso das imagens religiosas, um roteiro imagético como o da *Bíblia de Rafael* era ferramenta preciosa na doutrinação de fiéis, tanto nas metrópoles europeias quanto em suas colônias. O inusitado é que Blake, um jovem educado dentro de uma família de religiosidade dissidente, mas ainda assim vinculada ao anglicanismo, se acostasse a essa estética católica.

A seguir, vão apenas dois exemplos de como a *Bíblia de Rafael* chegou ao Barroco na América portuguesa, estendendo suas influências até começos do século XIX, com Manuel da Costa Athayde em Minas Gerais, e passando também pela decoração de espaços conventuais no litoral do atual Nordeste, com encomendas de azulejos portugueses que eram produzidos em oficinas lisboetas.



Fig. 25 – “l'Incontro di Abramo con gli angeli”, atribuído aos ajudantes de Rafael, Giovan Francesco Penni, Giulio Romano ou Perin del Vaga, a partir de desenhos do mestre. Afresco, quarta abóboda da *loggia*, 1518-1519. Palazzi Apostolici, Vaticano, Roma, Itália.
Fonte: acervo da autora, jun. 2008.



Fig. 26 – Prancha 18, edição de 1638 da *Historia del Testamento Vecchio*, desenhada por Annibale Carracci, *d'après* Rafael, gravada por Giovanni Lanfranco, impressa por Giovanni Orlandi e Cornelis Visscher, Roma, Itália.
Gravura a talho doce; 18 X 13,2 cm (imagem); 24 X 18 cm (papel).
Acervo do Fine Arts Museum de São Francisco, Califórnia, EUA.



Fig. 27 – “Abraão encontra os três anjos”, Manoel da Costa Athayde, c. 1806. Madeira policromada fingindo azulejos, revestimento inferior da capela-mór da Igreja de São Francisco da Penitência. Ouro Preto, Minas Gerais.
Fonte: Carla Mary S. Oliveira, ago. 2009.



Fig. 28 – “Tentazione di Zuleika, moglie di Putifarre”, atribuído ao ajudante de Rafael, Giulio Romano, a partir de desenhos do mestre. Afresco, sétima abóboda da *loggia*, 1518-1519. Palazzi Apostolici, Vaticano, Roma, Itália.
Fonte: acervo da autora, jun. 2008.



Fig. 29 – Prancha 30, edição de 1638 da *Historia del Testamento Vecchio*, desenhada por Annibale Carracci, *d'après* Rafael, gravada por Giovanni Lanfranco, op. cit., Roma, Itália. Gravura a talho doce; 18 X 13,2 cm (imagem); 24 X 18 cm (papel). Acervo do Fine Arts Museum de São Francisco, Califórnia, EUA.



Fig. 30 – “José foge de Zuleika, mulher de Putifar”, oficina de Teotônio dos Santos, c. 1730-1740. Painel azulejar, parede da Epístola, nave da igreja conventual, Convento de Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba.
Fonte: Carla Mary S. Oliveira, dez. 2015.

Não me causa espécie, portanto, que na juventude de Blake, em fins do setecentos, ele ainda se interessasse pelo velho volume de gravuras italianas e o adquirisse, quando esse já não era mais o gosto vigente na Londres que começava a embarcar no progresso do vapor e das engrenagens fabris. Blake crescera em outro ritmo: a região da Broad Street, no Soho, ainda era quase um arrabalde em sua infância e início da adolescência. Sua admiração por Rafael e, principalmente, Michelangelo, parece ter surgido no tempo de estudo na Escola de Henry Pars, em que o desenho em cópia de modelos de gesso e gravuras, e visita a igrejas e outros monumentos para esboço *in natura* era a tônica do processo formativo nas artes do desenho. E é possível perceber a absorção dos volumes corpóreos de Michelangelo e das inspirações compositivas da *Bíblia de Rafael* repetindo-se em algumas de suas obras, ao longo de toda sua carreira artística, sem muito esforço. Não são formas e composições que aludam diretamente ao Renascimento, posto que chegaram a Blake, em muitos casos, filtradas por reproduções que tiveram a mão e interferência de artistas barrocos como Carracci.

De duas cenas da primeira abóbada da *loggia*, de início, cuja execução das imagens é atribuída ao próprio Rafael¹¹⁶ – e não a seus ajudantes, como a maioria das outras cenas romanas – já é possível traçar seguramente uma inspiração direta, por meio das gravuras da *Historia del Testamento Vecchio* que Blake possuía, sobre composições presentes em *The Book of Urizen*, de 1794. A “Creazione della luce” e a “Creazione del sole e della luna” são aludidas em duas ilustrações, o que faz muito sentido, já que a obra se trata de uma recriação em versos, dentro da cosmogonia muito particular de Blake, do Livro do Gênesis.

¹¹⁶ DE VECCHI, 1975, p. 120.



Fig. 31 – “Creazione della luce”, atribuído ao próprio Rafael. Afresco, primeira abóboda da *loggia*, 1518-1519. Palazzi Apostolici, Vaticano, Roma, Itália.
Fonte: acervo da autora, jun. 2008.



Fig. 32 – Prancha 5, edição de 1638 da *Historia del Testamento Vecchio*, desenhada por Annibale Carracci, *d'après* Rafael, gravada por Sisto Badalocchio, op. cit., Roma, Itália. Gravura a talho doce; 18 X 13,2 cm (imagem); 24 X 18 cm (papel). Acervo do Fine Arts Museum de São Francisco, Califórnia, EUA.



Fig. 33 – Detalhe superior da prancha 3, *The Book of Urizen*, William Blake, 1794 [cópia G]. Gravura em encáustica em chapa de cobre sobre papel, aquarelada à mão. Edição fac-similar da Random House, 1978.
Fonte: acervo da autora, 2020.



Fig. 34– “Creazione del sole e della luna”, atribuído ao próprio Rafael. Afresco, primeira abóboda da *loggia*, 1518-1519. Palazzi Apostolici, Vaticano, Roma, Itália.
Fonte: acervo da autora, jun. 2008.



Fig. 35 – Prancha 7, edição de 1638 da *Historia del Testamento Vecchio*, desenhada por Annibale Carracci, *d'après* Rafael, gravada por Sisto Badalocchio, op. cit., Roma, Itália. Gravura a talho doce; 18 X 13,2 cm (imagem); 24 X 18 cm (papel). Acervo do Fine Arts Museum de São Francisco, Califórnia, EUA.



Fig. 36 – Detalhe da prancha 15, *The Book of Urizen*, William Blake, 1794 [cópia G].
Gravura em encáustica em chapa de cobre sobre papel, aquarelada à mão.
Edição fac-similar da Random House, 1978.
Fonte: acervo da autora, 2020.

Também é possível identificar influências de composição de algumas outras imagens, como o “Battesimo”, na décima terceira abóbada da *loggia*, atribuída por Vasari a Perin del Vaga¹¹⁷, em desenhos esparsos de Blake, senão no que se refere exatamente à disposição do tema central do batismo de Cristo, ao menos no que se refere ao agrupamento dos personagens secundários.



Fig. 37– “Battesimo”, atribuído ao ajudante de Rafael, Perin Del Vaga, a partir de desenhos do mestre.
Afresco, décima-terceira abóbada da *loggia*,
1518-1519. Palazzi Apostolici, Vaticano, Roma, Itália.
Fonte: acervo da autora, jun. 2008.



Fig. 38 – Prancha 53, edição de 1638 da *Historia del Testamento Vecchio*, desenhada por Annibale Carracci, *d'après* Rafael, gravada por Giovanni Lanfranco, op. cit., Roma, Itália. Gravura a talho doce; 18 X 13,2 cm (imagem); 24 X 18 cm (papel).
Acervo do Fine Arts Museum de São Francisco, Califórnia, EUA.



Fig. 39 – “The Baptism of Christ”, William Blake, c. 1803.
Grafite, nanquim e aquarela sobre papel de algodão;
31,3 x 34,4 cm. WA1962.17.57.
Acervo do Ashmolean Museum, Oxford, Reino Unido.

¹¹⁷ DE VECCHI, 1975, p. 121.

O que me parece ponto pacífico, no entanto, e já registrado pelos biógrafos mais recentes de Blake, mas pouco debatido e incorporado às análises acerca de sua obra pictórica, é o quanto a posse, consulta e aprendizado a partir da *Bíblia de Rafael* pode ter influenciado sua formação artística. São conhecidas diversas passagens, registradas por amigos em conversas, ou de próprio punho por Blake à margem dos livros que possuía ou em sua correspondência, que preferia o traço de Rafael e Michelangelo do que o de outros mestres do mesmo período ou o neoclassicismo romântico que se impunha nas ilhas britânicas ao final do setecentos e começos do oitocentos. Em mais de uma oportunidade o próprio Blake deixou claro, já na vida adulta, que tanto Rafael quanto Michelangelo foram as bases formativas de seu estilo pessoal no campo das artes visuais:

[...] O olho que pode preferir as Cores de Ticiano e Rubens às de Michelangelo e Rafael, deve ser modesto e duvidar de seu próprio juízo.¹¹⁸

[...] minhas figuras são as de Michelangelo [,] Rafael & os Antigos & dos melhores modelos vivos... Eu sei que Este Mundo é um Mundo de Imaginação & Visão [,] Vejo Toda Coisa que pinto Neste Mundo, mas Cada Um não vê da mesma forma. Para os olhos do Avarento, um guinéu é mais belo do que o Sol e uma bolsa surrada pelo uso do Dinheiro tem proporções mais belas do que uma Videira cheia de Uvas.¹¹⁹

Já faz dois anos que me dedico ao estudo intenso das partes da arte que se relacionam com luz & sombra & cor e [eu] estou Convicto de que meu entendimento é incapaz de compreender as belezas das Cores dos Quadros que pinte para você pois São Iguais em Todas as partes da Arte & em tudo superiores a qualquer coisa que foi feita desde a idade de Rafael. [...] Não há nada na Arte que nossos Pintores façam, em que eu possa me confessar ignorante [,] Eu também sei e entendo e posso afirmar com segurança que as obras que fiz para Você são iguais a Carrache [sic] ou Rafael (e agora sou sete anos mais velho do que Rafael quando ele morreu) [...] ou então sou cego, estúpido, ignorante e incapaz [...].¹²⁰

¹¹⁸ BLAKE, 1809, *apud* BENTLEY JR., 2004, p. 288. A frase, que sintetiza muito bem a visão de Blake quanto a Michelangelo e Rafael, está no catálogo da única exposição que organizou em vida, em 1809. O texto original: “[...] The eye that can prefer the Colouring of Titian and Rubens to that of Michael Angelo and Rafael, ought to be modest and doubt its own powers”.

¹¹⁹ BLAKE, manuscrito, 23 ago. 1799, *apud* BENTLEY JR., 2001, p. 182. Blake escreveu essas palavras numa carta em resposta a um pastor, o reverendo John Trusler, que criticou severamente um esboço preliminar que William fez para uma gravura que deveria ilustrar um sermão admoestatório contra a Malevolência. O texto original: “[...] my figures are those of Michael Angelo [,] Rafael & the Antique & of the best living Models... I know that This World Is a World of Imagination & Vision [,] I see Every thing I paint In This World, but Every body does not see alike. To the Eyes of a Miser a Guinea is more beautiful than the Sun & a bag worn with the use of Money has more beautiful proportions than a Vine filled with Grapes”.

¹²⁰ BLAKE, manuscrito, 22 nov. 1802 *α*, *apud* BENTLEY JR., 2001, p. 234-235. Blake escreveu esse texto, comparando suas pinturas a Rafael e Carracci, em carta dirigida a William Hayley, um de seus financiadores no começo do oitocentos e com quem manteve uma amizade profunda durante certo período de sua vida. O texto original: “I have now given two years to the intense study of those parts of the art which relate to light & shade & color & [I] am Convinc'd that either my understanding is incapable of comprehending the beauties of Colouring of the Pictures which I painted for you Are Equal in Every part of the Art & superior in One to any thing that has been done since the age of Rafael. [...] There is nothing in the Art which our Painters do, that I can confess myself ignorant of [,] I also Know & Understand & can assuredly affirm that the works I have done for You are Equal to Carrache [sic] or Rafael (and I am now Seven Years older than Rafael was when he died) [...] or Else I am Blind Stupid Ignorant and Incapable [...]”.

A esse gosto pelos mestres do Renascimento, filtrados pelas gravuras que chegavam às suas mãos e tinham a intervenção de um traço barroco como o de Carracci, iria se somar a formação que teve nas oficinas de gravura e tipografia de James Basire, que seguia, como se dizia à época, o *old-fashioned* ou *old style*¹²¹, ou seja, ainda produzia gravuras com um estilo à moda do início do setecentos, e era conhecido por cultivar um traço de “contorno firme e correto”¹²².

2.3.2. A oficina de Basire: o ‘old style’ como elemento definidor de um estilo

James Basire foi uma escolha estratégica para a formação profissional do jovem William, em muitos sentidos. Por ser acessível economicamente à família Blake. Por possibilitar, ao menos em tese, a ascensão social do jovem William, ao lhe dar a chance de almejar uma vaga na Royal Academy of Arts, após finalizar seu período como aprendiz nas artes da gravura e da impressão. Por colocá-lo junto a um profissional reconhecido, membro da Society of Antiquaries de Londres, que tinha clientela garantida e laços comerciais sólidos e podia lhe garantir um bom início de carreira como impressor e gravador. Mais do que isso, a ambiência mesma da casa de Basire era de aprendizado constante, com uma farta biblioteca para uso de seus aprendizes:

As listas de assinaturas mostram que a coleção de livros de James Basire incluía não apenas manuais artísticos, como *The Perspective of Architecture* (1754) de John Kirby, mas também obras de arte, como *Antiquities of Athens* de Stuart (1762). Ele também herdou a biblioteca de seu pai que continha, entre outras obras, a *New General Collection of Voyages and Travels* (1745-1746) e a versão em 20 volumes da *Universal History* de 1747-1748, que Isaac Basire assinou e para a qual contribuiu. Finalmente, James Basire também assinou volumes de poesia e drama ao longo de sua vida. Estes incluíram obras que vão desde *Poems on Multiple Occasions*, de Samuel Boyce (1757), passam pela edição de Bell de Shakespeare (1774), e vão até a seleção de versos ossiânicos, *Poetry of Nature... from the work of the Caledonian Bards*, publicada em 1789. O Shakespeare de Bell inclui gravuras de Basire, mas não é o caso dos poemas de Boyce ou dos bardos da Caledônia. Isso indica que o gravador comprou obras literárias puramente por prazer e sem dúvida as teria discutido com qualquer aprendiz que demonstrasse interesse pelo assunto.¹²³

¹²¹ BENTLEY JR., 2014, p. 08.

¹²² BEER, 2005, p. 16.

¹²³ GODDARD, 2017, p. 192. O texto original: “Subscription lists show that James Basire’s own book collection included not only artistic manuals, such as John Kirby’s *The Perspective of Architecture* (1754), but also works of art, such as Stuart’s *Antiquities of Athens* (1762). He also inherited his father’s library which contained, among other works, the *New General Collection of Voyages and Travels* (1745-1746) and the 20-volume version of the *Universal History* of 1747-1748, to which Isaac Basire had both contributed and subscribed. Finally, James Basire also subscribed to volumes of poetry and drama throughout his life. These included works ranging from *Poems on Several Occasions*, by Samuel Boyce (1757), via Bell’s edition of Shakespeare (1774), to a selection of *Ossianic verse*, *Poetry of Nature... from the work of the Caledonian Bards*, published in 1789. Bell’s Shakespeare includes plates by Basire, but this is not the case for the poems

Para um adolescente entusiasta da arte dos virtuosos do Renascimento italiano, ter como professor na arte da gravura e da impressão alguém que estudara em Roma por algum tempo, acompanhando seu segundo mestre, o pintor Richard Dalton (c.1715-1791)¹²⁴, era ter acesso a uma ambiência como essa, e que de fato não conhecera na Escola de Pars, devia ser muito estimulante, pois na oficina de Basire teria a oportunidade de ver, na prática, o conceito da arte dos grandes ser aplicado às imagens de novas obras que se imprimiam. Era a arte se tornando palpável, ali, frente a seus olhos, ao alcance de suas mãos.

Basire era conhecido por ser rigoroso com a formação de seus aprendizes, mas também compreensivo. Como era costume, os jovens que assumia sob sua responsabilidade para introduzir no ofício de gravador conviviam com seus cinco filhos, dos quais três – a primogênita Caroline, que atuou na oficina do pai até se casar, James e Richard – exerceram a arte da gravura, ao contrário das duas filhas caçulas – Ann e Grace – que não atuaram como gravuristas¹²⁵, mas também participavam da vida cotidiana da oficina conjugada à casa na Great Queen Street.

Foi a esse ambiente familiar que o jovem William Blake chegou, no início de agosto de 1772, aos 14 anos. Ali passaria toda a adolescência, e dali sairia homem feito, sete anos depois, já com 21 anos de idade. Nesse ínterim, Basire lhe ensinaria todos os meandros da arte da gravura, passando pela preparação das chapas de cobre, indo desde seu polimento, aquecimento e revestimento com cera virgem, até os cuidados no desenho com o buril sobre a cera e uso da água forte (ácido nítrico) para queimar as chapas e, por fim, os mistérios da arte da impressão, incluindo o preparo da tinta, sua aplicação sobre as chapas e escolha dos papéis mais apropriados¹²⁶, além do manejo da prensa.

Na oficina de Basire o jovem William se viu mergulhado num universo de cheiros e sons muito diverso daquele da casa paterna. O *The book of English trades, or library of the useful arts* – cuja primeira edição, anônima, é de 1804, assim como suas gravuras – traz uma descrição bem interessante das técnicas utilizadas na gravura em cobre e dos apetrechos necessários ao ofício de gravador/ gravurista (*engraver*), o que permite uma aproximação mínima com aquela ambiência, que não devia ser muito diferente no início da década de 1770, quando Blake chegou à casa de Basire como aprendiz:

As gravuras em cobre podem ser divididas em vários tipos, como a gravura em aquatinta; com técnica de giz; com aquaforte, em mezzotinto; e a arte original da gravura a buril. Vamos começar com a última.

by Boyce or the Caledonian Bards. This indicates that the engraver bought literary works purely for pleasure and would no doubt have discussed them with any apprentice who showed an interest in the subject”.

¹²⁴ GODDARD, 2017, p. 67.

¹²⁵ GODDARD, 2017, p. 188.

¹²⁶ BENTLEY JR., 2014, p. 08.

As ferramentas necessárias para gravar a buril são cinzéis, raspadores, polidores, uma pedra de amolar, um saco de areia, uma borracha de óleo e um bom carvão.

Os cinzéis [ou buris] são instrumentos de aço temperado encaixados em um cabo de madeira. Eles têm a ponta em forma reta ou de losango; o primeiro é usado para cortar traços muito largos; e o outro para linhas mais suaves e delicadas.

O raspador é uma ferramenta de três gumes, para raspar a rebarba ou aspereza levantada pelo cinzel.

Os polidores são para esfregar linhas que podem ser cortadas muito profundas ou para remover arranhões ou defeitos no cobre; são de aço duro, bem arredondado e polido.

A pedra de amolar é para afiar os cinzéis, e a borracha de óleo e o carvão são para polir a placa quando necessário.

O saco de areia, ou almofada, é para colocar a chapa, para a conveniência de girá-la em qualquer direção: é usado principalmente por gravadores ou escritores.

Tendo o cobre, as ferramentas e o desenho prontos, a primeira coisa é transferir o desenho para a chapa: para isso, ela deve ser coberta com uma película fina de cera virgem; e o desenho ou imagem deve ser copiado no papel com um lápis de grafite preto, ou qualquer outra matéria que esteja livre de goma: este papel deve ser colocado sobre a chapa com seu lado a lápis sobre a cera e pressionado completamente, que quando o papel for retirado, a impressão deve permanecer na chapa encerada; em seguida, com uma ferramenta pontiaguda, se traça o desenho através da cera no cobre. A chapa deve então ser aquecida e a cera removida; depois disso, a gravação deve ser finalizada com os cinzéis.

A ponta seca, ou agulha, assim chamada, porque não é usada até que a base líquida seja retirada da chapa, é empregada principalmente nas partes extremamente suaves: que representam a água, céu, cortinas etc.

O ataque químico é um método de gravação no cobre, no qual as linhas ou traços, em vez de serem cortados com uma ferramenta ou cinzel, são picados com aquaforte, ou ácido nítrico, que é assim realizado: a chapa de cobre primeiro é aquecida, e, em seguida, finamente coberta com verniz; deve então ser escurecida com a fumaça de uma vela de cera.

Com a base agora assentada e resfriada, a próxima operação é transferir o desenho para a chapa. Para tanto, o desenho deve ser traçado em papel oleado com caneta e tinta, tendo nele um pouco de fel de boi. Outra folha de papel branco deve ser esfregada com floco-branco¹²⁷, e colocada sobre o cobre envernizado, com o lado branco ao lado da chapa: sobre esta deve ser colocado o papel vegetal traçado, e fixado com um pedaço de cera contornando o cobre.

Feito isso, todas as linhas do traçado devem ser repassadas com agulha rombuda, por meio da qual as linhas serão transferidas para a base, quando os papéis forem retirados.

A chapa agora está preparada para o desenho, através das linhas que foram marcadas na base. Para esta gravação, são utilizadas pontas ou agulhas, inclinando-se dura ou levemente, de acordo com o grau de resistência exigido nas linhas.

Uma margem, ou borda de cera, deve agora ser formada ao redor da chapa, para segurar a aquaforte quando ela é derramada; onde deve ser deixada até que a operação seja concluída. A queima da chapa, como é chamada, é a parte mais incerta do processo, e nada além da experiência pode permitir que uma pessoa saiba quando ela está suficientemente queimada.

Quando o ácido estiver forte o suficiente para queimar as linhas que devem ser mais fracas, a aquaforte é retirada, a chapa é lavada e seca, e as linhas que não devem ser aprofundadas devem ser fechadas com verniz

¹²⁷ Pigmento branquíssimo, feito de pó de chumbo.

de aguarrás misturado com um pouco de fuligem de vela, colocado com um pincel de pelo de camelo; e quando completamente seca, a aquaforte pode ser aplicada novamente, para queimar as outras linhas que precisam ser mais profundas.

Terminada a queima, retira-se a cera e a moldura limítrofes, limpa-se a chapa e faz-se a impressão em papel na prensa de chapa de cobre; cuja impressão é chamada de *prova*.¹²⁸

Pela descrição detalhada, fica claro que o processo de trabalho de um gravurista tinha muita precisão e envolvia processos químicos complexos, cujo domínio só se conseguia adquirir com muita prática. O cheiro de tinta, fuligem, carvão queimando no braseiro para aquecer as chapas de cobre, tudo certamente era muito diverso da quietude quase pastoril em que Blake crescera. O mais interessante, ao ler essa descrição do início do século XIX, é que o detalhismo dos processos químicos e uso de materiais que demandam aquecimento, poeira, restos de materiais, lavagem de chapas, e retirada de sujidades em torno da confecção da matriz de impressão em nada remetem à imagem que acompanha o verbete (Fig. 40), que traz um homem muito bem trajado num escritório,

¹²⁸ THE BOOK..., 1818, p. 153-156. O texto original: "Engravings on copper may be divided into several species, as engraving in aquatinta; in the chalk manner; with aquafortis, in mezzo-tinto; and the original art of engraving in lines. We shall begin with the latter.// The tools necessary for engraving in lines, are gravers, a scraper, burnisher, an oil-stone, a sand-bag, an oil-rubber, and some good charcoal.// The gravers are instruments of tempered steel fitted into a wooden handle. They are either square, or in the lozenge form; the first is used in cutting very broad strokes; and the other for fainter and more delicate lines.// The scraper is a three-edged tool, for scraping off the burr or roughness raised by the graver.// Burnishers are for rubbing down lines that may be cut too deep, or for taking out scratches or defects in the copper; they are made of hard steel, well rounded and polished.// The oil-stone is for sharpening the gravers, and the oil-rubber and charcoal for polishing the plate when necessary.// The sand-bag, or cushion, is for laying the plate upon, for the convenience of turning it round in any direction: this is principally used by engravers or writing.// Having the copper, tools, and drawing ready, the first thing is to lay the design on the plate: for this purpose, the plate is to be covered over with a thin skin of virgin wax; and the drawing or picture is to be copied on paper with a black-lead pencil, or any matter that is free from gum: this paper is to be laid upon the plate with its penciled side upon the wax, and pressed all over so completely, that when the paper is withdrawn, the impression may remain upon the waxed plate; then with a sharp pointed tool, trace the design through the wax on the copper. The plate is now to be warmed, and the wax cleaned off; after which, the engraving is to be finished by means of the gravers.// The dry-point, or needle, so called, because not used till the ground is taken off the plate, is principally employed in the extremely light parts of water, sky, drapery, &c.// Etching is a method of engraving on copper, in which the lines or strokes, instead of being cut with a tool or graver, are bit in with aqua fortis, or nitrous acid, which is thus performed: the copper-plate is first warmed, and then thinly covered with varnish; it is then to be blackened over with the smoke of a wax candle.// The ground being now laid, and suffered to cool, the next operation is to transfer the design to the plate. For this purpose, the drawing must be traced on oiled paper with pen and ink, having some ox's gall mixed with it. Another piece of white paper must be rubbed with flake-white, and laid on the varnished copper, with the white side next the plate: upon this is to be put the traced oil paper, and fastened with a piece of bordering wax to the copper.// When this is done, all the lines in the tracing must be gone over with a blunt etching needle, by which means the lines will be transferred to the ground, when the papers are taken away.// The plate is now prepared for drawing, through the lines which have been marked upon the ground. For this etching, points or needles are employed, leaning hard or lightly, according to the degree of strength required in the lines.// A margin, or border of wax, is now to be formed all round the plate, to hold the aquafortis when it is poured on; where it is to be left till the operation is completed. The biting-in of the plate, as it is so called, is the most uncertain part of the process, and nothing but experience can enable a person to know when the plate is sufficiently bit.// When the acid has been long enough to bite the lines that are to be faintest, the aquafortis is poured off, the plate washed and dried, and those lines that are to be made no deeper, must be stopped with turpentine varnish mixed with a little lamp-black, and laid on with a camel's hair pencil; and when thoroughly dry, the aquafortis may be poured on again, to bite the other lines that are required to be deeper.// When the biting is finished, the bordering wax and ground are to be taken off, the plate cleaned and an impression taken upon paper by a Copper-plate Printer; which impression is called a *proof*."

trabalhando em um balcão de oficina de gravura e impressão. Tudo muito asseado e arrumado, numa idealização que em nada condiz com o universo frenético de uma oficina de impressão.



Fig. 40 – “The Engraver”, anônimo, 1804.
Gravura ilustrativa de verbete; 6,3 X 9,5 cm; *The book of English trades, or library of the useful arts*, edição de 1818.
Fonte: Google Books.

Mas o que se torna importante pensar aqui é o quanto do estilo de gravura praticado na oficina de Basire e, mais ainda, a forma como ele praticava o ofício e o transmitia a seus aprendizes definiram, de fato, o estilo da arte de Blake no que se refere a seus desenhos e gravuras. O estilo de Basire era considerado *old-fashioned* por ele preferir a gravura a buril e ponta seca, em detrimento de técnicas mais modernas à época, como a de meia-tinta ou *acquaforte*. Ou seja, ele ensinava preferencialmente a seus aprendizes as mesmas técnicas de gravura em metal utilizadas nos séculos XV, XVI e XVII, em que se fazia os meio tons por meio de hachuras, e não por meio da técnica da *acquaforte*, com princípios químicos. Fica claro que será esse o estilo de gravura preferido por Blake, que até utilizará o ácido em suas chapas de cobre, mas justamente para criar efeitos que se assemelham aos da xilogravura em suas gravações, especialmente nos livros iluminados. Veja-se, por exemplo, uma das primeiras gravuras assinadas por Blake, ainda em seu período como aprendiz de Basire, em 1773, “Joseph of Arimathea among the Rocks of Albion” (Fig. 41). Nela se percebe o uso da técnica da gravura a buril e a influência de Michelangelo – que o próprio Blake admite numa anotação feita posteriormente, numa cópia impressa por ele mesmo na década de 1820.



Legenda da imagem:

[no alto, à direita]

José
de Arimateia
entre As Rochas de Albion

[no rodapé]

Gravado por W Blake 1773 a partir de um antigo Desenho Italiano
Este é Um dos artistas góticos que construíram as Catedrais no que
chamamos de Idade das Trevas
Vagando vestido em peles de ovelha & cabra, de quem o Mundo não
era digno, como eram os Cristãos em todas as Eras

Michelangelo Pintou

Fig. 41 – “Joseph of Arimathea among the Rocks of Albion”, William Blake, 1773.

Gravura a buril; 22,9 x 11,9 cm (imagem); 27,8 x 19,5 cm. (papel); cópia impressa por volta de 1820-1825, pelo autor. Coleção de Robert N. Essick, Riverside, Califórnia, EUA. Fonte: The William Blake Archive, set. 2020.

Essa gravura, feita por um menino de 15 anos é o registro de um virtuose do buril mas, também, de uma frustração: Blake sabia que tinha as qualidades para ser um artista, mas teve que se contentar com o *status* de artesão, e isso fazia muita diferença na sociedade britânica das últimas décadas do setecentos. Na verdade, essa escolha familiar pela formação profissional do jovem William delimitaria seu lugar social e o alcance de suas possibilidades financeiras futuras, mesmo que contasse com a fortuna, o que nunca foi realidade na vida de Blake.

2.4. Uma nova poesia para uma nova [velha] arte?

Uma das maneiras possíveis de se pensar a obra poética de Blake, de como ele próprio entendia seu fazer poético, seria a ideia de que na própria obra poética estaria o seu “ganho”, a própria poesia seria o caminho – a manifestação do processo de crescimento individual – e que seus poemas poderiam ser entendidos como um mapeamento do amadurecimento de sua consciência, de sua visão-de-mundo, de como ele se via e se relacionava com esse mundo, ao longo de sua caminhada, de seu estar-no-mundo. Enquanto filósofos e escritores de destaque de sua época – muitos dos quais com

quem inclusive ele mesmo convivia – valorizavam o racionalismo e a ciência, Blake valorizava a imaginação.

Em *Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion*, considerado por especialistas como o ápice de sua obra profética, composto entre 1804 e 1827, e do qual vendeu apenas quatro cópias monocromáticas em vida¹²⁹, Blake afirma categoricamente em dois dos versos: “Devo Criar um Sistema, ou ser escravizado por outros Homens/Não vou Raciocinar & Comparar: meu negócio é Criar”¹³⁰. Enquanto em seu entorno a formalidade e o artifício neoclássicos formavam a estética reinante, ele voltou seu olhar para a cosmogonia bíblica – sua raiz primeira vinda da infância – e para a obra de poetas como Milton, Spenser e Shakespeare. Acima de tudo, ele entendia o poeta como um visionário místico, cuja inspiração vem do íntimo mais profundo.

É de fato em *Jerusalem*, sua última obra, que Blake parece fazer uma síntese de sua visão sobre o papel de sua poesia em sua própria vida e da poesia como elemento de transformação e/ou conscientização do homem e de volta da Humanidade a um mundo idílico de valorização das Artes e da Ciência que, em última instância, só existira em suas próprias elucubrações. Nele Blake reúne suas crenças sobre a Bíblia, mitologia, epistemologia, Newton, os druidas, Jesus e uma série de divindades de sua própria cosmogonia. Na terceira prancha, ele escreve sobre suas razões para criar sua própria forma de verso livre, ao mesmo tempo em que, de certa forma, fornece um tipo de chave de decifração para sua obra poética como um todo:

Quando este Poema foi ditado pela primeira vez para mim, considerei uma Cadência Monótona como a usada por Milton & Shakspeare [sic] & todos os escritores do Verso Branco Inglês, derivado da escravidão moderna da Rima; para ser uma parte necessária e indispensável do Poema. Mas logo descobri que na boca de um verdadeiro Orador tal monotonia não era apenas estranha, mas também uma escravidão como a própria rima. Portanto, produzi uma variedade em cada linha. ambas de cadências & número de sílabas. Cada palavra e cada letra são estudadas e colocadas em seu devido lugar: os números incríveis são reservados para as partes incríveis o meigo e suave, para as partes meigas e suaves. e o prosaico, para as partes inferiores; todos são necessários para cada um dos outros

Poesia Une. Agrupa a Raça Humana.

Nações são Destruídas, ou Florescem, na proporção de Sua Poesia, Pintura e Música, são Destruídas ou Florescem! O Estado Primordial do Homem era Sabedoria, Arte e Ciência.¹³¹

¹²⁹ BLAKE, 2013, p. 297.

¹³⁰ BLAKE, 2013, p. 307. O texto original: “I must Create a System, or be enslav’d by another Mans[sic]/ I will not Reason & Compare: my business is to Create”.

¹³¹ BLAKE, 2013, p. 300. O texto original: “When this Verse was first dictated to me I consider’d a Monotonous Cadence like that used by Milton & Shakspeare [sic] & all writers of English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming; to be a necessary and indispensible part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself I therefore have produced a variety in every line. both of cadences & number of syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place: the terrific numbers are reserved for the terrific parts the

No entanto, nas poesias-profecias de Blake, nem sempre fica evidente que ele pretende fornecer uma solução para as mazelas do mundo. Se em algumas, como *The French Revolution* ou *America*, ou ainda *Europe* ele pretende tratar de temas mais ligados a questões históricas e políticas, e aí se pode identificar, de forma mais palpável essa intenção, em outras, como *VALA or The Four Zoas* (1796-1807), a busca é pelo sublime, e aí o embate se centra muito especificamente no discurso de alguns contemporâneos ou autores que fizeram parte de sua formação intelectual.

À medida que nos afastamos da imaginação, do estado criativo das artes, entramos num mundo de formas, práticas e instituições culturais engessadas. Este é o mundo que Blake abominava. Ao assumir essas formas engessadas como realidade, se esquece de sua origem humana e a possibilidade de mudá-las. A obra poética de Blake tem como objetivo nos libertar dessa ilusão, abrindo múltiplas possibilidades para a criação e realização humana, a partir de uma lógica que propugna antes de tudo uma realização interior por meio do belo, do sublime. O mundo físico agora parece pequeno – apenas um dos mundos possíveis que podem ser construídos pela imaginação. Se por um lado somos bloqueados pelas formas engessadas do *status quo*, por outro, à medida que a poesia nos liberta dessas amarras, caímos num espaço vertiginoso, livre de qualquer determinação objetiva. Para Blake, é nesse momento que se torna possível de fato, ao ser humano, vivenciar seu poder, autonomia e individualidade.

Em mais de um de seus poemas, por exemplo, Blake explora a maneira como as formas de dominação política e sexual são internalizadas e como elas deixam a humanidade como vítima que se torna a própria propagadora da ideologia e organizações que promovem sua opressão. Ele faz isso em *Europe*, sem dúvida. Em *Jerusalem*, tenta ser mais propositivo. Em *The French Revolution*, ainda acredita por demais no poder da revolução política, assim como em *America*. No entanto, não é apenas no campo das palavras e das ideias que Blake pretende inovar: ao desenvolver uma nova maneira de apresentar seus poemas, por meio do que ficou conhecido como *livros iluminados*, ele pretendeu também inovar a arte da impressão. Uma nova poesia para uma nova [velha] arte, a da gravura.

2.4.1. O novo método de impressão de Blake: o relevo em cobre

Em Língua Inglesa há duas palavras distintas para definir os processos mais utilizados na gravura em cobre ao final do século XVIII e começos do XIX: *engraving* e

mild & gentle, for the mild & gentle parts. and the prosaic, for inferior parts; all are necessary to each other// Poetry Fetter'd. Fetters the Human Race.// Nations are Destroy'd, or Flourish, in proportion as Their Poetry Painting and Music, are Destroy'd or Flourish! The Primeval State of Man, was Wisdom, Art, and Science".

etching. Essa sutileza se perde na Língua Portuguesa: ambos os processos são traduzidos simplesmente como *gravura*. Antes de apresentar a inovação de Blake no campo da impressão de gravuras com chapas de cobre em relevo, creio ser importante explicar a diferença entre os dois métodos, a fim de que fique claro o que representou a nova forma de registro de imagens utilizada pelo artista em seus *illuminated books*.

No método definido em inglês como *engraving*, ou *intaglio* em italiano, usa-se o cinzel ou buril para fazer incisões na chapa de cobre, a fim de registrar nela o desenho. São essas incisões que irão conter a tinta que será transferida ao papel. No método conhecido em inglês como *etching*, ou *acquaforte* em italiano, a chapa de cobre é coberta por um verniz ou cera resistente ao ácido nítrico, e com um buril de ponta rombuda, se faz o desenho sobre a superfície da cera ou verniz, deixando o metal a descoberto, e depois é aplicado o ácido sobre a chapa, e este irá corroer o metal. Ao final do processo a chapa é lavada e aquecida para retirada do verniz ou cera que protegia as partes que deveriam ficar em branco na impressão. O processo de impressão é o mesmo: a tinta ficará nas ranhuras criadas pelo ácido no metal, mas essas serão mais ou menos profundas, de acordo com o tempo de exposição ao agente químico sobre a chapa, criando áreas de tonalidade mais ou menos intensa.



Fig. 42 – Chapa de impressão em cobre fac-similar e impressão contemporânea da folha de rosto impressa de *Songs of Innocence*.
Fonte: William Blake Prints, Reino Unido.

O processo criado por Blake para imprimir seus próprios poemas juntava a técnica do *intaglio* com a da *acquaforte*. Na verdade, se pensarmos na arte da impressão de uma maneira mais ampla, ele encontrou um modo de fazer nas chapas de cobre o que se fazia, séculos antes, com os blocos de madeira e as impressões em xilogravura por toda a Europa da Idade Média. É como se ele negasse todo o avanço da imprensa de tipos móveis, para retornar a práticas ancestrais, mas utilizando matrizes mais perenes para suas impressões. No seu método, a área a ser impressa é que ficava protegida do ácido, e esse era usado para corroer o metal das áreas da chapa de cobre que não deveriam reter a tinta para a impressão no papel. Enquanto as gravuras tradicionais do *intaglio* e da *acquaforte* eram

feitas em negativo, ou seja, a tinta ficava presa aos sulcos feitos no metal, no método de Blake as gravuras eram feitas em positivo, como carimbos.



Fig. 43 – Chapa de impressão fac-similar do poema “The Tyger”.
Cobre gravado por *acuaforte*; 11,3 X 6,4 cm.
Fonte: William Blake Prints, Reino Unido.

Ao desenvolver seu novo método de impressão, no início da década de 1790, Blake estava convencido de que ele significaria a liberação dos escritores e poetas do jugo de tipógrafos e livreiros, pois poderia empoderá-los e lhes habilitar a expressar-se diretamente a seu público, sem depender da licença ou intromissão de ninguém. Chegou mesmo a imprimir panfletos e distribuí-los nas ruas de Londres em 1793, divulgando a novidade a possíveis clientes:

Os Trabalhos do Artista, do Poeta, do Músico, foram proverbialmente acompanhados de pobreza e obscuridade; isso nunca foi culpa do Público, mas foi devido à negligência dos meios para propagar tais obras que absorveram totalmente o Homem de Gênio. Mesmo Milton e Shakespeare não puderam publicar suas próprias obras. Essa dificuldade foi evitada pelo Autor dos seguintes produtos agora apresentados ao Público; que inventou um método de impressão tanto de Texto quanto de Gravuras em um estilo mais ornamental, uniforme e grandioso do que qualquer outro antes descoberto, embora produza obras com menos de um quarto do custo.¹³²

Blake parecia preocupar-se claramente com algo que não era, de modo algum, incomum entre os séculos XV e XIX, e que continua a atormentar a vida de escritores ainda nos dias de hoje: a intromissão de editores – à época de Blake impressores e livreiros – sobre a produção e comercialização de suas obras. Roger Chartier, em *A mão*

¹³² BLAKE, 2013, p. 07. GILCHRIST, 1880, vol. 2, p. 285. O texto original: “The Labours of the Artist, the Poet, the Musician, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the Public, but was owing to a neglect of means to propagate such works as have wholly absorbed the Man of Genius. Even Milton and Shakespeare could not publish their own works.// This difficult has been obviated by the Author of the following productions now presented to the Public; who has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered, while it produces works at less than one fourth of the expense”.

do autor e a mente do editor¹³³ e em *Do palco à página*¹³⁴ tratou dessa relação problemática entre os autores, os impressores e os vendedores de livros durante a Idade Moderna. Os impressores usualmente eram vistos como profissionais pouco confiáveis e “sempre prontos a falsificar seus livros contábeis e ocultar a verdadeira tiragem de edições que lhes são confiadas, permitindo, assim, vender cópias mais rapidamente e com um preço melhor que o autor poderia fazê-lo”¹³⁵.

Além disso, outra questão muito importante devia incomodar profundamente a Blake: a intromissão dos tipógrafos na pontuação e diagramação de seus textos, durante o processo de composição tipográfica das páginas¹³⁶. Uma vírgula, um ponto, uma quebra de linha fazem toda diferença no texto poético, mas não havia, entre os séculos XV e XIX, tanto respeito quanto à vontade do autor dentro do espaço de uma oficina tipográfica, como destacado por Chartier:

[...] no estudo da materialidade das obras impressas, a pontuação não deve de modo nenhum ser considerada (assim como as variações gráficas ou ortográficas) como o resultado das intenções do autor do texto, mas sim dos hábitos dos tipógrafos que diagramaram as páginas impressas. As margens de interpretação e de decisão deixadas aos impressores e tipógrafos eram muito grandes naquele tempo de forte ‘plasticidade fonética, ortográfica e semântica’. Algumas vezes, o próprio autor deixava, explicitamente, a responsabilidade de pontuação do livro ao discernimento dos tipógrafos [...].¹³⁷

Esse protagonismo dos tipógrafos no mundo dos impressos, contudo, não era algo considerado como nocivo ou reprovável pelo senso comum naqueles dias. Seu conhecimento do vernáculo era valorizado e se pensava mesmo que seu dever era auxiliar os autores no sentido de que suas obras fossem de melhor compreensão junto ao público leitor. Havia, inclusive, manuais que orientavam esses profissionais a como agir em seu ofício, como o *Mechanick Exercises or the Doctrine of Handyworks Applied to the Art of Printing*, de Joseph Moxon, publicado em dois volumes pela primeira vez em 1683 e republicado com atualizações e adições até o século XIX. As orientações nele prescritas são até bem práticas e objetivas, do tipo que se espera de um manual que deveria ser consultado tanto durante a formação profissional quanto como obra de referência dentro de uma oficina tipográfica, e muito provavelmente deve ter sido de uso corrente na oficina de Basire e do conhecimento do próprio Blake durante seu período de formação como aprendiz:

¹³³ CHARTIER, 2014, p. 108-109.

¹³⁴ CHARTIER, 2002, p. 13-37.

¹³⁵ CHARTIER, 2014, p. 108.

¹³⁶ A única cópia impressa conhecida de *The French Revolution*, por exemplo, que não é um dos *illuminated books*, mas sim uma impressão tipográfica, contém inúmeros erros de impressão, e é considerada consensualmente, dentro dos *Blakean Studies*, como uma prova de impressão a ser corrigida pelo autor.

¹³⁷ CHARTIER, 2002, p. 25-26.

5 Algumas circunstâncias que um bom *Compositor* considera e observa na *Composição*.

Um bom *Compositor* deve almejar tanto tornar o significado de seu *Autor* inteligível para o Leitor, quanto fazer sua Obra parecer graciosa aos olhos e agradável na leitura: Portanto, se sua *Cópia* for escrita numa linguagem que ele entenda, ele a lê com consideração; para que ele possa entender o significado do *Autor* e, conseqüentemente, considerar como ordenar sua Obra da melhor forma tanto na *Página de Rosto*, quanto na matéria do *Livro*: Como fazer seus *Recuos*, *Pontuações*, *Quebras*, *Itálicos*, &c. que melhor simpatizem com o Gênio do *Autor*, e também com a capacidade do Leitor.

Tampouco um *Compositor* não deve deixar de mostrar sua habilidade no bom ordenamento e harmonia de uma *Página de Rosto*, que, por ser a primeira página de um livro, começaremos as considerações sobre *Compositores* por ela.¹³⁸

Somente essas linhas já mostram bem o grau de interferência que um tipógrafo poderia ter sobre uma obra impressa à época de Blake. E como profissional formado e atuante na área, ele bem conhecia esses meandros, daí sua preocupação em criar um método próprio para apresentar poesia e imagem conjugados, voltando a uma forma de impressão próxima à xilogravura, mas desta feita utilizando o cobre e, por isso mesmo, mais complexa de se produzir, mais resistente e, também, em tese, que daria maior liberdade aos escritores... Que sua empreitada com a nova técnica não tenha encontrado sucesso comercial, isso deixarei para discutir no próximo capítulo, onde tratarei de sua trajetória e atuação em meio às prensas, às tintas e ao buril.



¹³⁸ MOXON, 1683, vol. 2, p. 220. O texto original: “5. Some Circumstances a good *Compositor* considers and observes in *Composing*.// A good *Compositor* is ambitious as well to make the meaning of his *Author* intelligent to the *Reader*, as to make his Work shew graceful to the Eye, and pleasant in Reading: Therefore if his *Copy* be Written in a Language he understands, he reads his *Copy* with consideration; that so he may get himself into the meaning of the *Author*, and consequently considers how to order his Work the better both in the *Title Page*, and in the matter of the *Book*: As how to make his *Indenting*, *Pointing*, *Breaking*, *Italicking*, &c. the better sympathize with the *Authors* Genius, and also with the capacity of the *Reader*.// Nor does a *Compositor* the least shew his skill in the well ordering and humouring of a *Title Page*, which, because it is the first *Page* of a *Book*, we shall begin the *Compositors* Considerations at” (grifos no original).

3 IMAGENS E POESIA EM BLAKE: A ARTE TOTAL DO BARROCO EM IMPRESSOS



Algo que precisa ficar claro ao se pensar em Blake como um barroco tardio é que nenhum dos artistas que hoje são colocados sob o rótulo “barroco” se viam desse modo, simplesmente pelo fato de que o termo não era utilizado com esse sentido até a segunda metade do século XIX. Foi somente no último quartel do oitocentos, de fato, por meio dos trabalhos do suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945) que se difundiu o uso da palavra que, até então, estava circunscrita ao *métier* da ourivesaria, por designar pérolas imperfeitas e raras levadas do Índico para a Península Ibérica a partir do século XVI.

Entre os séculos XVII e XVIII, como destacado por Alain Mérot, não havia um estilo barroco “[...] pela boa razão de que não havia *estilos* então, [...] mas *maneiras* ou *gostos* – ou melhor, um gosto, comumente associado a adjetivos como ‘grande’ ou ‘correto’ e em conformidade com uma perfeição fixada de longa data”¹³⁹. O que havia de comum entre os artistas que hoje são conhecidos como barrocos é que eles se desviavam da tradição harmoniosa estabelecida no Renascimento, eram transgressores em relação à norma resgatada do classicismo greco-romano e reelaborada pelos renascentistas:

O irregular ou o bizarro não se definiam em si, mas em relação a uma norma, como uma derivação ou antes um desvio. [...] As palavras ‘clássico’ e ‘barroco’, portanto, dificilmente são úteis na compreensão desses fenômenos, porque elas são anacrônicas.¹⁴⁰

Eugeni D’Ors (1881-1954), por exemplo – um dos acadêmicos espanhóis da primeira metade do novecentos que se dedicou ao estudo do Barroco – sintetizou muito bem o que fazia com que se identificasse esse ou aquele artista como barroco:

Quando um pintor da Renascença [...] representa um milagre, o céu, talvez, esteja fendido; se é um pintor barroco, o céu se convulsiona. O céu e toda a natureza. Um grande vento de apoteose o sacode e carrega tudo, teatralmente. Acrescente-se a isso uma espécie de modernismo que – impacientemente – não espera, para conceder aos santos a glorificação suprema, que sua fama e a lenta ação da devoção secular ainda não lhes consagrou.¹⁴¹

¹³⁹ MÉROT, 2007, p. 23. O texto original: “[...] pour la bonne raison qu’il n’y avait pas alors de *styles*, [...] mais des *manières* ou de *goûts* – ou plutôt même un goût, couramment accolé à des adjectifs tels que ‘grand’ ou ‘correct’ et conforme à une perfection fixée de longue date”.

¹⁴⁰ MÉROT, 2007, p. 23. O texto original: “L’irrégulier ou le bizarre ne se définissaient pas en soi, mais par rapport à une norme, comme une dérivation ou plutôt une déviance. [...]// Les mots de ‘classique’ et de ‘baroque’ ne sont donc guère utiles pour comprendre ces phénomènes, parce qu’ils sont anachroniques”.

¹⁴¹ D’ORS, 1935, p. 128-129. O texto original: “Lorsqu’un peintre de la Renaissance [...] représente un miracle, le ciel, peut-être, se fend; si c’est une peintre baroque, le ciel se convulsionne. Le ciel, et la nature entière. Un grand vent d’apothéose la secoue, et emporte tout, théâtralement. Ajoutons-y une sorte de modernisme qui

Embora não haja registro de que existisse alguma obra de Thomas Hobbes (1588-1679) entre os volumes da biblioteca de Blake, também cabe aqui um parêntese sobre um conceito desenvolvido sobre o filósofo britânico e que, dada a gama de interesses de Blake, muito provavelmente deve ter feito parte de suas leituras. Em *Answer to Sir William Devenant's preface before 'Gondibert'*, de 1650, Hobbes responde a um poeta que lhe enviara uma obra recém-escrita. A linha de força de seu texto reside em mostrar como a fantasia não deve ser considerada um simples produto da imaginação, mas sim um produto da memória e do julgamento, o que a liga, definitivamente, ao campo da produção estética, e não apenas poética.

Para Hobbes, portanto, não seria possível haver fantasia, e tampouco poesia, se não houvesse uma correlação direta desta com a memória e com o julgamento. A fantasia – a imaginação – só se liberta e consegue exercitar sua “maravilhosa rapidez” na medida em que o julgamento – a razão – consegue ordenar toda a bagagem acumulada na memória:

Os antigos, portanto, não fizeram uma fábula absurda, ao fazer da Memória a mãe das Musas. Pois a memória é o mundo, embora não realmente, mas como num espelho, no qual o julgamento, como um irmão mais severo, se ocupa num exame sério e rígido de todas as partes da natureza, e em registrar por letras sua ordem, causas, usos, diferenças e semelhanças; pelo qual a fantasia, quando qualquer obra de arte está para ser executada, encontra seus materiais à mão e preparados para uso, e não precisa mais do que um movimento rápido sobre eles, para que o que ela deseja e está lá para ser obtido não passe muito tempo despercebido. De forma que quando ela parece voar de uma Índia para a outra, e do céu para a terra, e penetrar na matéria mais dura e nos lugares mais obscuros, no futuro, e em si mesma, e tudo isso num ponto do tempo, a viagem não é grande coisa, sendo ela mesma tudo o que procura. E sua maravilhosa rapidez não consiste tanto em movimento, mas em copiosas imagens discretamente ordenadas e perfeitamente registradas na memória; que a maioria dos homens sob o nome de filosofia tem um vislumbre, e muitos pretendem ter, que a confundindo grosseiramente, abraçam a contenção em seu lugar.¹⁴²

Ora, todo o universo poético de Blake se baseia, certamente, numa construção racional que amalgama suas memórias familiares fundeadas na formação anglicana dissidente, de forte ligação a uma interpretação própria do texto bíblico, ao cabedal de

– impatient – n'attend pas, pour accorder aux saints la glorification suprême, que leur réputation et l'action lente d'une dévotion séculaire les aint consacré”.

¹⁴² HOBBS, 1880, p. 449. O texto original: “The ancients therefore fabled not absurdly, in making Memory the mother of the Muses. For memory is the world, though not really, yet so as in a looking-glass, in which the judgment, the severer sister, busieth herself in a grave and rigid examination of all the parts of nature, and in registering by letters their order, causes, uses, differences, and resemblances; whereby the fancy, when any work of art is to be performed, finds her materials at hand and prepared for use, and needs no more than a swift motion over them, that what she wants, and is there to be had, may not lie too long unespied. So that when she seemeth to fly from one Indies to the other, and from heaven to earth, and to penetrate into the hardest matter and obscurest places, into the future, and into herself, and all this in a point of time, the voyage is not very great, herself being all she seeks. And her wonderful celerity, consisteth not so much in motion, as in copious imagery discreetly ordered, and perfectly registered in the memory; which most men under the name of philosophy have a glimpse of, and is pretended to by many, that grossly mistaking her, embrace contention in her place”.

erudição que adquiriu com as leituras de clássicos da poesia britânica principalmente, mas também clássica. A partir daí ele criou toda uma cosmogonia própria, reinterpretando o texto bíblico, mas ainda assim profundamente poética, atravessada por uma fantasia que recorria ao rearranjo dessas fontes de forma racional. Trata-se, mesmo que não seja assim referenciado por Blake, de um processo criativo de viés demarcadamente hobbesiano.

Isso posto, de que qualquer definição que se faça de um artista do Barroco sempre será alheia a ele próprio e à temporalidade por ele vivida, e que estará calcada em critérios de desvio a uma norma estabelecida na estética clássica do Renascimento e, também, que Hobbes, um dos principais pensadores britânicos do período considerado como do auge da cultura do Barroco na Europa – o século XVII – define alguns parâmetros para a construção do texto poético em que Blake se encaixa por inteiro, não vejo motivo para não entendê-lo como um barroco tardio, já que parte de suas influências literárias estão ancoradas na poesia britânica elisabetana¹⁴³ e, além disso, sua obra pictórica de modo algum segue o cânone neoclássico de fins do setecentos e começo do oitocentos que estava em voga nas ilhas britânicas mas sim, do modo como Eugeni D’Ors ponderava na década de 1930, sua arte convulsionava teatralmente o *cenário* que propunha em suas imagens, mesmo que se tratassem de gravuras limitadas a uma folha de papel e aquareladas uma a uma, adquirindo efeitos diferenciados a cada cópia.

Aliás, essa característica, a de conciliar mais de uma habilidade em seu fazer artístico, também remete a produção de Blake a uma outra característica do Barroco, o ideal de a arte se constituir numa performance total, abarcando diversos aspectos sensoriais ou veículos de expressão ao mesmo tempo. A ideia original da obra de arte total do Barroco envolvia o entrelaçamento de mistérios como a escultura, a pintura, a arquitetura e a encenação teatral – incluindo ou não a música – que, por meio do uso desses espaços planejados em festejos da corte, triunfos e entradas reais, procissões ou quaisquer outros tipos de comemorações públicas, conseguiam mobilizar e direcionar os sentidos dos espectadores para um envolvimento emocional que facilitasse a apreensão do discurso alegórico que se pretendia transmitir. Quanto mais pompa, esplendor, fausto, emotividade e deslumbramento dos sentidos, mais se conseguiam os resultados esperados.

No caso de Blake, ele pretendia que sua poesia não fosse apenas um texto tipográfico impresso em folhas de papel ao chegar ao seu leitor: para ele, era importante que a ambiência de seus versos fosse construída também por meio de imagens, daí o amálgama de sua criação única, juntando numa mesma página impressa – aliás, num mesmo bloco

¹⁴³ Por poesia elisabetana entende-se aquela produzida na Inglaterra durante o reinado de Elizabeth I (1533-1603), que como última monarca da Casa Tudor, reinou sobre a Inglaterra e a Irlanda entre 1558 e sua morte, em 1603. Sabidamente Blake tinha profunda admiração pelas obras poéticas de Edmund Spenser (1552-1599) e William Shakespeare (1564-1616).

de impressão – sua poesia e o traço de seu buril, diligentemente colorido à aquarela depois de impresso, artesanalmente, como as antigas iluminuras medievais, página a página. Um microcosmo da obra total do Barroco, que se valia da produção em série da prensa mecânica e da gravura em cobre, mas cujas cópias eram coloridas uma a uma, artesanalmente, remetendo a práticas ancestrais. Um paradoxo nos anos nascentes da Revolução Industrial. De fato, um artista fora de seu tempo.

3.1. Blake como artista: a passagem pela Royal Academy e a origem do estilo outsider

Gravados Dia após Dia
Sempre com seu ar Pueril
Meus Desenhos iguais permanecem¹⁴⁴

Esses três singelos versos escritos no caderno de anotações de Blake que hoje está sob a guarda da British Library resumem um hábito que o artista preservou por toda a vida: o de manter consigo esboços, a fim de reutilizá-los e ampliá-los em novos trabalhos, ao mesmo tempo em que ia expandindo suas ideias e agregando novas camadas de significados a cada gravura ou aquarela executada.

Essa constante busca pelo aprimoramento esteve presente na trajetória de Blake como artista desde seus primeiros anos na oficina de James Basire. Na verdade, ao contrário do que costumava ser usual, o jovem William já chegou à oficina do mestre gravador com um significativo treinamento nos rudimentos do desenho, graças aos anos de estudo na Escola de Henry Pars. Ele já estava bem à frente do que seria esperado de um aprendiz e, por isso mesmo, Basire logo lhe confiou tarefas de responsabilidade, como a execução de cópias de desenhos originais para transferência a chapas matrizes e, depois de cerca de um ano, o enviou para colher esboços dos túmulos dos monarcas britânicos na abadia de Westminster. Tratava-se de grande tarefa, pois Basire recebera da Society of Antiquaries a encomenda das gravuras para o *Sepulchral Monuments of Great Britain*, de Richard Gough¹⁴⁵. Em 1774, dois anos após se completarem 500 anos do início do reinado de Edward I, a Society of Antiquaries conseguiu autorização do deão da catedral para abrir o túmulo do monarca em Westminster, e foi o jovem William que Basire designou acompanhá-lo e registrar o episódio¹⁴⁶ em desenhos que ainda hoje estão no arquivo da instituição londrina. O interessante é notar a imprecisão da perspectiva na representação

¹⁴⁴ *William Blake's Notebook*, p. 87, The British Library. Add MS 49460. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/the-notebook-of-william-blake?shelfitemviewer=1>. Acesso em: 15 set. 2020. O texto original: “Reengraved Time after Time/ Ever in their Youthful prime/ My Designs unchanged remain”.

¹⁴⁵ BENTLEY JR., 2001, p. 38-41.

¹⁴⁶ GILCHRIST, 1880, vol. 1, p. 18-19.

do esquife de pedra do monarca, apesar dos ricos detalhes do corpo naturalmente mumificado pela falta de umidade do ambiente. O jovem de 16 anos denunciava ali sua imaturidade como desenhista ao ver-se frente a frente com uma cena tão insólita e carregada de tanto significado para o imaginário britânico...

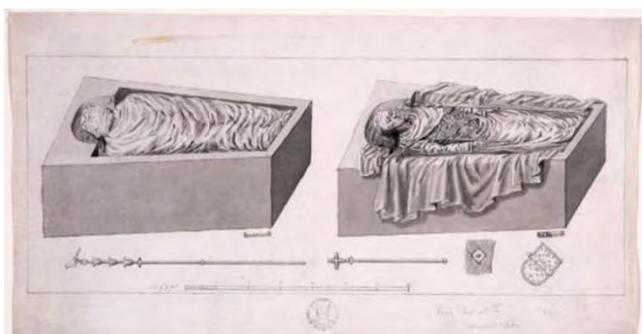


Fig. 44 – Esquife de Edward I em sua exumação de 1774, Abadia de Westminster, William Blake (atrib.), maio de 1774, grafite sobre papel.
Fonte: The Society of Antiquaries, Londres, Reino Unido.



Fig. 45 – Detalhe, Esquife de Edward I em sua exumação de 1774, Abadia de Westminster, William Blake (atrib.), maio de 1774, grafite sobre papel.
Fonte: The Society of Antiquaries, Londres, Reino Unido.

Nos sete anos vividos na oficina de Basire como aprendiz, o jovem Blake iria não apenas passar da adolescência para a vida adulta mas, acima de tudo, aprender um ofício dos mais valorizados¹⁴⁷, pois era altamente especializado e exigia anos de prática para se atingir, de fato, a expertise desejada. Os trabalhos mais rentáveis e as encomendas dos autores mais renomados, que podiam pagar por tiragens mais altas e, assim, alavancar os lucros da oficina de impressão e do próprio gravador demandavam profissionais mais capacitados nos mistérios da gravura e também da tipografia. Em mais de uma oportunidade, já na vida adulta, Blake referiu-se aos anos na oficina de Basire destacando que para o velho mestre, assim como para ele mesmo, “a base tanto da gravura como de todas as artes lineares é o desenho”¹⁴⁸.

E qual seria o cotidiano desse ofício como aprendiz e depois já como artista devidamente reconhecido? Uma boa forma de aproximar o olhar de um observador do século XXI sobre a realidade de trabalho de um gravador numa oficina daquelas últimas décadas do setecentos na Europa ocidental são os verbetes e imagens da *Encyclopédie* de

¹⁴⁷ Segundo Martyn Lyons, em meados do século XVIII, em Londres, uma única prensa podia, com uma equipe bem treinada, atingir uma produtividade de até 250 folhas impressas por hora, ou 2.500 em dez horas de trabalho diário, que era a jornada média diária usual no setor, aproveitando-se a luz do sol. O serviço costumava ser bem pago aos jornalheiros (contratados pela jornada de trabalho), mas sua oferta era incerta e inconstante (LYONS, 2011, p. 99-100). Segundo G. E. Bentley Jr., um artesão contratado como jornalheiro numa oficina de gravura e tipografia podia esperar um pagamento de £ 2 por semana, para executar quaisquer das atividades necessárias à impressão das gravuras, desde a preparação das chapas até o manuseio da prensa. Contudo, uma única gravura a talho doce, executada para impressão de uma página *in quarto*, sem áreas com sombreado, apenas com o desenho em contornos, “de linhas simples”, podia render basicamente a mesma quantia ao gravador (BENTLEY JR., 2001, p. 66-67).

¹⁴⁸ BENTLEY JR., 2001, p. 38. O texto original: “the basis of both engraving and all linear art is drawing”.

D'Alembert e Diderot. Por meio tanto das imagens e das descrições dos verbetes temos, ao menos, uma ideia das atividades desenvolvidas e do processo necessário para criar uma gravura impressa.

Obviamente, a ilustração da *Encyclopédie* é idealizada e totalmente antisséptica, na medida em que o espaço mostrado é demasiadamente aseado, organizado e estruturado para uma oficina tipográfica até mesmo de tempos mais recentes. Os jovens aprendizes estão todos bem vestidos, arrumados, limpos, sem nenhuma sujeira de tinta, fuligem ou cera a macular suas roupas, ou seja, algo que parece muito distante da realidade de um ambiente de trabalho que lidava com tantos materiais voláteis, papéis, graxa, fuligem, carvão, ferramentas, fogareiros, ácidos, tintas e papéis. Mais do que isso, o trabalho numa oficina de gravura era meticuloso, árduo e, para que o mestre da oficina conseguisse que o negócio se tornasse lucrativo, deveria ter sob sua tutela um número significativo de aprendizes, tanto para dividir suas tarefas como também para dispensar a necessidade de contratar jornaleiros e, assim, aumentar os lucros, já que também recebia uma joia pelo período de sete anos de acolhida dos aprendizes em sua casa.



Fig. 46 – “Gravure en Taille-douce”, A.-J. Defehrt (1723-1774), 1769.

Parte superior da prancha 13 do *Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux, et les Arts mécaniques, avec leur Explications*, vol. V, *l'Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert.

Funções executadas na imagem: Fig. 1, encerando a placa de cobre, para que o desenho seja aplicado a ela antes da gravação; Fig 1 Bis, o mestre da oficina aparece com uma tocha, fumegando a placa de cobre que está pendurada no teto, por ser muito grande para ser segurada com apenas uma das mãos; Fig 2 (à esquerda), um jovem aprendiz lava a placa de cobre depois da aplicação da aquaforte; Fig. 3 (no meio), gravura - “g” é o desenho que está sendo copiado; Fig. 4, gravando a placa com ácido; Fig. 5, extraíndo o ácido da placa; Fig. 6 (à esquerda), gravando com um buril – a placa de cobre está sobre uma almofada; Fig. 7 (no canto inferior direito), corrigindo os erros; “D” é uma pedra de amolar, usada para afiar os cinzéis; “I” são dispersores de luz, para que não se crie sombras acentuadas sobre o trabalho que está sendo executado e se aproveite melhor a luminosidade natural.

Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Paris, França.

O ofício de gravador era admirado justamente por conta da complexidade envolvida na execução mesma de seu místico, que permitia a impressão de imagens junto ao texto dos livros, ampliando suas possibilidades de recepção e interpretação por parte dos leitores. No próprio verbete da *Encyclopédie* dedicado à gravura, Claude-Henri Watelet (1718-1786) arremata seu texto destacando essa condição peculiar da profissão:

A gravura é uma arte muito difícil; requer muito exercício de Desenho, uma grande habilidade em manusear as ferramentas, uma grande inteligência para se transformar, por assim dizer, e apreender o espírito do autor que se está a gravar. Também é preciso paciência sem frieza, persistência sem desgosto, exatidão sem subserviência, facilidade sem abuso: essas qualidades tão numerosas as têm muitos gravadores, mas sua união é tão difícil que são muito poucos os excelentes.¹⁴⁹

Aos 21 anos, em 26 de agosto de 1779, Blake completou seu período de sete anos de aprendizado na casa e na oficina de James Basire. Como fazia parte do costume, provavelmente seu mestre deve ter lhe presenteado com um conjunto de ferramentas – um bom jogo de cinzéis novos, uma pedra de amolar, um avental de couro –, os apetrechos que, simbolicamente, asseguravam que ele estava apto a exercer o ofício de gravador e impressor¹⁵⁰. Solteiro, retornou à casa paterna na Broad Street, onde ficaria até os 25 anos¹⁵¹.

A partir daí, Blake deveria construir sua própria trajetória como gravador e impressor, a partir dos contatos feitos na oficina onde aprendera o ofício e, inicialmente, seria esse o caminho natural a ser seguido mas, no entanto, ao deixar a tutela de Basire, William não se registrou junto à guilda e pagou todas as taxas para poder exercer o ofício como mestre impressor e gravurista. De fato, ele nunca cumpriu essa exigência e tampouco recolheu esses impostos¹⁵², o que, de certa forma, mais tarde limitaria sua atuação profissional. Há registros de que prestou serviços durante um bom tempo e de forma intermitente, como gravurista, à oficina de Joseph Johnson onde, inclusive, imprimiu a única cópia existente de *The French Revolution* (1791) e, ao que parece, também seu primeiro livro de poemas, uma recolha dos escritos de juventude, *Poetical Sketches* (1783)¹⁵³.

¹⁴⁹ ENCYCLOPÉDIE, 1784, vol. 3, p. 889-890. O texto original: “C’est un art très-difficile que celui de la Gravure; il demande beaucoup d’exercice du Dessin, beaucoup d’adresse à conduire les outils, une grande intelligence pour se transformer, pour ainsi dire, & prendre l’esprit de l’auteur d’après lequel on grave./ Il faut encore de la patience sans froideur, de l’assiduité sans dégoût, de l’exatititude qui ne soit pas servile, de la facilité sans abus: ces qualités si nombreuses enfantent beaucoup de graveurs, & leur union si difficile fait qu’il en est fort peu d’excellens”.

¹⁵⁰ BENTLEY JR., 2001, p. 46-47.

¹⁵¹ ADCOCK, 1912, p. 121.

¹⁵² ACROYD, 1995, p. 61.

¹⁵³ *Poetical Sketches* foi a primeira coletânea de poesia e prosa publicada por Blake, com escritos produzidos entre 1769 e 1777. Quarenta cópias foram impressas em 1783 com a ajuda de seus amigos, entre eles o artista John Flaxman e o reverendo Anthony Stephen Mathew, a pedido de sua esposa, Harriet Mathew. O livro

Ao ver-se livre das amarras e obrigações como aprendiz da oficina de Basire, contudo, Blake foi perseguir outro horizonte: a formação artística na Royal Academy. Na verdade, antes mesmo de deixar a oficina, ainda em julho de 1779, submetera sua candidatura ao ingresso como estudante na instituição, apresentando seus desenhos com cópias das efígies e túmulos dos monarcas britânicos da abadia de Westminster, preparatórios para as gravuras do livro de Richard Gough (ver Figs. 47 e 48), uma cópia da gravura que fizera aos 15 anos, representando José de Arimateia (Fig. 41) e testemunhos e indicações de artistas reconhecidos e de boa índole, como seu antigo professor de desenho, Henry Pars, e seu mestre na gravura, James Basire¹⁵⁴.

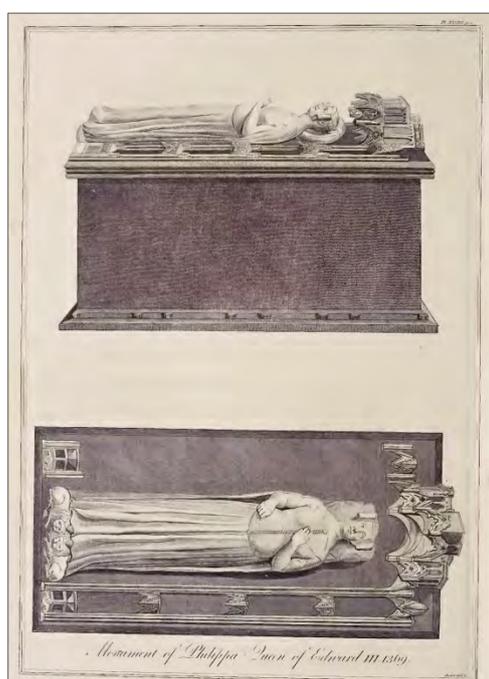


Fig. 47 – “Monument of Philippa, Queen of Edward III. 1369”, James Basire (*d’après* desenhos preparatórios de William Blake), c. 1774-1775. Gravura a talho doce, prancha nº XLVIII, *Sepulchral Monuments of Great Britain*, vol. 1, part II, p. 123, 1796.
Fonte: Bodleian Library, Oxford, Reino Unido.



Fig. 48 – “Portrait of Queen Philippa from her Monument”, James Basire (*d’après* desenho preparatório de William Blake), c. 1774-1775. Gravura a talho doce, prancha nº XLIX, *Sepulchral Monuments of Great Britain*, vol. 1, part II, p. 125, 1796.
Fonte: Bodleian Library, Oxford, Reino Unido.

A busca pela chancela da Royal Academy em sua formação profissional constitui-se em sinal claro de que Blake não se contentava em ser um simples artífice, pois era esse, de fato, o lugar social que lhe caberia como gravador e impressor. Seguindo a profissão para a qual se preparara durante sete anos na oficina de Basire poderia ser um profissional respeitado, mas nunca seria considerado como um artista de fato: um gravurista era visto

nunca circulou entre o grande público, pois as cópias eram presenteadas por Blake a seus amigos ou a pessoas interessadas em sua poesia (ACROYD, 1995, p. 86-87).

¹⁵⁴ BENTLEY JR., 2001, p. 49.

muito mais como um artesão útil, pois os artistas quase sempre dependiam deles para divulgar suas obras, em gravuras avulsas ou em panfletos de exposições. Até mesmo a Royal Academy fazia essa distinção, e um gravador poderia no máximo ser um membro associado da instituição, mas nunca um acadêmico pleno, com direito a usar a sigla “R.A.” após seu nome, o que era sinal de prestígio e influência considerável na sociedade britânica de então¹⁵⁵. O Instrumento de Fundação de 1768 permitia a concessão do título de membro pleno da Royal Academy a apenas 40 artistas, e a alteração do estatuto que permitiu a inclusão de gravadores como membros associados limitava-os a um máximo de seis indivíduos¹⁵⁶. Um gravador jamais chegaria à mesma posição social de um artista, de um pintor ou de um escultor, e o impetuoso William tinha plena consciência disso. No auge da juventude, Blake talvez almejasse atingir esse reconhecimento a seus dons artísticos, e realmente parecia estar disposto a alcançar tal objetivo ao inscrever-se para os cursos da Royal Academy, o caminho natural a qualquer jovem londrino que aspirasse a carreira artística.

No entanto, para ser admitido de fato aos cursos, após ter a inscrição aceita como estagiário por um período de três meses na Escola de Antiguidades, era preciso apresentar ao Inspetor e Bibliotecário da instituição, George Moser, esboços anatômicos com descrições de músculos e tendões, em desenhos com no mínimo 60 centímetros de altura¹⁵⁷. A média anual de admissões era de até 25 aspirantes, que após esses três meses de estágio podiam ou não permanecer como alunos regulares. Mas em 8 de outubro de 1779 Blake conseguiu seu intento e foi matriculado no livro de registros, onde se anotou: “Blake William – 21 An[os] em 28 [de] Nov. último. Grav[ador].”¹⁵⁸. Isso lhe garantiria o “bilhete marfim de admissão” e seis anos de acesso, como estudante regular, aos cursos ministrados nos moldes mais clássicos que existiam à época, tendo como parâmetro o currículo da Académie de Peinture et de Sculpture, fundada por Luís XIV em Paris, em 1648. O detalhe é que ao ser registrado como gravador em sua primeira matrícula, Blake jamais receberia o título de “R.A.”: no máximo poderia almejar o posto de membro associado da Royal Academy, depois de se estabelecer como gravador e alcançar reconhecimento na sociedade artística britânica.

O curso começava com a chamada “Escola de Antiguidades”, onde os alunos recebiam aulas de desenho de Anatomia a partir de cópias de estátuas, bustos e fragmentos de esculturas greco-romanas, às quais se somavam também aulas de Química, História Antiga e Literatura Clássica. Em seguida os estudantes passavam às aulas de Pintura, Arquitetura, Perspectiva e Desenho Anatômico de Modelos Vivos. O currículo,

¹⁵⁵ BENTLEY JR., 2001, p. 49.

¹⁵⁶ HODGSON & EATON, 1905, p. 112.

¹⁵⁷ GILCHRIST, 1880, vol. 1, p. 28-31. ACKROYD, 1995, p. 63-64. BENTLEY JR., 2001, p. 49.

¹⁵⁸ BENTLEY JR., 1969, p. 16. O texto original: “Blake William – 21 Yrs 28th last Novr. Engr.”.

estabelecido por Sir Joshua Reynolds, seu primeiro presidente, estava calcado nos preceitos que ele reforçaria em seus discursos anuais proferidos aos estudantes entre 1769 e 1790, em que sempre enfatizava a importância de se aprender a partir da cópia dos velhos mestres e do desenho a partir dos modelos da Antiguidade e da observação de modelos vivos. O ideal de Reynolds era criar uma geração de artistas que valorizasse a pintura de História, a fim de construir uma imagem coletiva da Inglaterra por meio das artes visuais¹⁵⁹.

Contudo, até hoje não há certeza alguma acerca da permanência de Blake nos cursos da Royal Academy até 1785, quando terminariam seus seis anos de acesso como estudante às dependências da instituição. Aillen Ward já destacou que ele participou dos Salões de Verão promovidos anualmente entre 1780 e 1785, exibindo trabalhos que certamente foram comprados – pois não ficaram no acervo da instituição – totalizando sete obras no período, superando seus colegas de turma inclusive¹⁶⁰. Isso já bastaria para denotar seu vínculo durante os seis anos usuais de formação dos cursos. Além disso, há que se considerar que Blake certamente teria interesse nos acervos da biblioteca e da coleção de gravuras que poderia consultar como estudante e que certamente o fazia com frequência, pois inclusive registrou o hábito em suas anotações às margens de seu exemplar do *Discourses* de Sir Joshua Reynolds:

Certa vez eu estava [...] examinando as gravuras de Rafael e Michelangelo na Biblioteca da Royal Academy. Moser veio até mim e disse: “Você não deve estudar essas obras de arte antigas, duras, rígidas e secas, inacabadas: fique um pouco e eu lhe mostrarei o que você deve estudar”. Ele então foi e trouxe as *Galleries* de Le Brun e Rubens. Como eu secretamente me enfureci! Eu também falei o que penso! Eu lhe disse: “Essas coisas que você chama de acabadas ainda nem começaram: como então podem estar terminadas?”
O homem que não sabe o começo não pode conhecer o fim da arte.¹⁶¹

Outro ponto a se considerar é que, salvo a intenção de tornar-se de fato um artista, não haveria outra razão para Blake deixar de registrar-se na guilda dos impressores e gravadores ao deixar a oficina de Basire. Isso o impedia de estabelecer-se como mestre impressor e gravador na área da City de Londres, ou seja, sua área urbana comercial.

Apesar de a metodologia das aulas da Royal Academy parecer ter contribuído para o amadurecimento de seu traço de forma significativa, Blake não sentia simpatia alguma pelas aulas de desenho a partir de modelos vivos e muito menos admirava a estética de

¹⁵⁹ WARD, 1989, p. 77-78.

¹⁶⁰ WARD, 1989, p. 78.

¹⁶¹ BLAKE, s.d., *apud* GILCHRIST, 1880, vol. 1, p. 30. O texto original [grifo do autor]: “I was once [...] looking over the prints from Raffaele and Michael Angelo in the Library of the Royal Academy. Moser came to me, and said, ‘You should not study these old, hard, stiff, and dry, unfinished works of art: stay a little and I will show you what you should study’. He then went and took down Le Brun and Rubens’ *Galleries*. How did I secretly rage! I also spake my mind! I said to Moser, ‘These things that you call finished are not even begun: how then can they be finished?’. The man who does not know the beginning cannot know the end of art”.

inspiração clássica greco-romana que seus professores propugnavam¹⁶². Em mais de uma oportunidade afirmou a amigos que de fato foi na Abadia de Westminster que ainda jovem havia absorvido “o caráter puro & espiritual da expressão & forma feminina”¹⁶³. Desenhar a partir de modelos vivos para ele era “odioso” e “parecia mais com a morte, ou cheirava como a mortalidade”¹⁶⁴. Mais ainda, criou mesmo a convicção, talvez por conta das aulas de Anatomia e Desenho de Modelos Vivos, que “Quanto a um homem moderno despido de sua carga de roupas, ele é como um cadáver”¹⁶⁵.

A questão principal é que o ensino de Artes na Royal Academy se conduzia pelos ideais defendidos a partir do entendimento estético de Sir Joshua Reynolds, e este estava assentado nas ideias da existência de uma “beleza” e uma “verdade geral” nas Artes, que os estudantes da instituição deviam perseguir a perfeição por meio da observação e da inspiração a partir do estilo dos grandes mestres¹⁶⁶. Tudo poderia estar afeito à mesma percepção de Blake se, ao que parece, a convivência acadêmica com Reynolds durante os seis anos de aulas e palestras não houvesse criado uma verdadeira aversão em William pelo catedrático, expressa em suas anotações cheias de ira e ressentimento às margens do exemplar que adquiriu das *Obras completas* do primeiro presidente da Royal Academy (ver Fig. 16). Além disso, os grandes mestres admirados por Reynolds não eram os mesmos que Blake crescera cultivando em seu imaginário artístico por meio de gravuras e cópias de gesso ou visitas a antigos monumentos religiosos: o jovem William emulava as formas de Michelangelo e Rafael na Escola de Henry Pars e, depois, sob a tutela de James Basire, passara infindáveis horas a copiar as esculturas góticas de Westminster, eram esses os seus referenciais, enquanto o de Reynolds estava na arte clássica greco-romana.

Gilchrist registra, na primeira biografia de Blake, o depoimento de um amigo do artista cujo nome não é revelado e que denota muito claramente o grau de divergência de entendimento quanto aos padrões estéticos e, mais ainda, a carga de ressentimento que se construiu da parte de Blake quanto às observações e orientações de Reynolds durante seu período de aprendizado na Royal Academy:

Uma vez, me lembro dele falando comigo sobre Reynolds, [...] e que ficou furioso com o que este último ousou dizer de seus primeiros trabalhos: quando muito jovem, chamou Reynolds para mostrar-lhe alguns desenhos e este recomendou que trabalhasse com menos extravagância e mais simplicidade, e corrigiu seus desenhos. Blake parecia considerar isso

¹⁶² ACKROYD, 1995, p. 65.

¹⁶³ BENTLEY JR., 1969, p. 318, nota. O texto original: “[I] early imbibed the pure & spiritual character of the female expression & form [in Westminster]”.

¹⁶⁴ BENTLEY JR., 1969, p. 423. O texto original: “[...] looking more like death, or smelling of mortality”.

¹⁶⁵ ERDMAN, 1988, p. 454. O texto original: “As to a modern Man stripped from his load of cloathing [sic], he is like a dead corpse”.

¹⁶⁶ ACKROYD, 1995, p. 66.

uma afronta imperdoável. Ele ficou muito indignado quando falou sobre o assunto.¹⁶⁷

Se mesmo anos depois do episódio Blake ainda alimentava essa carga de inconformismo com as críticas à sua concepção estética da juventude por parte de Reynolds, não surpreende que se afastasse do *mainstream* das Artes por ele propugnado e se tornasse um *outsider*, apesar de ter mantido amizade duradoura com alguns colegas com que conviveu na Royal Academy e que acabaram por destacar-se na cena artística britânica justamente por adequarem ao gosto neoclássico que se instalava em fins do setecentos, como o poeta George Cumberland (1754-1848) e os artistas John Flaxman (1755-1826) e Thomas Stothard (1755-1834) – este, inclusive, chegou a tornar-se um R.A. depois de estabelecer-se profissionalmente.

3.2. A prensa de Blake como negócio e expressão de sua arte

Tendo retornado à casa paterna e dedicando-se com afinco às aulas na Royal Academy – já que logo em seu primeiro ano já teve um desenho aceito no Salão de Verão de 1780 – Blake tinha que conciliar os estudos com trabalhos prestados como gravador a várias oficinas, a fim de se sustentar, já que não podia, por escolha própria, montar seu próprio negócio dentro dos limites da City, por não ter pago as taxas de registro junto à guilda. O jovem William se esforçava para, naquele período ao menos, perseguir o sonho de tornar-se um artista e fugir à sina de artífice que os anos como aprendiz de Basire lhe impingiam como vaticínio. No desenho espontâneo e ligeiro que submeteu ao Salão de 1780, ao representar a morte do Conde Goodwin, em 1053¹⁶⁸, ele tentava se encaixar nos moldes da instituição: uma cena mítica da história britânica que aludia à intervenção divina no destino de seus monarcas, uma interpretação que tentava conciliar o interesse pelos reis sepultos nos monumentos góticos que conhecia tão bem graças aos trabalhos que fizera nos anos como aprendiz na oficina de Basire e a orientação voltada àquilo que, décadas mais tarde, viria a ser conhecido como pintura de História, nas aulas da Royal Academy.

¹⁶⁷ GILCHRIST, 1880, vol. 1, p. 314. O texto original: “Once I remember his talking to me of Reynolds [...] he became furious at what the latter had dared to say of his early works. When a very young man he had called on Reynolds to show him some designs, and had been recommended to work with less extravagance and more simplicity, and to correct his drawing. This Blake seemed to regard as an affront never to be forgotten. He was very indignant when he spoke of it”.

¹⁶⁸ Goodwin morreu enquanto jantava com o rei Edward, o Confessor, em 11 de abril de 1053. De acordo com a lenda, ele negou ter qualquer responsabilidade pela morte do irmão de Edward, Alfred, em 1036, afirmando peremptoriamente que a comida o sufocasse se tivesse algum envolvimento com a morte do príncipe. Após proferir essa declaração em altos brados na mesa, a comida entalou em sua garganta e ele morreu sufocado (THOYRAS, 1732, vol. I, p. 132).



Fig. 49 – “The Death of Earl Goodwin”, William Blake, 1779.
Nanquim e aquarela sobre papel; 18,1 X 12,7 cm.
The British Museum, Londres, Reino Unido.

Mas a premência das condições objetivas de existência, contudo, devia ser mais urgente. Nos anos em que esteve vinculado à Royal Academy, se sabe que entre 1780 e 1785 Blake produziu gravuras para ao menos 25 encomendas diferentes, entre livros, revistas e ilustrações avulsas, cujos contratos podiam variar muitíssimo, indo desde uma simples vinheta, ou ilustrações mais elaboradas, *d’après* obras de artistas clássicos e consagrados como Rubens, Rafael e Watteau, ou colegas de classe, como Stothard e mesmo autores anônimos, com uma ou duas e até mesmo nove pranchas, nos formatos *duodecimo*, *in octavo*, *in quarto*, ou *in folio*¹⁶⁹.

No quadro a seguir é possível ter uma noção de como Blake atuou para vários impressores nestes seis anos, e de como se distribuiu sua produção como gravador, além do tipo e variedade de obras que ilustrava no início de sua carreira como profissional do buril, o ofício para o qual, de fato, se preparara na oficina de Basire e que o sustentaria por toda sua vida.

¹⁶⁹ BENTLEY JR., 2001, p. 453-454.

QUADRO I – ENCOMENDAS ATENDIDAS POR WILLIAM BLAKE COMO GRAVADOR AUTÔNOMO (1780-1785)

ANO	OBRA	AUTOR	FORMATO	EDITOR/ IMPRESSOR	AUTOR DAS ILUSTRAÇÕES	TOTAL DE PRANCHAS
1780	<i>The Protestants Family Bible</i>	-	<i>in quarto</i>	Harrison & Co.	Rafael Sanzio	5
1780	<i>The Speaker</i>	William Enfield	<i>duodecimo</i>	Joseph Johnson	Thomas Stothard	1
1780	<i>Fencing Familiarized: L'Art des Armes Simplifié</i>	J. Olivier	<i>in octavo</i>	John Bell	J. Roberts	1
1780-1782	<i>The Royal Universal Family Bible</i>	-	<i>in quarto</i>	Fielding & Walker	anônimo	5
1781	<i>A Proposition for a New Order in Architecture</i>	Henry Emlyn	<i>in folio</i>	-	Earle	1
1782	<i>An Introduction to Mensuration and Practical Geometry</i>	John Bonnycastle	<i>duodecimo</i>	Joseph Johnson	Thomas Stothard	1 vinheta
1782	<i>History of the Holy Bible</i>	Edward Kimpton	<i>in folio</i>	J. Cooke	Thomas Stothard [3] e C. M. Metz [2]	5
1782	<i>The Ladies New and Polite Pocket Memorandum-Book</i>	-	<i>duodecimo</i>	Joseph Johnson	Thomas Stothard	2
1782	"Morning Amusement" e "Evening Amusement" [2 grav. avulsas]	Watteau	<i>in quarto</i>	Thomas Macklin	Watteau	2
1782	<i>Introduction to Natural Philosophy, 2 vols.</i>	William Nicholson	<i>duodecimo</i>	Joseph Johnson	anônimo	1 vinheta
1782	<i>Novelist's Magazine, vol. VIII</i>	-	<i>in octavo</i>	Harrison & Co.	Thomas Stothard [2 ilust. para a tradução de Tobias Smollett do <i>Don Quixote</i> de Cervantes]	2
1782-1783	<i>Novelist's Magazine, vol. IX</i>	-	<i>in octavo</i>	Harrison	Thomas Stothard [1 ilust. para <i>Sentimental Journey</i> , de Laurence Sterne; 1 para <i>David Simple</i> , de Sarah Fielding; e 1 para <i>Launcelot Greaves</i> , de Tobias Smollett]	3
1782	<i>Complete Geographical Dictionary, 2 vols.</i>	John Seally & Israel Lyons	<i>in quarto</i>	John Fielding	anônimo	3
1782	<i>A Select Collection of English Songs</i>	Joseph Ritson	<i>duodecimo</i>	J. Johnson	Thomas Stothard	9
1782	<i>Poetical Works</i>	John Scott	<i>in octavo</i>	J. Buckland	Thomas Stothard	4
1782-1783	<i>Novelist's Magazine, vol. X-XI</i>	-	<i>in octavo</i>	Harrison	Thomas Stothard	3
1783	<i>Orlando Furioso</i> [tradução de John Hoole]	Ariosto	<i>in octavo</i>	[uma associação de impressores]	Thomas Stothard	1
1783	<i>The Poetical Works</i>	Geoffrey Chaucer	<i>duodecimo</i>	Bell	Thomas Stothard	1
1783	<i>Memoir of Albert de Haller</i>	Thomas Henry	<i>in octavo</i>	J. Johnson	Dunker	1
1783	"The Fall of Rosamund" [1 grav. avulsa]	Thomas Stothard	<i>in quarto</i>	T. Macklin	Thomas Stothard	1
1783	"Robin Hood & Clorinda" [1 grav. avulsa]	John Meheux	<i>in quarto</i>	T. Macklin	John Meheux	1
1784	<i>The Wit's Magazine, vol. I</i>	-	<i>in octavo</i>	Harrison & Co.	Thomas Stothard [2] e Samuel Collings [4]	6
1784	"Zephyrus and Flora" e "Calisto" [2 grav. avulsas]	-	<i>in quarto</i>	Blake & Parker	Thomas Stothard	2
1784-1785	<i>A New System of Geography</i>	D. Fenning & J. Collyer	<i>in quarto</i>	J. Johnson	Thomas Stothard	2
1785	<i>Maria: A Novel</i>	[Elizabeth Blower]	<i>in octavo</i>	T. Cadell	Thomas Stothard	1

Fontes: BENTLEY JR. & NURMI, 1964, p. 85-170; BENTLEY JR., 2001, p. 452-454.

Um total de 62 gravuras e duas vinhetas em cinco anos pode até parecer, a alguém que desconheça o *métier*, e mais ainda, a realidade daquele mercado gráfico de final do setecentos em Londres, uma produção pequena e que rendesse pouco numerário a um profissional do buril. No entanto, não era bem assim. Pela gravura “The Fall of Rosamund”¹⁷⁰, baseada no desenho de seu amigo Stothard, impressa provavelmente também no primeiro semestre de 1783, assim como a que fez baseada no desenho de John Meheux¹⁷¹, Blake recebeu de Thomas Macklin a elevada quantia de £ 80¹⁷², o mesmo valor da dívida assumida por seus pais quando se casaram.



Fig. 50 – “The Fall of Rosamund”, William Blake *d’après* Thomas Stothard, 1783. Gravura a talho doce aquarelada a mão; 35,7 X 41,7 cm. Tate Gallery, Londres, Reino Unido.



Fig. 51 – “Robin Hood & Clorinda”, William Blake *d’après* John Meheux, 1783. Gravura a talho doce aquarelada a mão; 27,6 X 23 cm. The British Museum, Londres, Reino Unido.

Depreende-se, assim, que Blake não viveu em condições econômicas tão limitadas nos anos em que teria acompanhado os cursos na Royal Academy. Mesmo que os valores recebidos pelas encomendas tenham variado substancialmente, dada a complexidade e tamanho de cada gravura executada, é de se supor que tenha vivido com tranquilidade naqueles primeiros anos em que exerceu a profissão de gravador, tanto assim que o

¹⁷⁰ Inspirada na peça *Henry the Second, or the Fall of Rosamond, a tragedy*, do ator e dramaturgo Thomas Hull (1728-1808), encenada pela primeira vez no Royal Theatre de Covent Garden em 1774.

¹⁷¹ “Robin Hood & Clorinda”, que parece fazer parte da mesma encomenda, por seguir padrão semelhante de execução da chapa de cobre com o buril – numa técnica que foi utilizada pouquíssimas vezes por Blake, a do pontilhado – e mesma técnica de impressão, com mais de uma passagem na prensa, se utilizando mais de uma cor para os efeitos escuros, foi publicada em 30 de março de 1783 (CARRETTA, 1997-1998, p. 85).

¹⁷² Informação disponível no site da Tate Gallery: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-fall-of-rosamond-after-thomas-stothard-t06671>. Acesso em: 19 out. 2020.

período mais profícuo de sua produção coincide justamente com os anos de 1782 e 1783, quando estava iniciando sua vida de casado ao lado de Catherine Buthcher, que conhecera numa viagem a Battersea no verão de 1781¹⁷³.

Ao menos essas primeiras encomendas cumpridas por Blake atendiam, como era comum, o que o comércio livreiro da época acreditava ser o gosto dominante de seus leitores: imagens para ilustrar romances ou livros de poesias; vinhetas em folhas de rosto para livros científicos; reproduções de obras de arte já conhecidas de grandes mestres; representações de cenas já consolidadas na religiosidade popular em edições da Bíblia; imagens para ilustrar revistas literárias ou de variedades. Um amplo rol de interesses para atender um público dos mais ecléticos que se poderia imaginar. As imagens que brotavam do buril e dos cinzéis de Blake podiam ir de uma cena do Antigo Testamento baseada na *Bíblia de Rafael* que ele conhecia tão bem, em 1780, a uma alegoria como “The Temple of Mirth” – “O Templo da Alegria” – publicada como frontispício do primeiro número de *The Wit's Magazine*, em janeiro de 1784.



Fig. 52 – “Abraham & the Three Angels”, William Blake *d’après* Rafael, 1780. Gravura a talho doce; 25,4 x 19,05 cm; ilustração para *The Protestants Family Bible*. John Windle Antiquarian Bookseller, San Francisco, Califórnia, EUA.

¹⁷³ BENTLEY JR., 2001, p. 60-73.



Fig. 53 – “The Temple of Mirth”, William Blake *d’après* Thomas Stothard, 1784. Gravura a talho doce; 17,4 x 23 cm; ilustração para *The Wit’s Magazine*, vol. I. Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Esse foi um período, certamente, de amadurecimento profissional de Blake. Por ter de se adequar a tantos objetivos tão diferentes que seus encomendantes demandavam, é até interessante perceber como seu traço pessoal se revelava aqui e ali, mesmo devendo ater-se às fontes dos desenhos originais que reproduzia. Também há que se notar a grande quantidade de trabalhos ligados ao amigo Stothard, com quem estudara na Royal Academy. Não seria de se admirar se algumas das encomendas que envolviam Thomas lhe chegassem para o serviço de gravação justamente por indicação do amigo, dado seu humor difícil e falta de trato com os negócios que se estenderiam até o fim de seus dias.

Em outubro de 1784, poucos meses após a morte de seu pai, Blake montava seu primeiro negócio ao lado da casa paterna na Broad Street, provavelmente utilizando parte da herança que recebera: uma pequena loja de gravuras, em sociedade com James Parker (1750-1805), que fora seu colega nos anos como aprendiz na oficina de James Basire¹⁷⁴. Seria sua primeira empreitada nos negócios, numa atividade que conhecia bem e em que, se fosse preciso poderia atuar, junto com seu sócio, como fornecedor de mercadorias em caso de maior dificuldade financeira.

A loja de gravuras, aliás, seria o motivo, segundo Bentley Jr., pelo seu afastamento de Stothard¹⁷⁵. Entre as peças avulsas vendidas na loja estariam provas de impressão das ilustrações de Stothard gravadas por Blake para várias publicações londrinas, contudo tais impressões avulsas não venderiam muito bem e isso teria afastado os dois de tal modo que

¹⁷⁴ BENTLEY JR., 2001, p. 92-97.

¹⁷⁵ BENTLEY JR., 2001, p. 96.

Blake não realizou mais nenhuma gravura a partir de desenhos de Stothard após o final de 1784, e ainda chegou a escrever, anos mais tarde em seu caderno de anotações:

[...] de minhas obras, o apreciador de imitações de Heath Lane, Stothard, [se fez de] tolo a ponto de supor que seus borrões desajeitados podiam ser percebidos & delineados por qualquer Gravador que honre seus cinzéis para preencher pontos & linhas tão bem como aquelas pequenas gravuras que fiz dos desenhos dele & com dificuldade e muito esforço & pelas quais ele obteve sua reputação como desenhista [.]¹⁷⁶

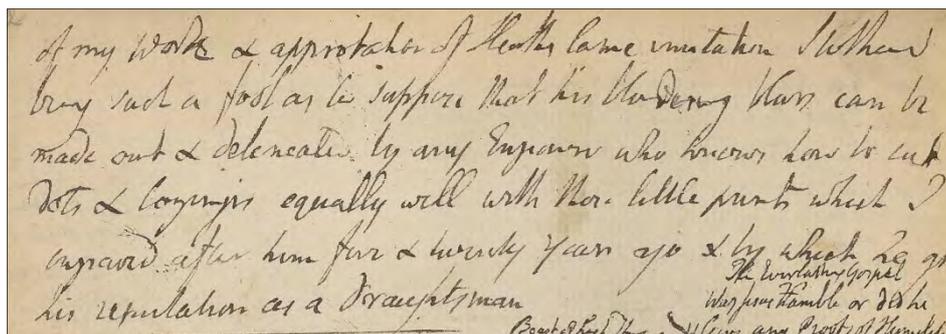


Fig. 54 – trecho do caderno de anotações de William Blake, mostrando seus comentários em relação a Thomas Stothard.
Fonte: The British Library, Add MS 49460, f. 26v.

Até mesmo a loja com Parker, no número 27 da Broad Street, em que os dois gravadores moravam com suas jovens esposas na casa aos fundos, não foi uma parceria que durou por muito tempo. No outono de 1785 o impetuoso William se mudou com sua prensa e sua esposa para a Poland Street, a três ruas ao norte, ainda relativamente próximo à mesma vizinhança, e onde continuou a vender gravuras¹⁷⁷. Seria nesse novo endereço que Blake começaria de fato a definir sua relação de empreendedor da gravura com seu fazer artístico, o negócio de impressor com a criação inovadora nas artes.

3.2.1. O surgimento de uma nova arte: os livros iluminados de Blake

Entre 1785 e 1793 Blake desenvolveria, diletantemente, um método de impressão que, como já me referi anteriormente, pretendia permitir com que os poetas e escritores se libertassem do jugo de tipógrafos e editores e da interferência destes sobre seus textos¹⁷⁸. Esse método, praticamente utilizando a mesma lógica da xilogravura, mas com os princípios da técnica da água-forte e o meio físico da chapa de cobre, produzia matrizes que traziam todo o texto da página a ser impressa, e que podiam ou não conciliar imagens

¹⁷⁶ O texto manuscrito original: “[...] of my works approbahor of Heath Lane imitation Stothard try such a fool as to suppose that his blundering blurs can be made out & delineated by any Engraver who honour der [sic] to fill dots & longings equally well with those little prints which I engraved after him far & hardly I can ye & by which he got his reputation as a draughtsman”.

¹⁷⁷ BENTLEY JR., 2001, p. 97-98.

¹⁷⁸ BLAKE, 2013, p. 07.

às palavras. Assim se dispensava a necessidade do tipógrafo e do aparato da oficina tipográfica, por um lado, mas o processo de impressão também se encarecia e tornava único por outro, pois as chapas de cobre eram caras e não podiam ser reutilizadas para outra impressão. Ao preparar um lote de chapas para a impressão de um livro ou panfleto, ficava-se com uma matriz pronta para ser utilizada a qualquer momento, mas se imobilizava um certo capital que poderia demorar a ter retorno.

Blake invertia a lógica introduzida por Gutenberg no mundo da impressão no século XV, ao imaginar um método que conciliava os avanços técnicos da gravura a água-forte com práticas ancestrais de impressão em bloco único. Era o artesão freando o avanço da máquina, a técnica retrocedendo para dar lugar ao detalhe e à produção de exemplares praticamente únicos, já que quando possuíam imagens, essas eram coloridas à mão, uma a uma. Daí nasceu, de fato, a arte única de Blake, a dos livros iluminados que evocavam os manuscritos e iluminuras medievais utilizando, contudo, uma técnica da gravura surgida ainda no mundo barroco.

Embora nenhum dos panfletos de propaganda de sua invenção editorial tenha sobrevivido fisicamente até nossos dias, o primeiro biógrafo de Blake, Alexander Gilchrist, preservou o texto do que parece ser um dos primeiros intentos do artista em difundir tanto suas obras como também seus serviços, transcrevendo na íntegra o material publicado com a data de 10 de outubro de 1793, não sem antes descrever que se tratava de uma impressão cujo texto havia sido gravado numa chapa – não fora feito por meio tipográfico, portanto – e usara tinta azul, sobre a única face de uma folha de papel de cerca de 28 X 19 cm [11 X 7 ½ pol.], tratando-se de publicação extremamente rara:

10 de outubro de 1793.

Ao Público.

Os Trabalhos do Artista, do Poeta, do Músico, foram proverbialmente acompanhados de pobreza e obscuridade; isso nunca foi culpa do Público, mas foi devido à negligência dos meios para propagar tais obras que absorveram totalmente o Homem de Gênio. Mesmo Milton e Shakespeare não puderam publicar suas próprias obras.

Essa dificuldade foi evitada pelo Autor dos seguintes produtos agora apresentados ao Público; que inventou um método de impressão tanto de Texto quanto de Gravuras em um estilo mais ornamental, uniforme e grandioso do que qualquer outro antes descoberto, embora produza obras com menos de um quarto do custo.

Se um método de impressão que combina o Pintor e o Poeta é um fenômeno digno da atenção do público, desde que exceda em elegância todos os métodos anteriores, o Autor está certo de sua recompensa.

Os poderes de invenção do Sr. Blake muito cedo chamaram a atenção de muitas pessoas de eminência e fortuna; por cujos meios ele tem sido regularmente habilitado a apresentar Obras públicas (ele não se envergonha de dizer) de igual magnitude e consequência com as produções de qualquer época ou país: entre as quais estão duas grandes gravuras muito bem acabadas (e mais duas estão quase prontas) que dará início a uma série de temas da Bíblia e outra da História da Inglaterra.

A seguir estão os Temas de vários Trabalhos não publicados e à Venda no Sr. Blake, nº 13, Hercules Buildings, Lambeth.

1. Job, uma Gravura Histórica. Tamanho 1 pé 7½ pol. por 1 pé 2 pol.: preço 12s.
2. Edward and Elinor, uma Gravura Histórica. Tamanho 1 pé 6½ pol. por 1 pé. preço 10s. 6d.
3. America, a Prophecy, em Impressão Iluminada. In folio, com 18 ilustrações. preço 10s. 6d.
4. Visions of the Daughters of Albion, em Impressão Iluminada. In Folio, with 8 ilustrações. preço 7s. 6d.
5. The Book of Thel, um Poema em Impressão Iluminada. In Quarto, com 6 ilustrações. preço 3s.
6. The Marriage of Heaven and Hell, em Impressão Iluminada. In Quarto, com 14 ilustrações. preço 7s. 6d.
7. Songs of Innocence, em Impressão Iluminada. In Octavo, com 25 ilustrações. preço 5s.
8. Songs of Experience, em Impressão Iluminada. In Octavo, com 25 ilustrações. preço 5s.
9. The History of England, um pequeno livro de Gravuras. Preço 3s.
10. The Gates of Paradise, um pequeno livro de Gravuras. Preço 3s.

Os Livros Iluminados são Impressos em Cores, e no papel de algodão mais belo que poderia ser obtido.

Nenhuma assinatura para as numerosas grandes obras agora em mãos é solicitada, pois nenhuma é desejada; mas o Autor produzirá suas obras e as oferecerá à venda por um preço justo.¹⁷⁹

Além de estar estabelecido em Lambeth, à época um arrabalde londrino na margem sul do Tâmis, Blake chegara ao pleno desenvolvimento da técnica que começara a criar justamente por volta de 1784, e da qual deixara anotações que deixam a entender que já dominava o método de “iluminar” as páginas impressas ao final do manuscrito de *An Island in the Moon*, que se calcula que seja daquele ano ou de 1785:

¹⁷⁹ GILCHRIST, 1880, vol. 2, p. 285-286. O texto original: “October 10, 1793.// To the Public.// The Labours of the Artist, the Poet, the Musician, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the Public, but was owing to a neglect of means to propagate such works as have wholly absorbed the Man of Genius. Even Milton and Shakespeare could not publish their own works.// This difficulty has been obviated by the Author of the following productions now presented to the Public; who has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered, while it produces works at less than one fourth of the expense.// If a method of Printing which combines the Painter and the Poet is a phenomenon worthy of public attention, provided that it exceeds in elegance all former methods, the Author is sure of his reward.// Mr. Blake’s powers of invention very early engaged the attention of many persons of eminence and fortune; by whose means he has been regularly enabled to bring before the Public works (he is not afraid to say) of equal magnitude and consequence with the productions of any age or country: among which are two large highly finished engravings (and two more are nearly ready) which will commence a Series of subjects from the Bible, and another from the History of England.// The following are the Subjects of the several Works not published and on Sale at Mr. Blake’s, No. 13, Hercules Buildings, Lambeth.// 1. Job, a Historical Engraving. Size 1 ft. 7½ in. by 1 ft. 2 in.: price 12s.// 2. Edward and Elinor, a Historical Engraving. Size 1 ft. 6½ in. by 1 ft. price 10s. 6d.// 3. America, a Prophecy, in Illuminated Printing. Folio, with 18 designs. price 10s. 6d.// 4. Visions of the Daughters of Albion, in Illuminated Printing. Folio, with 8 designs, price 7s. 6d.// 5. The Book of Thel, a Poem in Illuminated Printing. Quarto, with 6 designs, price 3s.// 6. The Marriage of Heaven and Hell, in Illuminated Printing. Quarto, with 14 designs, price 7s. 6d.// 7. Songs of Innocence, in Illuminated Printing. Octavo, with 25 designs, price 5s.// 8. Songs of Experience, in Illuminated Printing. Octavo, with 25 designs, price 5s.// 9. The History of England, a small book of Engravings. Price 3s.// 10. The Gates of Paradise, a small book of Engravings. Price 3s.// The Illuminated Books are Printed in Colours, and on the most beautiful wove paper that could be procured.// No Subscriptions for the numerous great works now in hand are asked, for none are wanted; but the Author will produce his works, and offer them to sale at a fair price”.

[...] Eu teria todo o texto gravado em vez de impresso & em todas as outras ~~Impressões~~ folhas um acabamento finissimo imprimiria tudo em três volumes in folio, & lhes venderia a cem libras a peça, eles iriam imprimir dois mil então disse a ela que quem não os quiser será um tolo ignorante & não merecerá viver.¹⁸⁰

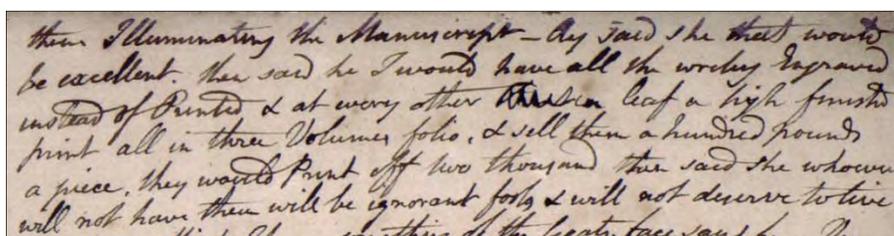


Fig. 55 – trecho da última página do manuscrito de *An Island in the Moon*, de William Blake, c. 1784-1785. Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido¹⁸¹.

A partir destes dois documentos é possível tecer algumas inferências sobre a relação de Blake com a sua atividade de impressor e gravador – que continuou a exercer para sobreviver até o fim de seus dias – e o aspecto criativo e autoral nas artes visuais que não abandonara em nenhum momento. Ao propagandear sua nova técnica, em 1793, utilizava seus próprios poemas e gravuras como “peças de marketing”, a fim de amealhar possíveis encomendas entre artistas e poetas. Ao mesmo tempo, vendia sua própria produção artística, na qual juntava poesia e imagens em livros impressos a partir de sua técnica única, com os volumes coloridos um a um, com a ajuda de sua esposa Catherine, possivelmente a mulher a quem se dirigia nas anotações finais do manuscrito de *An Island in the Moon*, de que faltam as antepenúltima e penúltima páginas e, por isso, não é possível identificar totalmente o sentido e objetivo ou destinatário dessas notas finais.

Segundo Bentley Jr., provavelmente Blake adquiriu sua primeira prensa ainda quando iniciou sua sociedade com Parker na loja de gravuras, em 1784 – o que se explicaria por ter recebido parte da herança paterna à época, dado o montante de investimento necessário – tendo a conservado até cerca de 1800¹⁸². Apenas para se ter uma ideia dos custos envolvidos, em 1800 a Clarendon Press, editora da Oxford University, adquiriu de James Arding, um impressor parceiro em Londres, uma prensa de madeira com base móvel usada – uma *pull wooden press* – para aumentar a capacidade de impressão de seu setor de Bíblias¹⁸³. O custo, incluindo alguns poucos outros materiais de impressão – papéis e tintas – chegou a £ 57 10 s. 6 d., o que representa uma soma significativa, mesmo dezesseis anos depois da aquisição de

¹⁸⁰ O texto manuscrito original: “[...] I would have all the writing Engraved instead of Printed & at every other ~~Print~~ leaf a high finishd [sic] print all in three Volumes folio, & sell them a hundred pounds a piece, they would Print off two thousand then said she whoever will not have them will be ignorant fools & will not deserve to live”.

¹⁸¹ Disponível em: <http://www.blakearchive.org/copy/bb74.1?descId=bb74.1.ms.16>. Acesso em 25 out. 2020.

¹⁸² BENTLEY JR., 2001, p. 93-94.

¹⁸³ ELIOT, 2013, p. 126.

Blake. Portanto, o montante investido por ele em sua prensa também não deve ter sido pequeno¹⁸⁴ e justificaria a permanência do equipamento sob sua posse por tantos anos.

É consenso entre os especialistas que a prensa de Blake deveria ser desse mesmo tipo adquirido pela Clarendon Press em 1800, ou seja, pouco mais do que o modelo desenvolvido por Gutenberg em meados do século XV, fabricado artesanalmente, de madeira de lei e com algumas poucas peças metálicas. Na verdade, foi comum, até finais do oitocentos, a permanência do uso de prensas desse tipo em muitas casas editoriais britânicas, para uso em provas de impressão tipográfica e de gravuras, como registrado por Simon Eliot¹⁸⁵.



Fig. 56 – prensa de madeira com base móvel do século XVIII – uma *pull wooden press* – usada para provas de impressão tipográfica na Clarendon Press, selo da Oxford University sediado na Walton Street, em Oxford, fotografada no final do século XIX.
Fonte: ELIOT, 2013, p. 126.

O uso de um maquinário desse tipo por Blake significa que o processo de impressão de suas gravuras e livros iluminados deveria ser cansativo e demorado, principalmente se ele desenvolvesse as tarefas de forma solitária, sem ajudantes. Soma-se a isso o fato de que, ao que parece, ele ter desenvolvido uma forma de passar a mesma matriz mais de uma vez pela prensa, cada uma delas com partes diferentes imprimindo cores também diferentes. Essa é uma discussão que tem movimentado os especialistas há alguns anos, e não há como saber ao certo de que artifícios ele se valia para conseguir que a impressão não apresentasse falhas de registro ou sobreposições grosseiras que comprometessem o resultado final¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Peter Ackroyd registra em sua biografia de Blake que a prensa comprada em 1784 pelo artista teria custado £ 40, mas não apresenta a fonte de tal informação, por isso prefiro deixar o valor em aberto em meu texto, já que não encontrei nenhuma outra referência a ele em minhas pesquisas (ACKROYD, 1995, p. 98).

¹⁸⁵ ELIOT, 2013, p. 126.

¹⁸⁶ Para mais detalhes a esse respeito, ver o artigo de Robert N. Essick e Joseph Viscomi publicado em 2002 na *Blake: An Illustrated Quarterly* (ESSICK & VISCOMI, 2002) e o livro de Mei-Ying Sung, *William Blake and the Art of Engraving*, de 2009 (SUNG, 2009).

Uma das características principais da arte barroca é a tentativa de interação, por parte do artista, entre mais de uma “mídia” ou “veículo” em sua obra ou representação artística, como forma de mostrar uma arte total, uma síntese do estar-no-mundo. Em meu entendimento, essa é a primeira das características da obra de Blake que me fez entendê-lo como um barroco tardio, justamente por ele tentar produzir – a partir da fase em que podemos considerá-lo como um profissional realmente experiente do buril, por volta de seus 29 anos de idade – uma obra artística que amalgamava a visualidade da imagem e o texto da poesia.



Fig. 57 – “A Poison Tree”, prancha 49, *Songs of Innocence & Songs of Experience*, William Blake, 1789/1794. 11,1 x 6,8 cm; gravura em cobre sobre papel aquarelado a mão; cópia Y, impressa e colorida c. 1825. Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.

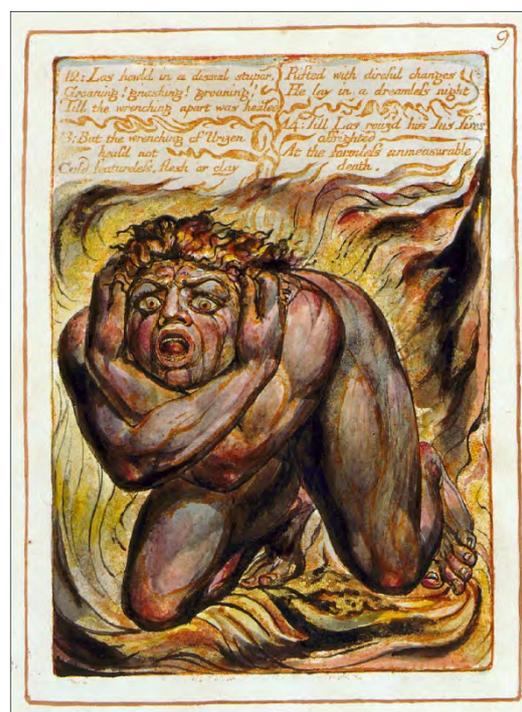


Fig. 58 – Prancha 9, *The Book of Urizen*, William Blake, 1794. 14,9 x 10,5 cm; gravura em cobre sobre papel aquarelado a mão; cópia G, impressa e colorida c. 1818. Library of Congress, Washington D.C., EUA.

É difícil não pensar no estranhamento que algumas imagens desses livros iluminados de Blake devem ter causado em seus contemporâneos (como a Fig. 58, por exemplo), especialmente as de seus poemas mais obscuros e enigmáticos, carregados de maior carga dramática e simbólica, como *The Book of Urizen*, de 1794. Com uma cosmogonia própria, em que justapunha e amalgamava temas de inspiração claramente bíblica com uma mitologia de raízes pagãs – o gigante Albion, a encarnação do espírito identitário bretão – a compreensão dos versos de alguns desses livros depende, essencialmente, da visualização das imagens e criação, na mente de leitor, dessa ambiência imaginada por Blake, do contrário sua obra artística não se concretiza. Daí

decorrem os outros quatro aspectos que me levaram a entender Blake como um barroco tardio: sua tentativa constante de envolver o leitor/ espectador com o drama representado em seus poemas e ilustrações por meio da emoção; a interferência de temas religiosos e/ ou míticos em sua criação artística; o uso de alegorias visuais e/ ou verbais elaboradas (ou ambas) para transmitir mensagens; e, por fim, a sobreposição constante de camadas de significados múltiplos em suas obras. São todas características da obra de arte barroca, que se encontram na obra visual e poética de Blake, especialmente em seus livros iluminados.

3.3. Blake como professor

A formação e o exercício de qualquer ofício mecânico na Inglaterra, no setecentos e também no começo do oitocentos, pressupunha que o profissional se habilitasse, após os sete anos usuais de vinculação a uma oficina como aprendiz e submissão a um mestre artesão, a exercer plenamente todas as atividades inerentes a tal ofício, inclusive receber aprendizes e lhes ensinar os mistérios de sua prática profissional. Contudo, oficialmente Blake nunca se habilitou a exercer tal atividade, pois uma das exigências para poder abrir uma oficina dentro do perímetro da City de Londres¹⁸⁷ e receber aprendizes era pagar os emolumentos pertinentes à guilda dos impressores e gravadores, algo que ele nunca fez. Esse certamente foi um dos motivos de ter se estabelecido em Lambeth, na margem sul do Tâmis, arrabalde contíguo à City, mas fora de sua jurisdição.

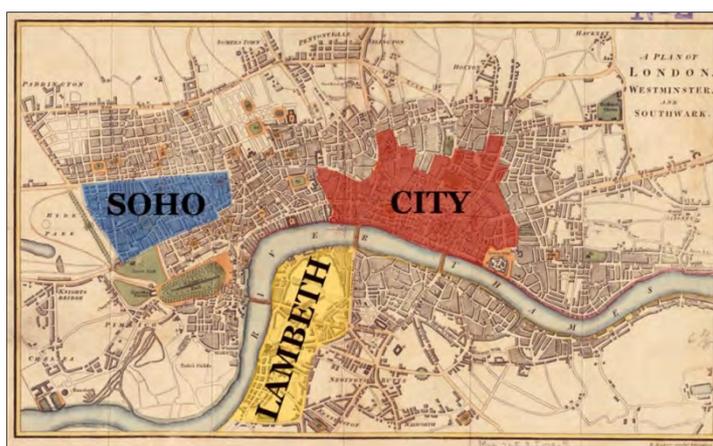


Fig. 59 – “A plan of London, Westminster and Southwark”, Benjamin Baker, 1807.

Gravura a talho doce aquarelada a mão; 17 X 28 cm;

The British Library, Londres, Reino Unido.

Destaquei sobre o mapa as principais vizinhanças da vida de Blake: o Soho, onde nasceu; a City, onde prestava serviços a vários impressores; e Lambeth, onde se estabeleceu por vários anos com sua oficina de gravação e impressão.

¹⁸⁷ Núcleo original da cidade de Londres, informalmente chamado de *City* ou *Square Mile*, por ter cerca de uma milha quadrada, cerca de 260 hectares, e onde hoje se localiza o distrito financeiro da cidade. Na época de Blake, representava o centro urbano da cidade, onde era possível se exercer os ofícios artesanais e comerciais desde que filiado a uma guilda.

Uma oficina estabelecida no perímetro da City londrina teria a garantia de um fluxo maior de clientes e, portanto, melhores contratos, maiores vendas de seus impressos e, obviamente, um lucro de maior monta para seu proprietário. Ao desejar outro rumo para sua vida, não aderindo à guilda e se matriculando nos cursos da Royal Academy, Blake tentava romper o destino que seus pais haviam traçado para seu futuro, embora sua subsistência continuasse a depender dos serviços prestados como gravador enquanto perdurou seu sonho de tornar-se um “R. A.”. Após 1785, no entanto, parece que este sonho já havia se esvanecido. Com sua prensa, mesmo estabelecido fora da City, primeiro no Soho e depois em Lambeth, Blake começaria a exercer uma das práticas comuns aos mestres de qualquer ofício: ensinar sua profissão.

Um dos primeiros alunos de Blake foi seu irmão mais novo, Robert, que se acredita, inclusive, tenha servido de modelo vivo em alguns esboços que William apresentou à Royal Academy. Robert era cinco anos mais novo que Blake e viveu na casa de seu irmão mais velho desde os tempos da loja de gravuras no Soho, por volta de outubro de 1784, até sua morte por tuberculose, em fevereiro de 1787, já em Lambeth¹⁸⁸. Nesse intervalo de pouco mais de dois anos, William teria, de forma diligente e prazerosa, iniciado a formação de Robert no ofício de gravador e impressor, bem como supervisionado os avanços do irmão nas técnicas do desenho¹⁸⁹. De fato, o caderno de anotações preservado por Blake até o final da vida e que hoje faz parte do acervo da The British Library¹⁹⁰ pertencia inicialmente, na verdade, a Robert, e suas primeiras páginas trazem alguns de seus esboços.

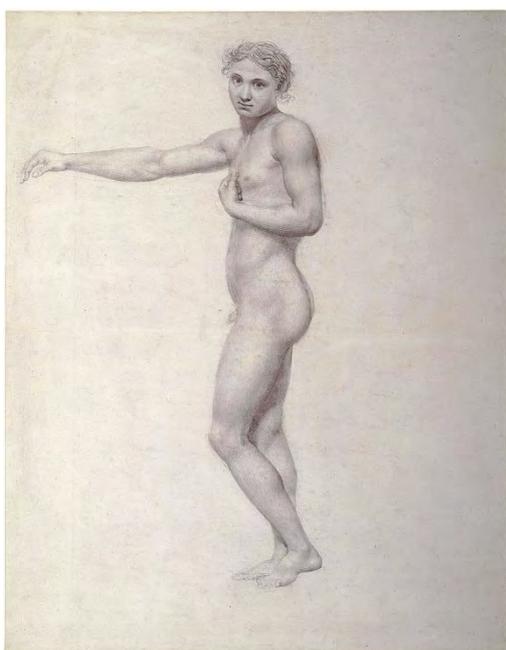


Fig. 60 – “Academy Study: A Naked Youth Seen from the Side, Perhaps Robert Blake”, William Blake, c. 1779-1780. Giz negro sobre papel; 47,9 x 37 cm [1878, 0413.34]. The British Museum, Londres, Reino Unido.

¹⁸⁸ BENTLEY JR., 2001, p. 91, p. 98-99.

¹⁸⁹ BENTLEY JR., 2001, p. 94.

¹⁹⁰ The British Library, Add MS 49460.

A outra experiência inicial de ensino de Blake também esteve circunscrita a seu círculo familiar: ao se casar com Catherine Sophia Boucher (1762-1831), filha de um jardineiro remediado de Battersea, descendente de huguenotes que haviam fugido da perseguição religiosa na França, William enfrentou certa resistência de seus pais, pois a jovem era analfabeta e de posses limitadas. Vinda de uma família de dez irmãos, educar-se era um luxo¹⁹¹, e Blake assumiu, logo após o casamento, em agosto de 1782, a tarefa de ensinar a Catherine a ler e escrever sem, contudo, parar por aí: ensinou-lhe também todos os detalhes de sua profissão de gravador e impressor, desde o desenho – onde a jovem mostrou inegável talento – até a preparação das chapas de cobre, uso de ácidos, manejo do buril e técnicas de impressão, incluindo o preparo de tintas¹⁹². Isso possibilitou que Catherine se tornasse sua principal ajudante na oficina de impressão por toda sua vida.



Fig. 61 – *“Portrait of the Young William Blake”*, Catherine Blake, c. 1827-1831.
Grafite sobre papel; 15,5 × 10,4 cm.
The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido.

A ministração de aulas de desenho e também o ensino dos mistérios da profissão de gravador a jovens aprendizes eram vistos, entre os profissionais da área, como uma fonte de renda auxiliar que garantia a subsistência na falta de encomendas regulares. Para os estudantes da Royal Academy ainda havia a possibilidade de ministrar aulas de desenho aos filhos e, principalmente, filhas de famílias abastadas, como forma de garantir uma renda ainda durante os cursos, ou mesmo a sobrevivência após o término dos seis anos de formação. Segundo Gordon Sutton, as escolas do interior, como a Leeds Grammar School, ou mesmo da capital, como a North London Collegiate School for Girls, faziam questão de ter em seus quadros professores de desenho egressos da Royal Academy desde fins do setecentos¹⁹³.

¹⁹¹ BENTLEY JR., 2001, p. 63.

¹⁹² BENTLEY JR., 2001, p. 70.

¹⁹³ SUTTON, 1967, p. 91-92.

Não surpreende, portanto, que Blake, além de atuar como professor de seu próprio irmão caçula e da esposa, também buscasse na ministração de aulas de desenho particulares e na formação de aprendizes em sua oficina, sempre fora dos limites da City londrina, uma fonte de renda secundária. De fato há registros de que tenha recebido formalmente ao menos um aprendiz nos primeiros anos de sua oficina, Thomas Owen, entre 1788 e 1795¹⁹⁴. De maneira menos sistemática e formal, teria também ensinado os rudimentos da gravura e da impressão a alguns amigos e conhecidos, como George Cumberland (1754-1848) e Thomas Trotter (1756-1803).

Contudo, o aspecto que me parece mais interessante da atuação de Blake como professor são suas aulas de desenho. Ele teria atuado como professor de desenho na escola de meninas de Elizabeth Butts, no número 9 da Great Marlborough Street, no Soho, não se sabe ao certo por quanto tempo, na virada do setecentos para o oitocentos¹⁹⁵. O marido de Elizabeth, Thomas Butts (1757-1845), era funcionário do que viria mais tarde a ser o Ministério da Guerra, e além de fazer várias encomendas particulares a Blake, de pequenas ilustrações com temas bíblicos e retratos em miniatura, também lhe confiou a responsabilidade de ter seu filho, também chamado Thomas – apelidado carinhosamente de Tommy – como aprendiz em sua oficina por cinco anos, entre 1806 e 1810, pela soma de £ 26 5 s. por ano¹⁹⁶. Entre os Blake e os Butts se construiu uma amizade de vários anos, que transcendeu em muito essas relações de trabalho e ensino, com extensa troca de correspondência entre Thomas e William no período em que Blake se mudou para a vila de Felpham, no litoral atlântico, a 87 Km a sudoeste de Londres, entre 1800 e 1803.

Blake também conseguiu, através do contato de amigos mais dados à convivência social nos círculos requintados, o encargo de aulas de desenho para a descendência juvenil de algumas famílias abastadas, como a do Conde Bathurst II (1714-1794), o Lorde Chanceler, que chegou a ser um dos mecenas do artista¹⁹⁷. Sobre essas aulas ministradas às famílias de alta classe, há o registro de parte desse cotidiano e da relação que Blake estabeleceu com essas classes de desenho para jovens ricos na breve biografia escrita por Frederick Tatham (1805-1878), que abrigou Catherine após a morte de William em 1827 e herdou significativa parte do espólio do artista em 1831¹⁹⁸:

[...] ele ensinou desenho, e foi contratado para esse fim por algumas famílias abastadas; algo que, a propósito, talvez não considerasse muito rentável, [...] depois de sua aula começava a conversar com seus alunos, e era considerado muito divertido e agradável, possuindo tais pensamentos novos e noções tão excêntricas, juntamente com tal jocosa hilaridade e amável comportamento, que frequentemente se via convidado a ficar para

¹⁹⁴ BENTLEY JR., 2014, p. 37-38.

¹⁹⁵ BENTLEY JR., 2001, p. 186-187. BENTLEY JR., 2014, p. 37-40.

¹⁹⁶ ACKROYD, 1995, p. 265. BENTLEY JR., 2014, p. 40.

¹⁹⁷ BENTLEY JR., 2014, p. 39.

¹⁹⁸ Após a morte de Catherine.

jantar e passar a tarde da mesma maneira interessante e animada com que havia consumido a manhã. Assim, ele parou dias inteiros de seu trabalho em casa; mas mesmo assim continuou ensinando, até que um notável esforço e amável flerte da fortuna trouxe este modo de vida a um fim inevitável. Ele foi recomendado, e quase conseguiu uma nomeação para ensinar desenho à família real. Blake ficou horrorizado: não, de fato, por quaisquer humores republicanos, não por qualquer insatisfação com seus superiores, mas porque ele teria sido arrastado para uma classe da sociedade superior a suas atividades e hábitos anteriores; esperava-se que ele vivesse em relativa respeitabilidade, para não dizer esplendor – um modo de vida, como ele considerava depreciativo à simplicidade de seus projetos e comportamento. [...]

Seus amigos o ridicularizaram e recriminaram alternadamente, mas Blake encontrou uma desculpa ao renunciar a todos os seus outros alunos, e continuou a se sustentar em sua frugalidade, para encontrar abundância no que os outros chamaram de necessidade e riqueza nos esforços de sua própria mente.¹⁹⁹

Essas aulas de desenho a Lady Bathurst e seus filhos teriam ocorrido nos anos em que Blake residiu em Felpham, entre agosto de 1800 e setembro de 1803, na propriedade que os Bathurst possuíam em Lavant, bem próximo a Felpham²⁰⁰. A quase indicação para lecionar aos filhos da família real mostram, certamente, não apenas a qualidade de Blake como professor, mas também a validade de seu método e sua proximidade com seus alunos.

O que fica mais evidente é que a atividade de ensino, mesmo de seu ofício de gravador e impressor, não foi algo constante na vida de Blake, muito menos quando essa atividade envolveu o desenho. Há ainda o registro de aulas esparsas ministradas a um jovem adoentado por volta de 1805, quando já havia retornado a Londres e se estabelecido na South Molton Street, próximo à Oxford Street, cerca de uma milha a noroeste do Golden Square²⁰¹. Tais experiências esparsas podem, de fato, ser resumidas no quadro a seguir:

¹⁹⁹ TATHAM, 1906, p. 27-28. O texto original: “[...] he taught drawing, and was engaged for that purpose by some families of high rank; which, by the bye, he could not have found very profitable, for after his lesson he got into conversation with his pupils, and was found so entertaining and pleasant, possessing such novel thoughts and such eccentric notions, together with such jocose hilarity and amiable demeanour, that he frequently found himself asked to stay to dinner, and spend the evening in the same interesting and lively manner in which he had consumed the morning. Thus he stopped whole days from his work at home ; but nevertheless he continued teaching, until a remarkable effort and kind flirt of fortune brought this mode of livelihood to an inevitable close. He was recommended, and nearly obtained an appointment, to teach drawing to the Royal Family. Blake stood aghast: not, indeed, from any republican humours, not from any disaffection to his superiors, but because he would have been drawn into a class of society superior to his previous pursuits and habits; he would have been expected to have lived in comparative respectability, not to say splendor – a mode of life, as he thought, derogatory to the simplicity of his designs and deportment. [...]// His friends ridiculed and blamed him by turns, but Blake found an excuse by resigning all his other pupils, and continued to suffice himself upon his frugality, to find plenty in what others have called want, and wealth in the efforts of his own mind”.

²⁰⁰ BENTLEY JR., 2014, p. 39.

²⁰¹ BENTLEY JR., 2001, p. 260.

QUADRO II – ATUAÇÃO DE WILLIAM BLAKE COMO PROFESSOR

ANO	ATIVIDADE	FINANCIADOR	VALOR TOTAL RECEBIDO
1780?	Formação de Thomas Trotter como gravador e impressor	o próprio	?
1782-?	Aulas de alfabetização, desenho, gravura e impressão para sua esposa Catherine	-	-
1784-1787	Aulas de desenho, gravura e impressão para seu irmão Robert	-	-
1788-1795	Formação de Thomas Owen como gravador e impressor	sem registro	£ 52.10 s
1795	Aulas de gravura para George Cumberland	o próprio	?
[1799-1800?]	Aulas de desenho na Escola de Moças de Elizabeth Butts [?]	Elizabeth Butts	?
[1800-1803?]	Aulas de desenho para Lady Bathurst e seus filhos	Lady Bathurst	£ 21
1805	Aulas de desenho para rapaz adoentado	-	-
1806-1810	Formação de Tommy Butts como gravador e impressor	Thomas Butts	£ 131.5 s

Fontes: GILCHRIST, 1880, vol. 1, p. 33; TATHAM, 1906, p. 27-28; ACKROYD, 1995, p. 265; BENTLEY JR, 2001, passim; BENTLEY JR, 2014, p. 40.

O que ficou dos registros e depoimentos acerca da atuação de Blake como professor, fosse de desenho ou mesmo dos mistérios de seu ofício de gravador e impressor, é que tinha prazer em fazê-lo, em passar os rudimentos e segredos das artes dos lápis e pincéis e também dos cinzéis e do buril a quem o desejasse, mas isso o desviava de seu foco principal, que era a sua própria criação artística e, obviamente, atender encomendas que o sustentavam em sua oficina de gravação e impressão. Por isso mesmo, não surpreende que sua atividade de docência tenha sido tão esparsa e inconstante. Além disso, há que se lembrar que sempre abominou os métodos formais de ensino, tendo transformado isso em versos escritos seu caderno de anotações (ver Fig. 6) e impropérios às margens de seu volume das *Obras* de Sir Joshua Reynolds (ver Fig. 16).

De todo modo, penso que sua relação com essa atividade, especialmente o fato de que ao ser confrontado com a possibilidade de dela advir uma mudança de padrão de vida que iria contra suas convicções pessoais, mostra muito de sua personalidade multifacetada e contraditória.



4 UTOPIAS E VISÕES-DE-MUNDO RELIGIOSAS NA ARTE DE BLAKE

Blake despertou interesse em escritores de sucessivas gerações desde o século XIX, e diversos deles sempre atentaram para a evidente ligação de seus poemas e de sua arte pictórica com a religiosidade peculiar que permeava sua vida. Um desses escritores foi o irlandês James Joyce (1882-1941), que em 1912 proferiu uma série de palestras em Trieste e dedicou uma delas ao poeta e artista londrino. De forma muito delicada, Joyce abordou o processo criativo de Blake, diversas vezes descrito pelo próprio William a seus amigos:

Seres elementais e espíritos de grandes homens mortos costumavam ir ao quarto do poeta à noite para falar com ele sobre arte e imaginação. Então Blake pulava da cama e, pegando seu lápis, passava longas horas na noite fria de Londres desenhando os contornos e linhas dessas visões [...]. Armado com esta espada de dois gumes, a arte de Michelangelo e as revelações de Swedenborg²⁰², Blake matou o dragão da experiência e da sabedoria natural e, ao minimizar o espaço e o tempo e negar a existência da memória e dos sentidos, tentou pintar seu trabalho no vazio do seio divino.²⁰³

De fato, vários contemporâneos de Blake duvidavam de sua sanidade mental, justamente por ele declarar abertamente que era dado a ter visões, e nelas conversar cotidianamente com o espírito de seu finado irmão Robert e, mais absurdamente ainda, ter a aprovação pessoal para algumas de suas obras concedidas pela própria Virgem Maria ou pelo Arcanjo Gabriel. Fossem outros tempos, de maior intolerância religiosa do que o final do setecentos ou começo do oitocentos na Inglaterra, ele teria certamente ido parar nas chamas de uma fogueira pelas mãos de Mathew Hopkins (c. 1620-1647)²⁰⁴.

Mas a Grã-Bretanha da época de Blake já não se importava tanto com tal tipo de coisas, desde que elas não atrapalhassem o fluxo dos negócios e o correr dos dias, especialmente nas principais ruas de Londres, que caminhava célere para a modernidade e prosperidade da era industrial. Nesse sentido, ao declarar aos poucos amigos que falava com o espírito do irmão caçula já falecido, com anjos e até mesmo com a Virgem Maria,

²⁰² Emanuel Swedenborg (1688-1772) foi um líder religioso sueco, teólogo, que se radicou em Londres e, 15 anos após sua morte, um grupo de adeptos de suas ideias religiosas fundou uma denominação dissidente, a Igreja Nova Jerusalém. É sabido que Blake tinha três obras de Swedenborg em sua biblioteca, profusamente anotadas (PALEY, 1979, p. 64).

²⁰³ JOYCE, 1959, p. 218, p. 222. O texto original: "Elemental beings and spirits of dead great men often came to the poet's room at night to speak with him about art and the imagination. [...]// Armed with this two-edged sword, the art of Michelangelo and the revelations of Swedenborg, Blake killed the dragon of experience and natural wisdom, and, by minimizing space and time and denying the existence of memory and the senses, he tried to paint his works on the void of the divine bosom".

²⁰⁴ Calcula-se que, na década de 1640, Matthew Hopkins tenha comandado a execução de cerca de 200 mulheres acusadas de bruxaria nas Ilhas Britânicas, durante os eventos da Revolução Inglesa. Por seus feitos ficou conhecido como "General Caçador de Bruxas" (LEVACK, 1988, p. 161).

Blake passava por excêntrico e um tanto abalado das faculdades mentais. O certo é que, para o próprio William, de fato ele escutava vozes, o que hoje é considerado como uma alucinação auditiva, um sintoma que pode estar associado a algumas patologias psiquiátricas, como transtorno esquizofrênico, psicose maniaco-depressiva ou outras psicoses.

Não é meu objetivo encontrar a explicação clínica para as visões que tinha e vozes que Blake escutava por toda sua vida. Mas ter essa noção ajuda a compreender que ele projetasse nelas a bagagem de símbolos e arquétipos religiosos que recebera ainda na infância, e que, a partir também de suas leituras e envolvimento religiosos na vida adulta suas utopias e visões-de-mundo religiosas tenham se tornado tão complexas.

Em meu entendimento, o aspecto *outsider* de Blake no campo artístico durante sua vida era algo que derivava, de fato, de sua maneira de colocar-se no mundo. Se poderia argumentar que seu relativo isolamento social – já que não frequentava os serviços religiosos regulares das paróquias das localidades em que residiu – era consequência da formação religiosa dissidente que recebera na infância. Contudo, na vida adulta, já depois de casado, Blake se envolveu com alguns movimentos religiosos dissidentes ao longo da década de 1790, um período conturbado do ponto de vista da História local em Londres, justamente por conta das agitações de fundo político-religioso, e que também já deu margem às mais variadas interpretações sobre as obras que Blake produziu naquela década²⁰⁵.

Alguns autores, como Kathleen Raine²⁰⁶ e George Mills Harper²⁰⁷, enxergaram em Blake uma filiação com as tradições neoplatônicas e teosóficas. Outros, como Edward P. Thompson e Morton D. Paley²⁰⁸, viram em suas convicções religiosas transpostas em seus versos e em seus desenhos, gravuras e pinturas um amálgama de tradições que iam do Antinomianismo²⁰⁹ à Gnose, de posturas radicalmente anticlericais a influências do Swedenborguismo e da Igreja Nova Jerusalém.

4.1. As utopias de Blake em seus escritos e impressos

Em 1788 Blake compôs dois panfletos de aforismos diretamente ligados ao tema da religiosidade e os lançou utilizando sua técnica de gravura em chapa de cobre unindo texto

²⁰⁵ Para uma análise mais aprofundada das relações da obra de Blake com este período da História inglesa, ver o livro de Saree Makdisi, *William Blake and the Impossible History of the 1790s* (MAKDISI, 2003).

²⁰⁶ Em sua obra de fôlego, *Blake and Tradition* – 2 vols. (RAINE, 1968).

²⁰⁷ Apesar de ter dedicado praticamente toda sua carreira acadêmica ao estudo da obra de W. B. Yeats, George Mills Harper (1914-2006) publicou, em 1961, pela editora da University of North Carolina, *The Neoplatonism of William Blake*, onde sustentou veementemente essa tese. Anos mais tarde veio a trabalhar com Kathleen Raine, que também fundamentava seus estudos sobre Blake nessa premissa.

²⁰⁸ PALEY, 1979.

²⁰⁹ THOMPSON, 1993, p. 10-21.

e imagem, gravados a ácido, imitando os efeitos da xilogravura. Tratam-se de *All Religions are One* e *There is No Natural Religion*. Embora este último só tenha de fato sido impresso a partir de 1794, há certo consenso de que tenha sido composto em paralelo com o primeiro. Ambos representam não apenas uma síntese do pensamento religiosos de Blake e de quanto a religiosidade estava entranhada em seu modo de ver-o-mundo e estar-no-mundo, mas especialmente *All Religions are One* foi, também, sua primeira experiência com sua nova técnica de gravura e dos livros iluminados e, como Peter Ackroyd salientou:

Em outras palavras, ele agora se considerava um profeta, além de um poeta, e esta obra inicial enfatiza sua afeição pelo modo didático, assim como pelo lírico – ou melhor, que ele não via nenhuma distinção necessária entre eles. Ele queria combiná-los, assim como agora podia combinar palavras e imagens; na verdade, sua forma recém-inventada mudou a natureza de sua expressão. Isso havia ampliado seu alcance; com a gravura em relevo, as palavras inscritas como as de Deus nas tábuas da lei, Blake poderia adquirir um novo papel.²¹⁰

O mote principal desenvolvido por Blake em *All Religions are One* é o conceito de “Gênio Poético”, que pode ser entendido como sua compreensão do que seria a imaginação. Blake constrói seu texto a partir da premissa de que o Gênio Poético é superior a tudo e representa, de fato, “o verdadeiro homem”. Nesse sentido, para ele o Gênio Poético substitui os conceitos tradicionais de divindade, na medida em que “[...] o corpo ou forma externa do Homem é derivada do Gênio Poético [...] as formas de todas as coisas são derivadas de seu Gênio. Que pelos Antigos era chamado de um Anjo & Espírito & Demônio”²¹¹.

Portanto, para Blake, o Gênio Poético está para além de qualquer crença teológica. O Gênio Poético que ele propugna é universal, pertence a toda a Humanidade, ou seja, “como todos os homens são semelhantes na forma exterior [...] todos os homens são semelhantes no Gênio Poético”²¹². Por extensão, é possível inferir que, para ele, todas as filosofias foram, em sua origem, derivadas do Gênio Poético: “[...] todas as seitas da Filosofia são o Gênio Poético adaptado às fraquezas de cada indivíduo”²¹³, do mesmo

²¹⁰ ACKROYD, 1995, p. 116. O texto original: “He now considered himself to be a prophet as well as a poet, in other words, and this early work emphasizes his affection for the didactic, as well as the lyrical, mode – or, rather, that he saw no necessary distinction between them. He wanted to combine them, just as he could now combine words and images; indeed his newly invented form now changed the nature of his expression. It had enlarged his range; with relief etching, the words inscribed like those of God upon the tables of law, Blake could acquire a new role”.

²¹¹ BLAKE, 2013, p. 21. O texto original: “PRINCIPLE 1st//That the Poetic Genius is//the true Man. and that//the body or outward form//of Man is derived from// the Poetic Genius. Likewise// that the forms of all things// are derived from their// Genius. which by the Ancients was call'd an// Angel & Spirit & Demon”.

²¹² BLAKE, 2013, p. 22. O texto original: “PRINCIPLE 2^d// As all men are alike in// outward form, So (and// with the same infinite//variety) all men are alike in// the Poetic Genius”.

²¹³ BLAKE, 2013, p. 23. O texto original: “PRINCIPLE 3^d// No man can think// write or speak from his// heart but he must intend// truth. Thus all sects of// Philosophy are from the// Poetic Genius adapted// to the weaknesses of// every individual”.

modo que todas as religiões, que seriam apenas e tão somente expressões desse mesmo Gênio Poético, posto que “[...] As religiões de todas as Nações são derivadas da recepção diferente do Gênio Poético por cada Nação, que em toda parte é chamado de Espírito de Profecia”²¹⁴.

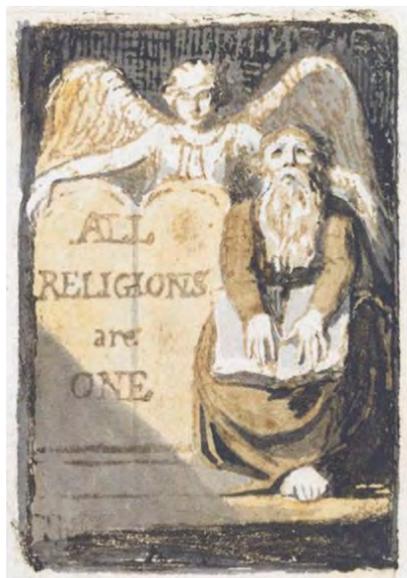


Fig. 62 – “*All Religions Are One*” [folha de rosto], William Blake, c. 1788 [impresso c. 1794]. Gravura em cobre aquarelada a mão; 5,4 X 3,81 cm. Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido.

Apesar de sua curta extensão, com apenas dez pranchas e oito aforismos, *All Religions are One* pode ser entendido como um “programa” do entendimento de Blake sobre as questões teológicas mais gerais. Segundo David Bindman, ao lado de *There is No Natural Religion*, constituem-se no que ele considera o início da invasão da consciência de Blake pelos temas do mundo a seu redor, ao mesmo tempo em que são uma discussão teológica bem abstrata: “Os livros podem ser vistos tematicamente como uma representação da crescente invasão do mundo exterior sobre a consciência de Blake [e] representam um diálogo bastante abstrato com a teologia convencional”²¹⁵.

Blake extrapola tais questões e recua até as origens da Bíblia, que também teria sido criada, dentro dessa sua lógica, a partir do Gênio Poético: “Os Testamentos Judaico e Cristão são uma derivação original do Gênio Poético”²¹⁶. Essa formulação explicaria, em meu entendimento, sua constante órbita em torno de temas bíblicos e sua reformulação,

²¹⁴ BLAKE, 2013, p. 25. O texto original: “PRINCIPLE, 5// The Religions of all Nati-// ons are derived from each// Nations different reception// of the Poetic Genius which// is everywhere call'd the Spi// -rit of Prophecy”.

²¹⁵ BINDMAN, 1993, p. 7. O texto original: “The books can be seen thematically as representing the growing encroachment of the outside world upon Blake’s consciousness [and] represent a rather abstract dialogue with conventional theology”.

²¹⁶ BLAKE, 2013, p. 26. O texto original: “PRINCIPLE, 6// The Jewish & Chris-// tian Testaments are// An original derivati-// -on from the Poetic Ge-// nius. this is necessary// from the confined natu// re of bodily sensation”.

por meio de sua própria cosmogonia particular, em trabalhos posteriores, cristalizada em personagens como Urizen²¹⁷, Los²¹⁸, Enitharmon²¹⁹ e Orc²²⁰.

Quanto a *There is No Natural Religion*, trata-se de uma obra revolucionária em diversos aspectos: por apresentar o novo método de livros iluminados de Blake – de que voltarei a tratar mais à frente – e por usar um jogo de aforismos dual, num modelo em que a uma série de afirmações baseadas na filosofia dos cinco sentidos de John Locke (1632-1704), onde aparentemente Blake aparece como seu defensor, em seguida é contraposta outra, cuja fina ironia só pode ser percebida justamente quando de sua revelação e, finalmente, Blake se mostra como um ferrenho detrator das ideias de Locke.

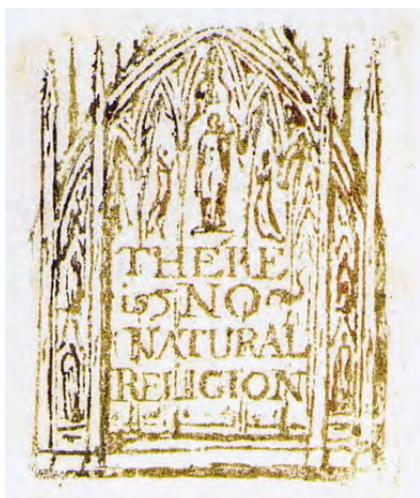


Fig. 63 – “*There is No Natural Religion*” [folha de rosto], William Blake, c. 1788 [impresso c. 1794]. Gravura em cobre; 5,2 X 4,3 cm. Morgan Library and Museum, Nova York, EUA.

São conhecidas duas séries de impressão do panfleto: uma feita em 1794 e outra em 1795, com pranchas diferentes e ordem de disposição dos aforismos discordante. Por conta disso, não é possível saber ao certo qual era, de fato, a ordem pretendida por Blake para o texto de *There is No Natural Religion*. No entanto, é possível afirmar que, ao dizer que “A razão ou proporção de tudo que já conhecemos, não é a mesma que será quando soubermos mais”²²¹, Blake está construindo, por meio de alegorias e metáforas, uma sofisticada zombaria do racionalismo, ao mesmo tempo em que insiste no potencial ilimitado do homem.

²¹⁷ É a personificação da razão e da lei convencionais, geralmente aparece na obra de Blake como um idoso de barbas longas que, às vezes, carrega ferramentas de arquiteto, para criar e restringir o universo, ou redes, com as quais ele enreda as pessoas nas teias da lei e da cultura convencional. Originalmente, Urizen representava a metade de um sistema de duas partes, com ele representando a razão e Los, seu oposto, representando a imaginação.

²¹⁸ É a forma decaída – terrestre ou humana – de Urthona, um dos quatro Zoas. Ele é conhecido como o “profeta eterno” e cria a cidade visionária de Golgonooza. Los é regularmente descrito como um ferreiro, batendo com seu martelo em uma forja, o que está metaforicamente conectado às batidas do coração humano. O fole de sua forja são os pulmões humanos.

²¹⁹ Representa a dominação feminina e a beleza espiritual e incorpora a piedade, mas ao mesmo tempo cria o aspecto espacial do mundo decaído, tecendo corpos para os homens e criando conflitos sexuais através de sua insistência na castidade. Ela, junto com Los, dá luz a Orc.

²²⁰ Nascido de Enitharmon e Los, Orc é uma figura positiva, a personificação da paixão e energia criativas, e se opõe a Urizen, a personificação da tradição.

²²¹ BLAKE, 2013, p. 30. O texto original: “Reason or the ra-// -tio of all we have// already known, is// not the same that// it shall be when// we know more”.

Ambos os panfletos, ao que parece, pouco circularam. Na visão de Bentley Jr., teriam sido testes para sua técnica de impressão²²². Mas servem para que, como leitores que escutam as vozes dos mortos – parafraseando Chartier – os seus estudiosos consigam compreender de onde veio o conjunto de visões religiosas que parece ter norteado a produção poética de Blake.

Em 1789 surgiria *Songs of Innocence*, numa edição *in quarto*, contendo 19 poemas em pranchas impressas no método inovador de Blake, ilustradas em conjunto com o texto e aquareladas individualmente. Considera-se que uma parte desses poemas sejam ainda de sua juventude, por seus temas pastoris, mas em outros é possível identificar uma preocupação com questões ligadas à infância e ponderações sobre a presença de Cristo, onde a influência do pensamento de Swedenborg se mostra mais presente²²³.

O detalhe mais interessante em *Songs of Innocence*, contudo, é que em nenhum momento o eu lírico dos poemas é o próprio Blake ou um personagem que possa a ele ser associado: bebês e crianças – brancas e negras –, animais e insetos, são essas as vozes que falam nos versos, mas nenhuma delas remete ao próprio William. O que transborda desses textos é um sentido um tanto utópico e idílico, um senso de proteção, de segurança e de se estar no lugar correto num universo devidamente organizado. Sobre todos paira uma força maior que os protege. Veja-se, por exemplo, o poema “Night”:



Figs. 64 e 65 – “Night”, *Songs of Innocence*, William Blake, 1789.
Gravura em cobre aquarelada a mão; 11,1 x 6,9 cm;
Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Alemanha.

²²² BENTLEY JR., 2001, p. 131.

²²³ Por volta de 1788 Blake adquiriu duas obras de Swedenborg: *A Treatise Concerning Heaven and Hell, and of the Wonderful Things therein, As Heard and Seen, by the Honourable and Learned Emanuel Swedenborg*, numa edição de 1784; e *The Wisdom of Angels, Concerning Divine Love and Divine Wisdom*, numa edição de 1788. Ambas as cópias estão profusamente marcadas e anotadas pelo próprio Blake (BENTLEY JR., 2001, p. 126-127).

Night

The sun descending in the west,
 The evening star does shine;
 The birds are silent in their nest,
 And I must seek for mine.
 The moon, like a flower,
 In heaven's high bower,
 With silent delight
 Sits and smiles on the night.

Farewell, green fields and happy groves,
 Where flocks have took delight.
 Where lambs have nibbled, silent moves
 The feet of angels bright;
 Unseen they pour blessing,
 And joy without ceasing,
 On each bud and blossom,
 And each sleeping bosom.

They look in every thoughtless nest,
 Where birds are covered warm;
 They visit caves of every beast,
 To keep them all from harm.
 If they see any weeping
 That should have been sleeping,
 They pour sleep on their head,
 And sit down by their bed.

When wolves and tigers howl for prey,
 They pitying stand and weep;
 Seeking to drive their thirst away,
 And keep them from the sheep.
 But if they rush dreadful,
 The angels, most heedful,
 Receive each mild spirit,
 New worlds to inherit.

And there the lion's ruddy eyes
 Shall flow with tears of gold,
 And pitying the tender cries,
 And walking round the fold,
 Saying, 'Wrath, by His meekness,
 And, by His health, sickness
 Is driven away
 From our immortal day.

'And now beside thee, bleating lamb,
 I can lie down and sleep;
 Or think on Him who bore thy name,
 Graze after thee and weep.
 For, washed in life's river,
 My bright mane for ever
 Shall shine like the gold
 As I guard over the fold.'²²⁴

Noite

O sol se esconde no poente,
 E vésper surge a brilhar;
 Em seu ninho cada ave silente,
 E eu devo o meu buscar.
 A lua, como flor,
 Alta num céu sem cor,
 Em silencioso deleite
 Se aquieta e sorri, é noite.

Adeus, alegres bosques e verdes campos,
 Onde os rebanhos se fartaram.
 Onde os cordeiros mordiscaram, mudos
 Os brilhantes anjos pisaram,
 Invisíveis, com bênçãos a derramar,
 E alegria sem cessar,
 Em cada broto e flor,
 E cada seio em torpor.

E olham todos os ninhos descuidados,
 Onde as aves se juntam aquecidas;
 E das feras visitam todos os abrigos,
 Para livrá-las de todas as feridas.
 E se escutam algum pranto
 De quem o sono devia cobrir com seu manto,
 Derramam-lhe sobre a fronte a soneira,
 E sentam-se à sua cabeceira.

Quando lobos e tigres uivam pela preia,
 Eles se apiedam e por elas choram;
 Buscando refrear sua ânsia
 E proteger o rebanho, os afastam.
 Mas se as feras se achegam terrivelmente,
 Os anjos, mais cuidadosamente,
 A cada espírito meigo recebem,
 Com novos mundos a herdarem.

E dos leoninos rubros olhos
 Cairão lágrimas doiradas,
 E condoído pelos gritos ternos,
 Rondando as baías cercadas,
 Ele dirá: 'Raios, por Sua bondade,
 E por Seu bem, que a moléstia
 Fique na longidade
 Deste nosso imortal dia.

'E agora ao teu lado, pobre cordeiro,
 Posso me deitar e dormir;
 Ou pensar Nele que em nome te foi parceiro,
 Pastar junto a ti e lamentar.
 Pois, banhado no rio da vida,
 Para sempre minha juba iluminada
 Como o ouro irá brilhar
 Enquanto o cercado eu guardar.'

²²⁴ BLAKE, 2013, p. 62-63.

Há, nesse sentido, coerência no universo pensado por Blake em seus escritos até então. Para quem zomba do racionalismo em seus aforismos, pensar utopicamente num mundo em que há uma força maior que a todos protege, como nos versos de “Night”, há que se convir que o construto simbólico faz sentido. Mais do que isso, pertence a uma matriz cultural que, insisto, Blake carrega consigo, mas já não combina com a Grã-Bretanha que caminha célere para os avanços da Revolução Industrial e se embebe de ideais neoclássicos nas artes e românticos na poesia.

A idealização de cenas pastoris, a religiosidade permeada de contradições e questionamentos, a ambiência mística que viria a surgir em obras que se seguiriam na década de 1790, todas essas características estão na poesia de Blake, seja nos seus trabalhos dos primeiros anos ou nas obras mais maduras. E são tais aspectos que remetem, também, no campo da escrita, a uma estética literária barroca. Otto Maria Carpeaux, ao tratar das características do Barroco dentro da História da Literatura Ocidental, destacou justamente tais aspectos:

As obras de arte barrocas fornecem certo número de antíteses que constituem os polos extremos da mentalidade barroca: solenidade majestosa e naturalismo brutal, artifício sutil e visão mística. [...] Nas obras de literatura, o elemento intelectual e racional entra com força muito maior do que nas obras de arquitetura ou pintura.²²⁵

Outra forma literária de que Blake vai se valer e que é essencialmente barroca é o emblema, uma linguagem que desde os começos da Idade Moderna se convertera numa chave de compreensão amplamente utilizada nos meios letrados em geral – a começar com a publicação, em 1499, do romance alegórico de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* [“Disputa Amorosa Onírica de Poliphilo”], impresso nas oficinas tipográficas venezianas de Aldus Manutius²²⁶ e, poucas décadas mais tarde, com a aparição da obra de Andrea Alciati, *Emblematum Libellus* [“Livrinho de Emblemas”]²²⁷, publicada em Augsburg em 1531. Durante o século de ouro do Barroco, a associação da linguagem dos emblemas à prédica religiosa assumiu um patamar extremamente sofisticado, com publicação de inúmeras obras por padres jesuítas de renome e uso das imagens alegóricas como elemento para discussão filosófica de temas a serem desenvolvidos em sermões ou atos catequéticos. Tais obras tornaram-se sucessos editoriais e circularam profusamente até finais do setecentos por toda a Europa e suas colônias, em formatos grandes e pequenos²²⁸.

²²⁵ CARPEAUX, 2012, p. 28.

²²⁶ COLONNA, 1499.

²²⁷ ALCIATI, 1534.

²²⁸ OLIVEIRA, 2020, p. 426-458.

O pequeno livro de emblemas de Blake, intitulado *For Children: The Gates of Paradise*, é uma coleção de dezoito pequenas gravuras com a data de 17 de maio de 1793 em seu rodapé, antecedidas pela assinatura “Publishd by WBlake”. Como projeto alegórico, Blake incorporou às imagens e parco texto dos emblemas toda a lógica clássica da Emblemática, especialmente àquela construída ao longo do seiscentos e de começos do setecentos, que era a construção de imagens mentais associadas à admoestação moral, religiosa e filosófica. Já em seu frontispício se vê essa intenção, e dificilmente uma criança conseguiria acompanhar, de fato, a complexidade das alegorias inscritas em tais imagens, que pretendiam traçar um painel da jornada do ser humano desde seu nascimento até a morte.



Fig. 66 – “What is Man!”, frontispício, *For Children: The Gates of Paradise*, William Blake, 1793.
Gravura a talho doce; 9,4 X 6,3 cm;
Library of Congress, Washington D. C., EUA.



Fig. 67 – “I found him beneath a Tree”, prancha 1, *For Children: The Gates of Paradise*, William Blake, 1793.
Gravura a talho doce; 7,8 X 6,4 cm;
Library of Congress, Washington D. C., EUA.



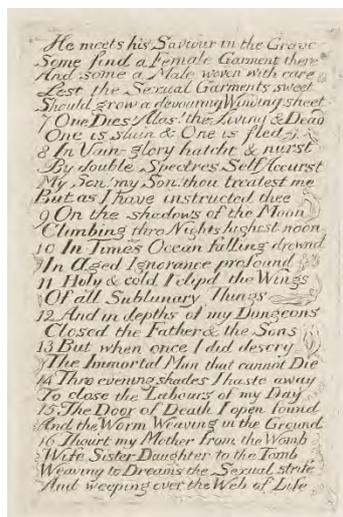
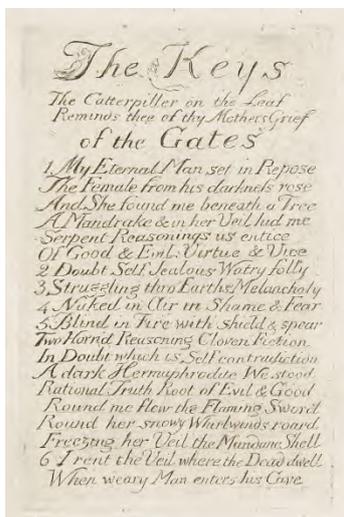
Fig. 68 – “Aged Ignorance”, prancha 11, *For Children: The Gates of Paradise*, William Blake, 1793.
Gravura a talho doce; 7,1 X 6,3 cm;
Library of Congress, Washington D. C., EUA.



Fig. 69 – “I have said to the Worm, Thou art my mother & my sister”, prancha 16, *For Children: The Gates of Paradise*, William Blake, 1793.
Gravura a talho doce; 6,4 X 5,2 cm;
Library of Congress, Washington D. C., EUA.

Partindo de uma alegoria que coloca um bebê associado a uma lagarta, passando pela imagem de uma mulher que encontra uma criança entre as raízes de uma árvore – e pode ser tomada como uma representação das práticas mágicas com as raízes da mandrágora que, quase sempre, assumem formas que lembram corpos humanos²²⁹ –, ou aludindo ao mito de Ícaro e à imprudência juvenil e chegando por fim à morte propriamente dita e aos vermes que consomem o corpo físico na tumba, Blake oferecia a seus pretensos leitores uma ampla gama de temas para reflexão por meio das pequenas gravuras de *For Children: The Gates of Paradise*.

Como empreitada comercial, ao que parece Blake não teve muito sucesso com seu libreto de emblemas, dada sua complexidade geral, além do fato de que dificilmente alguém o compraria para presentear a uma criança, como sugeria seu título. Talvez, por isso mesmo, em 1825 ele revisou a obra, mudando seu título para *For the Sexes: The Gates of Paradise*, adicionando legendas em alguns emblemas mais enigmáticos e também três pranchas finais, com um texto explicativo em verso, vinculado aos emblemas, intitulado “The Keys of the Gates” – “As Chaves dos Portões” e outro, que serve de fecho ao libreto, “To the Accuser who is The God of This World” – “Ao Acusador que é O Deus Deste Mundo”:



Figs. 70 e 71 – “The Keys of the Gates”, *For the Sexes: The Gates of Paradise*, William Blake, 1825.

Gravura a talho doce; 10,5 x 6,8 cm e 10,4 x 6,8 cm;
Library of Congress, Washington D. C., EUA.

Fig. 72 – “To the Accuser who is The God of This World”, *For the Sexes: The Gates of Paradise*, William Blake, 1825.

Gravura a talho doce;
9,5 x 6,3 cm;
Library of Congress,
Washington D. C., EUA.

Questões filosóficas tão herméticas como as colocadas por Blake em seus emblemas não eram mais de franco consumo pelo público por um simples motivo: sua intelecção

²²⁹ O que se confirma com a revisão que Blake faz, em 1825, e adição dos versos explicativos em *For the Sexes*.

dependia do domínio de um vocabulário alegórico que caíra em desuso na Grã-Bretanha romântica. A Emblemática era uma cultura do Barroco, não pertencia mais àquele mundo. Apenas Blake não o percebera.

Mesmo em seus livros iluminados ele tenta jogar com essa linguagem alegórica, e ao longo de 1793 compõe uma série de poemas para um *pendant* para *Songs of Innocence*: trata-se de *Songs of Experience*, que a partir de 1794 passaria a imprimir em conjunto com o primeiro, com poemas cuidadosamente construídos em contraponto ao idílio utópico e pastoril dos textos de 1789. Assim, por exemplo, para “The Lamb”, do primeiro livro, se contrapõe “The Tyger”, do segundo; para “Infant Joy”, há “Infant Sorrow”; para “The Divine Image”, aparece “The Human Abstract”. Nas próprias palavras de Blake, os dois livros estariam “Mostrando os Dois Estados Contrários da Alma Humana”²³⁰.

Do mesmo modo, os chamados livros proféticos de Blake escritos na década de 1790 estão eivados de interferências dos eventos políticos de seu tempo e, mais do que tudo, de suas expectativas positivas para o desfecho de conflitos e processos históricos que em muito pouco tempo o decepcionaram profundamente. Se em *The French Revolution* (1791) e *America, a Prophecy* (1793) ele se mostrava esperançoso com os ares revolucionários, em *Europe, a Prophecy* (1794), *The [First] Book of Urizen* (1794), *The Book of Ahania* (1795), *The Book of Los* (1795) e *The Song of Los* (1795) o que Blake delineia com seus versos é um mundo atormentado e quase sem esperanças. Ao mesmo tempo em que constrói sua cosmogonia, redimensionando o mito bíblico do Gênesis com uma nova gama de personagens arquetípicos, busca compreender as origens do mal e das causas das autolimitações impostas pela mente. Trata-se do período de sua produção poética e pictórica mais frenética, mas também o período em que acreditava que o mundo em que vivia estava mais perto daquilo que pensava ser o caos. Talvez daí venha sua necessidade de associar o mito da Criação a seu universo particular, a fim de organizar minimamente tal estado de coisas.

O frontispício de *Europe, a Prophecy*, por exemplo, traz uma de suas mais conhecidas imagens, “The Ancient of Days” – “O Ancião dos Dias” –, Deus no próprio ato de separar a Luz das Trevas, com seu compasso divino, o que dá margem a diversas outras associações místicas da imagem, que vão desde a Alquimia até a Maçonaria e os Rosa-Cruzes. As camadas de sentido em Blake sempre são múltiplas, quer seja em seus textos, quer seja em suas imagens: as dobras barrocas de Deleuze e Leibniz, por assim dizer. Impossível não fazer tal associação²³¹.

²³⁰ BLAKE, 2013, p. 43. O texto original, dístico impresso abaixo do título, na folha de rosto da edição conjunta de 1794 de *Songs of Innocence and of Experience*: “Shewing the Two Contrary States of the Human Soul”.

²³¹ DELEUZE, 2011, *passim*.



Fig. 73 – “The Ancient of Days” [frontispício], *Songs of Innocence and of Experience*, William Blake, 1794 [impresso em 1821].
Cópia K; Gravura em cobre aquarelada a mão; 23,4 X 16,9 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido.

4.2. As visões religiosas de Blake em sua arte

Apesar de profundamente influenciado por sua formação familiar dentro de uma vertente dissidente da Igreja Anglicana, o que lhe possibilitou construir uma visão particular dos textos bíblicos, Blake parece propor por meio de sua arte pictórica e de seus textos poéticos não apenas uma integração entre o imanente e o transcendente, mas também uma vivência religiosa que não esteja presa a denominações específicas ou tradições únicas. Por isso mesmo ele agrega à sua cosmogonia elementos do judaísmo, como em *Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion*, que escreveu e gravou entre 1804 e por volta de 1820.

Com cem pranchas, trata-se de seu trabalho mais extenso, planejado com muita antecedência, pois em julho de 1803, numa carta a Thomas Butts, ele já o anunciava:

[...] para falar às gerações futuras por uma alegoria sublime, que agora se completa num grande poema. Posso elogiá-lo, pois não me atrevo a fingir ser outra senão o secretário; os autores estão na eternidade. Eu o considero o poema mais grandioso que este mundo contém. Alegoria dirigida aos poderes intelectuais, embora totalmente oculta da compreensão corporal, ele é minha definição da poesia mais sublime. É também algo do mesmo tipo definido por Platão. Este poema deve, por assistência divina, ser progressivamente impresso e ornamentado com gravuras, e dado a público.²³²

²³² THE LETTERS, 1906, p. 121-122. O texto original: “[...] to speak to future generations by a sublime allegory, which is now perfectly completed into a grand poem. I may praise it, since I dare not pretend to be any other than the secretary; the authors are in eternity. I consider it as the grandest poem that this world contains. Allegory addressed to the intellectual powers, while it is altogether hidden from the corporeal understanding, is my definition of the most sublime poetry. I It is also somewhat in the same manner

Como o último de seus livros iluminados, *Jerusalem*, além de ter sido produzido ao longo de ao menos dezesseis anos, também representa uma síntese dos variados interesses de Blake no campo filosófico, científico, histórico, mítico, artístico e religioso. Nele há elementos e personagens de sua cosmogonia pessoal – Los, a imaginação artística em ação no mundo material; Vala, a deusa da natureza –, da cristandade – Jesus tem um importante papel no épico – e de sua compreensão peculiar de questões como a sexualidade, a epistemologia e também os próprios mitos fundacionais britânicos, pois há alusões que vão desde os druidas e até mesmo a Newton.

O poema está dividido em quatro capítulos, cada um deles dirigido a uma audiência específica: o público, os judeus, os deístas e os cristãos. Por fim, o texto é concluído com uma visão da consciência humana num universo pós-apocalíptico. Partes de *The Four Zoas* (c. 1796-1807), um longo poema manuscrito de Blake, estão nele repetidas, muitas vezes com pequenas modificações.

No seu preâmbulo, logo após a folha de rosto, num texto de uma página intitulado “To the Public”, Blake sintetizava ao seu final tanto os motivos de usar ou não o verso branco em algumas partes do poema, suas escolhas pela métrica e ritmo, mas, acima de tudo, ao concluí-lo, destacava sua visão sobre a relação entre Poesia, Arte e Ciência:

Quando este poema me foi ditado pela primeira vez, o considerei uma cadência monótona como a usada por Milton e Shakspeare [sic] e todos os escritores do Verso em branco em inglês. derivado da escravidão moderna à Rima; para ser uma parte necessária e indispensável do poema. Mas logo descobri que na boca de um verdadeiro orador tal monotonia não era apenas estranha, mas também uma escravidão como a própria rima. Portanto, produzi uma variedade em cada linha. ambas de cadências & número de sílabas. Cada palavra e cada letra são estudadas e colocadas em seu devido lugar: os números fantásticos são reservados para as partes incríveis, o suave & gentil, para as partes suaves & delicadas. e o prosaico, para as partes inferiores; todos são necessários um ao outro. Poesia Acorrenta. Une a Raça Humana. Nações são Destruídas, ou Florescem, na proporção em que Sua Poesia, Pintura e Música, são Destruídas ou Florescem! O Estado Primordial do Homem era Sabedoria, Arte e Ciência.²³³

De fato, E. P. Thompson aborda de forma muito elucidativa a trajetória de Blake quanto ao tratamento dos temas religiosos em seus livros proféticos:

defined by Plato. This poem shall, by Divine assistance, be progressively printed and ornamented with prints, and given to the Public”.

²³³ BLAKE, 2013, p. 300. O texto original: “When this Verse was first dictated to me I consider’d a Monotonous Cadence like that used by Milton & Shakspeare [sic] & all writers of English Blank Verse. derived from the modern bondage of Rhyming; to be a necessary and indispensable part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I therefore have produced a variety in every line. both of cadences & number of syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place: the terrific numbers are reserved for the terrific parts the mild & gentle, for the mild & gentle parts. and the prosaic, for inferior parts; all are necessary to each other. Poetry Fetter’d. Fetters the Human Race. Nations are Destroy’d, or Flourish, in proportion as Their Poetry Painting and Music, are Destroy’d or Flourish! The Primeval State of Man, was Wisdom, Art, and Science”.

Se Blake nesses livros proféticos se afastou do deísmo e, por fim, entrou em forte antagonismo ao racionalismo na afirmação de seu próprio 'evangelho eterno', não é muito útil argumentar que ele estava se movendo em direção (ou de volta) a qualquer coisa reconhecível como Cristianismo, ortodoxo ou heterodoxo. Pois, se estivesse fazendo isso, não teria necessidade de trabalhar na criação de seu próprio sistema mítico. E ele persegue incessantemente, através de todas as emanções inconstantes de suas narrativas curiosamente estáticas e repetitivas, o problema da auto alienação do homem de sua própria identidade imaginativa verdadeira e de sua aspiração à Nova Era ou Jerusalém definitiva, que é limítrofe com a derrota do mistério e reassunção da humanidade indivisa.²³⁴

Obviamente, não é possível se desconsiderar os aspectos místicos e metafísicos presentes nas percepções e experiências pessoais de Blake que foram transpostas, por meio de seus versos e suas representações visuais, a seus livros iluminados, posto que tais representações constituem-se como uma construção dualista que abarca ao mesmo tempo imanência e transcendência, e repousa aí a complexidade de sua essência e, para mim, mais uma de suas fortes características que o colocam como um artista barroco tardio na Inglaterra de começos do Romantismo e já do período em que o movimento estava plenamente instalado nas Ilhas Britânicas.

O fato de Blake procurar transmitir suas experiências por meio da junção de imagens e palavras já redimensiona a maneira como suas ideias e construtos mentais devem ser abordados numa análise, seja ela do campo da História Cultural ou da Literatura. O fato de que tenham circulado pouquíssimo em sua época de produção também deve ser analisado, não apenas do ponto de vista estético, mas também filosófico, histórico e social. Blake não encontrou um nicho de mercado em vida, não teve eco para suas ideias, não teve público para seus versos. Comercialmente e artisticamente, foi um verdadeiro fracasso em vida. Contudo, como Thompson já destacou, o conjunto de sua cosmogonia era algo extremamente complexo, o que explicaria, de certa forma as dificuldades de recepção de sua obra por seus coetâneos:

O mesmo poder de raciocínio que abstraiu divindades mentais de seu objeto e que criou o Mistério [...] entendeu suas próprias limitações e está pronto para destruir suas próprias criações. Uma vez livre do medo da morte e da esperança da imortalidade, a humanidade se livra de sua

²³⁴ THOMPSON, 1993, p. 216. O texto original: "If Blake in these prophetic books moved away from deism, and ultimately into sharp antagonism to rationalism in the assertion of his own 'everlasting gospel', it is not very helpful to argue that he was moving towards (or back to) anything recognisable as Christianity, orthodox or heterodox. For if he had been doing so he would have had no need to labour at the creation of his own mythic system. And he pursues unremittingly, through all the shifting emanations of his curiously static and repetitive narratives, the problem of man's self-alienation from his own true imaginative identity, and of his aspiration to the ultimate New Age or Jerusalem which is co-terminous with the overthrow of Mystery and the reassumption of undivided humanity".

alienação da natureza. Uma vez livre da automistificação, a humanidade reassume uma existência imaginativa.²³⁵

Em *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), por exemplo, Blake deixa bem clara sua visão sobre religião e religiosidade:

Todas as Bíblias ou códigos sagrados foram as causas dos seguintes Erros.

1. Que o Homem tem dois princípios reais de existência, a saber: um corpo e uma alma.
2. Que a Energia, chamada de Mal, está sozinha no Corpo, e essa Razão, chamada de Bem, está sozinha na Alma.
3. Que Deus atormentará o Homem na Eternidade por seguir suas energias.

Mas os seguintes Contrários a estes são Verdadeiros

1. O Homem não tem corpo distinto de sua alma, pois o corpo denominado é uma porção da alma descoberta pelos cinco sentidos, as principais entradas da alma nesta era.
2. A Energia é a única vida e provém do Corpo e Razão é o limite ou circunferência exterior da Energia.
3. A Energia é Deleite Eterno.²³⁶

Razão e religiosidade, portanto, seriam porções indissociáveis do indivíduo, dentro da perspectiva propugnada por Blake. Uma dicotomia que estava muito mais afeita aos contrastes filosófico-existenciais do Barroco do que das questões que passavam a mover a realidade britânica pré-industrial da passagem do setecentos para o oitocentos. Além disso, para ele não havia separação nem tampouco distinção entre corpo e alma. O corpo não estaria submetido à alma, mas na verdade seria uma extensão dela, ao mesmo tempo em que a alma representaria um discernimento dos cinco sentidos. Portanto, quando ele condenava a negação dos impulsos – a ideia de pecado, por exemplo – estaria somente explicitando sua discordância com a interpretação dualista acerca da relação entre corpo e alma. Ele se opunha veementemente ao sofisma teológico que admitia a convivência com a dor, o mal e a injustiça. Do mesmo modo, recriminava a abnegação, pois a associava à repressão religiosa e à hipocrisia e, em última instância, à repressão sexual.

Ainda voltando às análises de E. P. Thompson, ele também aponta como Blake sempre retorna às suas origens dissidentes:

Portanto, Blake [...] não dispensará ‘A Imagem Divina’ ou o ‘Evangelho Eterno’. Assim como com o deísmo ou o ateísmo, ele pode [...] ainda

²³⁵ THOMPSON, 1993, p. 217. O texto original: “The same reasoning power which abstracted mental deities from their object and which created Mystery [...] understood its own limitations, and is ready to destroy its own creations. Once rid of the fear of death and the hope of immortality, humankind sheds its alienation from nature. Once rid of self-mystification, humankind reassumes imaginative existence”.

²³⁶ BLAKE, 2013, p. 110. O texto original: “The voice of the Devil// All Bibles or sacred codes have been the causes of the following Errors.// 1. That Man has two real existing principles Viz: a Body & a Soul.// 2. That Energy, called Evil, is alone from the Body, & that Reason, called Good, is alone from the Soul.// 3. That God will torment Man in Eternity for following his Energies.// But the following Contraries to these are True// 1. Man has no Body distinct from his Soul for that call'd Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age.// 2. Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy.// 3. Energy is Eternal Delight”.

assim exigir [...] um salto utópico. A queda não é anulada pela abolição do contexto, mesmo que esse contexto seja a queda. Pois a humanidade não pode viver sem contexto e um novo contexto crescerá. Deve haver alguma Redenção, a criação de um novo contexto em que não os 'amores egoístas', mas a fraternidade aumentarão. Mas Blake não via como derivar tal afirmação de amor da psicologia naturalista, que era, em sua própria raiz, derivada do interesse próprio. Portanto, ele deve, mesmo quando em seu temperamento mais 'Jacobino' e revolucionário, apegar-se ao Evangelho Eterno de sua fé antinomiana mais antiga.²³⁷

Talvez a síntese desse pensamento utópico e religioso a que Thompson se refere possa ser visto na antepenúltima prancha de *Jerusalem*: nela há uma estrofe com o desfecho de um embate de intelectos entre Bacon, Newton, Locke, Milton, Shakespeare, Chaucer e o espectro de um Druida, e este último é aniquilado²³⁸. Nas duas pranchas seguintes, o fim dos dilemas e conflitos: Deus se reconcilia com o homem/mulher Albion, abraçando-o/a, e Los e Urthona aparecem à frente de Jerusalém.



Fig. 74 – prancha 99, *Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion*, William Blake, 1804-c.1820 [impresso em 1821]. Gravura em cobre aquarelada; 22,7 x 15,4 cm; Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut, EUA.



Fig. 75 – prancha 100, *Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion*, William Blake, 1804-c.1820 [impresso em 1821]. Gravura em cobre aquarelada; 14,8 x 22,4 cm; Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut, EUA.



²³⁷ THOMPSON, 1993, p. 221. O texto original: “Hence Blake [...] will not dispense with ‘The Divine Image’ or the ‘Everlasting Gospel’. Just as with deism or atheism, he [...] still requires [...] a utopian leap. The Fall is not cancelled out by abolishing the context, even if that context is the Fall. For humankind can’t live contextless and a new context will grow up. There must be some Redemption, the creation of a new context in which not the ‘selfish loves’ but brotherhood will increase. But Blake could see no way to derive such an affirmation of love from naturalistic psychology, which was, at its very root, derivative from self-interest. Hence he must, even when in his most ‘Jacobin’ and revolutionary temper, hold fast to the Everlasting Gospel of his older antinomian faith”.

²³⁸ BLAKE, 2013, p. 395. O texto original: “Murmuring the Bow-string breathes with ardor. Clouds roll round the horns// Of the wide Bow, loud sounding Winds sport on the Mountains brows:// The Druid Spectre was Annihilate loud thundering rejoicing terrific vanishing// Fourfold Annihilation & at the clangor of the Arrows of Intellect// The innumerable Chariots of the Almighty appeared in Heaven// And Bacon & Newton & Locke. & Milton & Shakspear [sic] & Chaucer// A Sun of blood red wrath surrounding heaven on all sides around// Glorious incomprehensible by Mortal Man & each Chariot was Sexual Threefold”.

5 AO MODO DE UM ARREMATE: UM HOMEM FORA DE SEU TEMPO? BLAKE COMO UM BARROCO TARDIO NA GRÃ-BRETANHA ROMÂNTICA

Muitas das ideias de Blake nem mesmo chegaram a sair de seu caderno de anotações que, quase duzentos anos após sua morte, pode ser consultado a qualquer momento por pesquisadores de todo o mundo pela internet, no site da The British Library²³⁹ ou do The William Blake Archive²⁴⁰. Não deixa de ser irônico que se tenha, atualmente, acesso irrestrito àquele calhamaço de pouco mais de 50 folhas de papel, profusamente anotadas de ambos os lados, freneticamente preenchidas com desenhos, esboços, frases, aforismos e versos, feitos por um homem que teve seus sonhos de juventude frustrados, sobreviveu até a velhice graças a uma profissão que desejava abandonar e nunca conseguiu, de fato, ver sua obra poética e pictórica reconhecidas por seu valor estético e artístico do modo como desejava.



Figs. 76 e 77 – Caderno de anotações de William Blake, 1787-c.1818, The British Library, Londres, Reino Unido.

Mas talvez seja somente por conta de ironias históricas como essa que os historiadores tenham a possibilidade de se aproximar um pouco mais do universo particular de sujeitos como Blake e, mais ainda, repensar sua obra com um lugar de visada privilegiado. Obviamente, minha argumentação de que sua dificuldade em adequar-se ao gosto vigente em sua época deveu-se ao fato de que os padrões estéticos e filosóficos em que fundamentava sua criação poética e pictórica fundeavam-se na cultura do Barroco não se trata de uma interpretação anacrônica. Apenas, justamente por conta dessa visada

²³⁹ Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/the-notebook-of-william-blake>.

²⁴⁰ Disponível em: <http://www.blakearchive.org/work/bb122>.

privilegiada, me permiti perceber permanências na obra de Blake que não eram mais partilhadas por seus coetâneos – mais afeitos ao discurso surgido após as Luzes – mas que Blake cultivava desde os primeiros anos de sua formação artística e mesmo de letramento, por meio da literatura elisabetana e dos compêndios de gravuras como a *Bíblia de Rafael*.

Ao estruturar esta Tese, pretendi conciliar as áreas em que tenho trafegado nos últimos anos com minhas pesquisas: a História Cultural, a História Social da Arte e a Teoria Literária de que me aproximei ao tornar-me estudante de Tradução há dois anos. Por isso mesmo, a fronteira entre as análises não ficou muito clara, já que é o modo como normalmente penso meus objetos. Mas em se tratando de Blake, esse *Doppelbegabung*²⁴¹, uma análise desse tipo não é de todo inadequada.

Blake não tinha uma personalidade gregária, isso é consenso. Se pode atribuir tal comportamento na vida adulta ao fato de ele não ter frequentado os bancos escolares na primeira infância, aos possíveis distúrbios psicológicos que porventura possuísse, ao fato de realmente não conseguir adequar seu estilo e gosto estético à *kunstwollen*²⁴² de sua época. São inúmeras as possibilidades para explicar tal comportamento. O que tentei, ao longo deste trabalho, foi traçar algumas linhas de força que pudessem explicar seu relativo isolamento artístico frente ao cenário de sua época, apesar de ele ter frequentado a Royal Academy e ter tido, em tese, condições de ter se inserido no *mainstream* artístico londrino que ele tanto almejava na juventude.

No entanto, Blake permaneceu, durante toda a vida, subsistindo do ofício que seus pais lhe escolheram no início da adolescência, ao entregá-lo como aprendiz na oficina de James Basire em 1772, já que sua tentativa de fugir dessa sina se mostrou frustrada logo de início, pois logo em sua matrícula junto à Royal Academy foi identificado como gravador, o que o impediria de, no futuro, ser um membro pleno da instituição.

Em se tirando os serviços prestados como gravador às diversas oficinas de tipografia de Londres, ilustrando os mais variados tipos de obras literárias e científicas, magazines e revistas de variedades, se pode mesmo dizer que o restante das atividades profissionais de Blake foram um retumbante fracasso. Ele vendia pouquíssimas cópias de seus livros iluminados, apenas a um círculo muito restrito de amigos, e realmente era um *pictor ignotus* quando de sua morte em 1827, como registrou Alexander Gilchrist em sua primeira biografia, em 1863.

Que havia um descompasso entre as ideias de Blake e seu tempo, quer seja no que se refere à sua criação poética e a maneira que encontrou para conciliá-la com suas criações

²⁴¹ Termo que, em alemão, literalmente significa “duplo talento”. Ulrich Weisstein (1982) o utiliza para definir artistas que apresentam talentos múltiplos, e que acredito que o conceito aplica-se muito bem a Blake.

²⁴² Numa tradução aproximada, o conceito de Alois Riegl poderia ser vertido como “vontade artística”: o gosto e as práticas de estilo disseminados entre os artistas de um determinado período, mas que não são, necessariamente, ensinados ou estabelecidos como cânone por meio do ensino formal. A esse respeito, ver: OLIVEIRA, 2013.

visuais por meio de seus livros iluminados, quer seja quanto às suas concepções de estar-no-mundo, isso fica muito claro ao se conhecer um pouco mais a fundo sua obra e sua vida.

O que fica claro também é que rotulá-lo como um artista romântico é um equívoco, não apenas por conta da inadequação de sua produção aos cânones românticos, mas especialmente se for considerado o conjunto de influências de seu processo formativo como artista, influências essas a que ele sempre recorria e às quais sempre se referia, fosse em conversas com amigos, fosse em sua correspondência, ou mesmo em suas anotações ou até em seus poemas. As referências mais marcantes de Blake no campo da literatura são elisabetanas – portanto, barrocas – assim como suas referências filosóficas e seu principal cânone artístico, a *Bíblia de Rafael* desenhada por Anibale Carracci, que carregava consigo desde a adolescência.

De todo modo, como qualquer análise histórica, meu trabalho não pretende trazer uma interpretação definitiva, mas sim uma possibilidade de leitura dentre tantas outras possíveis acerca de um sujeito histórico complexo, contraditório e instigante, que até o momento não havia ainda recebido a devida atenção no campo de estudos da História Cultural no Brasil. Por isso mesmo, apesar de ser uma Tese que marca um ponto que deve ser o ápice de uma carreira acadêmica, acaba se tornando também o começo de diversas outras vertentes possíveis para minha própria gama de interesses na universidade: a tradução literária, a História da imprensa e dos impressos na Inglaterra e sua recepção técnica no Brasil, o próprio detalhamento de diversos aspectos da trajetória de William Blake... temas que cruzam transversalmente esta Tese e dão margem a outros trabalhos que podem se tornar tão ou até mais apaixonantes. Sim, pois sem paixão não há como se fazer História.



6 REFERÊNCIAS

6.1. Fontes Manuscritas

AUTOGRAPH drafts by Blake of poems and prose (dating from c. 1787 to 1818), with numerous sketches and designs... The British Library. Add MS 49460. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=0&ref=Add_MS_49460. Acesso em: 17 set. 2018.

ANOTAÇÕES de William Blake [Marginalia]. In: REYNOLDS, Sir Joshua. *The Works of Sir Joshua Reynolds*. 2ª ed. corrigida. 3 vols. Londres: T. Cadell, Jun. and W. Davies, 1798. The British Library. DPB C45e18-20. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/the-works-of-sir-joshua-reynolds-with-william-blakes-manuscript-notes>. Acesso em: 29 dez. 2019.

LETTER from William Blake to George Cumberland, 6 December 1795. The British Library. Add MS 36498. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/letter-from-william-blake-to-george-cumberland-6-december-1795>. Acesso em: 17 set. 2018.

LETTER from William Blake to George Cumberland, 23 December 1796. The British Library. Add MS 36498. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/letter-from-william-blake-to-george-cumberland-23-december-1796>. Acesso em: 17 set. 2018.

LETTER from William Blake to Dr Trusler, 18 August 1799. The British Library. Add MS 36498. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/letter-from-william-blake-to-dr-trusler-18-august-1799>. Acesso em: 17 set. 2018.

LETTERS from William Blake to Dr Trusler, August 1799. The British Library. Add MS 36498. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/letters-from-william-blake-to-dr-trusler-august-1799>. Acesso em: 17 set. 2018.

LETTERS between George Cumberland and William Blake, 18-19 December 1808. The British Library. Add MS 36501. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/letter-from-george-cumberland-to-william-blake-18-december-1808>. Acesso em: 17 set. 2018.

'THE FOUR Zoas', or 'Vala', by William Blake (1797). The British Library. Add MS 39764. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-of-william-blakes-the-four-zoas>. Acesso em: 17 set. 2018.

6.2. Fontes Impressas

ALCIATI, Andreae. *Emblematvm Libellvs*. Paris: Excudebat Christianus Wechlus, sub scuto Basilaensi, in vico Iacobaeo, Anno MDXXXIII [1534]. Disponível em: <http://www.archive.org/>. Acesso em: 02 nov. 2020.

BENTLEY JR., Gerald E. (org.). *William Blake's Writings*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1978.

BENTLEY JR., Gerald E. (org.). *William Blake: the critical heritage*. 2ª ed. Londres & Nova York: Routledge, 2002 [1975]. Recurso digital [formato PDF].

BENTLEY JR., Gerald E. (org.). *Blake records*. Oxford: The Clarendon Press, 1969.

BENTLEY JR., Gerald E. (org.). *Blake records*. 2ª ed. revista. Londres: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2004 [1969].

- BENTLEY JR., Gerald E. & NURMI, Martin K. (orgs.). *A Blake bibliography*: annotated lists of works, studies and Blakeana. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964. Disponível em: <https://books.google.com.br/>. Acesso em: 16 ago. 2019.
- BLAKE, William. *The French Revolution*: a poem, in seven books. Book the first. Londres: J. Johnson, MDCCXCI [1791]. Disponível em: <http://www.blakearchive.org/work/bb49>. Acesso em: 17 nov. 2019.
- BLAKE, William. *The Book of Urizen*. Organizado e com comentários de Kay Parkhurst Easson & Roger R. Easson. Nova York: Shambala; Boulder; Random House, 1978 [1794].
- BLAKE, William. *Primeiro Livro de Urizen*. Tradução e apresentação de João Almeida Flor. Edição bilíngue. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993 [1794].
- BLAKE, William. *4 visões memoráveis*: “O Casamento do Céu e do Inferno” (1790); “Visões das Filhas de Albion” (1793); “O [Primeiro] Livro de Urizen” (1794); “O Livro de Ahania” (1795). Tradução de Manuel Portela. Edição bilíngue. Lisboa: Antígona, 2006.
- BLAKE, William. *The complete Illuminated Books*. Introdução de David Bindman. Londres: William Blake Trust; Thames & Hudson, 2013.
- BLAKE, William. *Dante's Divine Comedy*: the complete drawings. Organizado por Sebastian Schütze & Maria Antonietta Terzoli. Colônia: Taschen, 2017a.
- BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Tradução de Alberto Marsicano. 1ª reimp. Porto Alegre: L&PM, 2017b [2007].
- COLONNA, Francesco [atribuído]. *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit, atque obiter plurima scitu sanequam digna commemorat*. [Veneza]: [Aldus Manutius], 1499. Exemplar do acervo da Library of Congress, Rare Book and Special Collection Division. Disponível em: <<http://www.rarebookroom.org/>>. Acesso em: 21 abr. 2020.
- EAVES, Morris; ESSICK, Robert N. & VISCOMI, Joseph (orgs.). *Blake's Illuminated Books – Vol. 3: The Early Illuminated Books*. Londres: Tate Gallery Press, 1993.
- ERDMAN, David V. (org.). *The complete poetry & prose of William Blake*. Comentários de Harold Bloom. Nova York: Anchor, 1988.
- KEYNES, Geoffrey (org.). *The letters of William Blake*. Nova York: The MacMillan Company, 1956.
- KEYNES, Geoffrey (org.). *Blake: complete writings*. Londres: Oxford University Press, 1966.
- MOXON, Joseph. *Mechanic Exercises or the Doctrine of Handyworks Applied to the Art of Printing*. 2 vols. Londres: Joseph Moxon, 1683. Disponível em: <https://books.google.com.br/>. Acesso em: 22 set. 2020.
- SAMPSON, John (org.). *The poetical works of William Blake*: a new and verbatim text from the manuscript engraved and letterpress originals with variorum readings and bibliographical notes and prefaces. Oxford: Clarendon Press, 1905. Disponível em: <https://www.archive.org/>. Acesso em: 14 out. 2018.
- STEDMAN, John Gabriel. *Narrative of a five years expedition against the revolted Negroes of Surinam, from the year 1772 to 1777, elucidating the history of that country and describing its productions*. 2 vols. Londres: J. Johnson, 1796. Disponível em: <https://www.archive.org/>. Acesso em: 17 jul. 2017.
- THE BOOK of English trades, or library of the useful arts*: a new edition enlarged. Londres: G. Sidney; J Souter; Juvenile Library, 1818 [1804]. Acervo da Bodleian Library, Oxford University. Disponível em: <https://books.google.com.br/>. Acesso em: 23 set. 2020.

THE LETTERS of William Blake Together With a Life By Frederick Tatham Edited From The Original Manuscripts With an Introduction and Notes by Archibald G. B. Russell. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1906. Disponível em: <https://www.archive.org/>. Acesso em 15 fev. 2017.

6.3. Bibliografia

6.3.1. Teses, Dissertações & Monografias

ALVES, Andrea Lima. *“Oposição é verdadeira amizade”*: imagem poética e pictórica no livro ‘O matrimônio do Céu e do Inferno’, de William Blake. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.

ALVES, Andrea Lima. *A interação entre texto e ilustração nos ‘illuminated books’ de William Blake pelo prisma da obra ‘America, a Prophecy’*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

AZZONE, Irene. *William Blake: libri profetici*. Tese di Laurea (Licenciatura em Lingue e Culture Moderne). Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi della Basilicata. Potenza, Itália, 2011. Disponível em: <https://www.tesionline.it/>. Acesso em: 17 jun. 2019.

BASSALIK-DE VRIES, Johana Christina Emerentia. *William Blake in his relation to Dante Gabriel Rossetti*. Tese (Doutorado em Filosofia). Hochschule für Philosophie, Universität Zürich. Zúrich, 1910. Basileia: Buchdruckerei Brin & Cie., 1911. Disponível em: <http://www.archive.org/>. Acesso em: 23 out. 2018.

DARNILL, Elizabeth Jane. *“Four-fold vision see”*: allegory in the poetry of Edmund Spenser and William Blake. Tese (Doutorado em Pesquisa em Literatura Inglesa). University of Exeter. Exeter, 2010. Disponível em: <https://ethos.bl.uk/>. Acesso em: 19 out. 2018.

LAUSCHNER, Amanda. *In praise of movement: embodiment of ‘The Marriage of Heaven and Hell’*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

ORMSBY, Bronwyn Ann. *The materials and techniques of William Blake’s tempera paintings [William Blake – 1757-1827]*. Tese (Doutorado em Filosofia). School of Arts and Social Sciences, University of Northumbria. Newcastle, 2003. Disponível em: <https://ethos.bl.uk/>. Acesso em: 19 out. 2018.

SATO, Hikari. *William Blake and multiculturalism: between Christianity and heathen myths*. Tese (Doutorado em Filosofia). Birkbeck College, University of London. Londres, 2008. Disponível em: <https://ethos.bl.uk/>. Acesso em: 19 out. 2018.

SILVA, Jackson Leocadio da. *A Bíblia do Inferno de William Blake: visão como força imaginativa*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2017.

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. Florianópolis, 2007.

STEIL, Juliana. *Tradução comentada de ‘Milton’ de William Blake*. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

STOCKTON, Dolores Francesca Colson. *A critical edition of William Blake’s ‘America, a prophecy’*. Dissertação (Mestrado em Inglês). Department of English, Graduate College, The University of Arizona. Tucson, 1965. Disponível em: <https://repository.arizona.edu/>. Acesso em: 13 mar. 2020.

TAVARES, Enéias Farias. *As portas da percepção: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2012.

YATES, Mark. *Illuminated instruction: a paratextual, intertextual, and iconotextual study of William Blake*. Tese (Doutorado em Literatura). School of Humanities, Languages & Social Sciences; University of Salford. Manchester, 2014. Disponível em: <https://ethos.bl.uk/>. Acesso em: 19 out. 2018.

6.3.2. Obras de Referência

BENTLEY JR., Gerald E. *Blake Records*. Oxford: The Clarendon Press, 1969.

BENTLEY JR., Gerald E. *Blake Books: annotated catalogues of William Blake's writings in illuminated printing, in conventional typography and in manuscript, and reprints thereof, reproductions of his designs, books with his engravings, catalogues, books he owned, and scholarly and critical works about him*. Oxford: The Clarendon Press, 1977.

BENTLEY JR., Gerald E. *Blake Books Supplement: a bibliography of publications and discoveries about William Blake, 1971-1992*. Oxford: The Clarendon Press, 1995.

BENTLEY JR., Gerald E. "William Blake and his circle: a checklist of publications and discoveries in 2000". *Blake – An Illustrated Quarterly*, vol. 34, n. 4, 2001a, p. 129-158.

BENTLEY JR., Gerald E. *William Blake and his circle: publications and discoveries from 1992*. Toronto: Victoria University Library; The University of Toronto, 2010. Disponível em: http://library.vicu.utoronto.ca/special/bentley/pdf/William_Blake_and_His_Circle.pdf. Acesso em: 20 set. 2020.

DAMON, S. Foster. *A Blake dictionary: the ideas and symbols of William Blake*. Edição atualizada, com novo prefácio e bibliografia anotada de Morris Eaves. Hanover: Dartmouth College Press, 2013 [1965]. Recurso digital [formato ePUB].

ENCYCLOPÉDIE Méthodique: Arts et Métiers Mécaniques – Tome Troisième. Paris: Charles-Joseph Panckoucke, 1784. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 17 set. 2020.

6.3.3. Livros Autorais & Coletâneas

ACKROYD, Peter. *Blake: a biography*. Nova York: Ballantine Books, 1995.

ADAMS, Hazard. *William Blake on his poetry and painting: a study of a descriptive catalogue, other prose writings and 'Jerusalem'*. Jefferson, EUA & Londres: McFarland & Company Publishers, 2011.

ADAMS, Hazard. *Thinking through Blake: essays in Literary contrariety*. Jefferson: McFarland & Company, 2014.

ALTIZER, Thomas J. J. *The New Apocalypse: the radical Christian vision of William Blake*. 2ª ed. Aurora, EUA: The Davies Group Publishers, 2000 [1967].

ANTONIELLI, Arianna. *William Blake e William Butler Yeats: sistemi simbolici e costruzioni poetiche*. Florença: Firenze University Press, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana – Vol. 3: de Michelangelo ao Futurismo*. Tradução de Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1968].

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich & MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução do russo por Ekaterina Américo e Sheila Grillo. São Paulo: Contexto, 2012 [1928].
- BEER, John. *William Blake: a literary life*. Basingstoke & Nova York: Palgrave MacMillan, 2005.
- BEER, John. *Blake's humanism*. 2ª ed. Penrith: Humanities eBooks, 2007 [1968]. Recurso digital [formato PDF]. Disponível em: <http://www.humanities-ebooks.co.uk/>. Acesso em: 12 out. 2018.
- BENTLEY JR., Gerald E. *The stranger from Paradise: a biography of William Blake*. New Haven & Londres: Yale University Press, 2001.
- BENTLEY JR., Gerald E. *William Blake in the desolate market*. Montreal & Londres: McGill-Queen's University Press, 2014.
- BERGER, P. *William Blake: poet and mystic*. Tradução de Daniel H. Conner. Londres: Chapman & Hall, 1914. Disponível em: <https://www.archive.org/>. Acesso em: 04 out. 2018.
- BLOOM, Harold. *The visionary company: a reading of English Romantic Poetry*. Nova York: Doubleday & Company, 1961. Disponível em: <https://www.archive.org/>. Acesso em: 14 out. 2018.
- BLOOM, Harold (org.). *William Blake: comprehensive research and study guide*. Nova York: Chelsea House, 2003.
- BLOOM, Harold. *Poets and poems*. Philadelphia: Chelsea House, 2005.
- BLOOM, Harold (org.). *Bloom's classic critical views: William Blake*. Nova York: Infobase Publishing, 2008.
- BRUDER, Helen P. *William Blake and the Daughters of Albion*. Basingstoke & Nova York: Palgrave MacMillan, 1997.
- BRUDER, Helen P. & CONNOLLY, Tristanne (orgs.). *Queer Blake*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.
- BRUDER, Helen P. & CONNOLLY, Tristanne (orgs.). *Beastly Blake*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2018.
- BRYSON, Bill. *Em casa: uma breve história da vida doméstica*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [2010]. Recurso digital [formato ePUB].
- BURDETT, Osbert. *William Blake*. Nova York: Parkstone Press, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O Barroco e o Classicismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietudes*. Trad. de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002a.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Algés: Difel, 2002b [1988].
- CHURTON, Tobias. *Jerusalem! The real life of William Blake*. Londres: Watkins Media, 2015. Recurso digital [formato ePUB].
- CLARKE, John Henry. *William Blake on the Lord's Prayer*. Londres: The Hermes Press, 1927. Disponível em: <https://www.archive.org/>. Acesso em: 14 out. 2018.
- CLARK, Lorraine. *Blake, Kierkegaard, and the Spectre of Dialectic*. 2ª ed. Cambridge & Nova York: Cambridge University Press, 2009 [1991].

- CLARK, Steve & WORRALL, David (orgs.). *Historicizing Blake*. Londres: Palgrave Macmillan, 1994.
- CLARK, Steve & WORRALL, David (orgs.). *Blake, Nation and Empire*. Londres: Palgrave Macmillan, 2006.
- CLARK, Steve & SUZUKI, Masashi (orgs.). *The reception of Blake in the Orient*. Londres & Nova York: Continuum, 2006.
- CLARK, Steve & WHITTAKER, Jason (orgs.). *Blake, modernity and popular culture*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.
- CLARK, Steve; CONNOLLY, Tristanne & WHITTAKER, Jason (orgs.). *Blake 2.0: William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture*. Basingstoke & Nova York: Palgrave Macmillan, 2012.
- COLEBROOK, Claire. *Blake, Deleuzian aesthetics, and the digital*. Londres & Nova York: Continuum Books, 2012.
- COOPER, Andrew M. *William Blake and the productions of Time*. Londres & Nova York: Routledge, 2013.
- CRAFTON, Lisa. *The French Revolution debate in English literature and culture*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- DAMROSCH, Leo. *Eternity's sunrise: the imaginative world of William Blake*. New Haven & Londres: Yale University Press, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 6ª ed. Campinas: Papyrus, 2011 [1988].
- DE LUCA, Vincent Arthur. *Words of eternity: Blake and the poetics of the sublime*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- DE VECCHI, Pierluigi. *Raffaello*. Milão: Rizzoli, 1975.
- EAVES, Morris (org.). *The Cambridge companion to William Blake*. Cambridge & Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- EDINGER, Edward F. *Encounter with the Self: a Jungian commentary on William Blake's illustrations of the Book of Job*. 2ª ed. Toronto: Inner City Books, 2015 [1986]. Recurso digital [formato ePUB].
- ERDMAN, David V. *Blake: prophet against Empire*. 4ª ed. Nova York: Dover Publications, 1991 [1954].
- ESSICK, Robert N. *The Works of William Blake in the Huntington Collections: a complete catalogue*. San Marino: The Huntington Library, Art Collections, Botanical Gardens, 1985.
- FALLON, David. *Blake, myth, and Enlightenment: the politics of apotheosis*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.
- FERBER, Michael. *The social vision of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- FRYE, Northrop. *Fearful symmetry: a study of William Blake*. 2ª ed., 10ª reimp. Princeton: Princeton University Press, 1990 [1947].
- GALLANT, Christine. *Blake and the assimilation of Chaos*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

GILCHRIST, Alexander. *Life of William Blake, with selections from his poems and other writings: a new and enlarged edition illustrated from Blake's own works, with additional letters and a memoir of the author.* 2 vols. Londres: Macmillan & Co., 1880. Disponível em: <https://www.archive.org/>. Acesso em: 30 out. 2018.

GODDARD, Richard. *"Drawing on Copper": the Basire family of copper-plate engravers and their works.* Maastricht: Datawyse/ Universitaire Pers Maastricht, 2017. Disponível em: <https://www.richardnbgoddard.com/engraving>. Acesso em: 22 ago. 2020.

GREEN, Matthew J. A. *Visionary Materialism in the early works of William Blake.* Basingstoke & Nova York: Palgrave MacMillan, 2005.

HAGGARTY, Sarah & MEE, Jon (orgs.). *Blake and conflict.* Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

HODGSON, J. E. & EATON, Frederick A. *The Royal Academy and its Members: 1768-1830.* Londres: John Murray, 1905. Disponível em: <https://archive.org/>. Acesso em: 07 ago. 2020.

JACQUEMIN, Thomas. *William Blake, le peintre des ténèbres: um romantique tourné vers l'invisible.* Namur: Lemaitre, 2014.

JOHN, Brian. *Supreme fictions: studies in the work of William Blake, Thomas Carlyle, W. B. Yeats, and D. H. Lawrence.* Montreal & Londres: McGill-Queen's University Press, 1974.

LARRISSY, Edward. *Blake and Modern Literature.* Nova York: Palgrave MacMillan, 2006.

LEVACK, Brian P. *A caça às bruxas na Europa moderna.* Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Campus, 1988 [1987].

LYONS, Martyn. *Livro: uma história viva.* Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2011.

MAKDISI, Saree. *William Blake and the impossible History of the 1790s.* Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 2003.

METKEN, Günter. *Los Prerrafaelistas: el realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX.* Tradução de José Luis Díaz de Liaño. Barcelona: Editorial Blume, 1982 [1974].

MÉROT, Alain. *Généalogies du Baroque.* Paris: Éditions Gallimard, 2007.

MOSKAL, Jeanne. *Blake, ethics, and forgiveness.* Tuscaloosa & Londres: University of Alabama Press, 1994. Recurso digital [formato ePub].

MUGGERIDGE, Malcolm. *A third testament: a modern pilgrim explores the spiritual wanderings of Augustine, Blake, Pascal, Tolstoy, Bonhoeffer, Kierkegaard, and Dostoevsky.* Farmington: Plough Publishing House, 2007. Recurso digital [formato PDF].

MULHALLEN, Karen (org.). *Blake in our time: essays in honour of G. E. Bentley Jr.* Toronto & Londres: University of Toronto Press, 2010a.

NUTTALL, Anthony David. *The alternative trinity: gnostic heresy in Marlowe, Milton, and Blake.* 2ª ed. Oxford & Nova York: Oxford University Press, 2007 [1998].

PALEY, Morton D. *The traveller in the evening: the last works of William Blake.* 2ª ed. Oxford & Nova York: Oxford University Press, 2007 [2003].

PARKER, Fred. *The Devil as Muse: Blake, Byron, and the Adversary.* Waco: Baylor University Press, 2011.

PYLE, Eric. *William Blake's illustrations for Dante's Divine Comedy: a study of the engravings, pencil sketches and watercolors*. Jefferson: McFarland & Company, 2015. Recurso digital [formato PDF].

QUINNEY, Laura. *William Blake on self and soul*. Cambridge, EUA & Londres: Harvard University Press, 2009.

RAINE, Kathleen. *Blake and Tradition*. 2 vols. Washington, D.C.: The Trustees of the National Gallery; Princeton: Princeton University Press, 1968.

RAINE, Kathleen. *William Blake*. 2ª ed. Londres: Thames & Hudson, 1980 [1970].

RAWLINSON, Nicholas. *William Blake's comic vision*. Basingstoke & Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.

ROVIRA, James. *Blake and Kierkegaard: creation and anxiety*. Londres & Nova York: Continuum Books, 2010.

RUBIO, Gloria Franco. *El ámbito doméstico en el Antiguo Régimen: de puertas adentro*. Madri: Editorial Síntesis, 2018.

SARTI, Raffaella. *Casa e família: habitar, comer e vestir na Europa moderna*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 2001 [1999].

SCHNEIDER, Matthew. *The long and winding road from Blake to the Beatles*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.

SCHOCK, Peter A. *Romantic Satanism: myth and the historical moment in Blake, Shelley, and Byron*. Basingstoke & Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SHIRLEY, Dent & WHITTAKER, Jason. *Radical Blake: afterlife and influence from 1827*. Londres: Palgrave Macmillan, 2002.

SUNG, Mei-Ying. *William Blake and the art of engraving*. Brookfield: Pickering & Chatto Publishers, 2009.

SUTTON, Gordon. *Artisan or artist? A History of the Teaching of Art and Crafts in English Schools*. Oxford & Londres: Pergamon Press, 1967.

TAMBLING, Jeremy. *Blake's night thoughts*. Basingstoke & Nova York: Palgrave MacMillan, 2005.

TANNENBAUM, Leslie. *Biblical tradition in Blake's early prophecies: the great code of Art*. 2ª ed. Princeton: Princeton University Press, 2017 [1982].

THOENES, Christof. *Rafael (1483-1520)*. Tradução de José García. Köln: Taschen, 2005.

THOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra – séculos XVI e XVII*. Tradução de Denise Bottmann e Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991 [1971].

THOMPSON, Edward P. *Witness against the Beast: William Blake and the Moral Law*. Nova York: The New Press, 1993.

THOYRAS, Paul Rapin de. *History of England*. Vol. I. 2ª ed. Londres: James, John & Paul Knapton, 1732. Disponível em: <https://books.google.com.br/>. Acesso em: 17 set. 2020.

WEBSTER, Brenda S. *Blake's prophetic Psychology*. Londres: Macmillan, 1983.

WEIR, David. *Brahma in the West: William Blake and the Oriental Renaissance*. Albany: State University of New York Press, 2003.

WHITE, Helen C. *The mysticism of William Blake*. Madison: University of Wisconsin, 1927. Disponível em: <https://www.archive.org/>. Acesso em: 04 out. 2018.

WHITTAKER, Jason. *William Blake and the myths of Britain*. Londres: Palgrave Macmillan, 1999.

WILLIAMS, Ralph Vaughan. *Ten Blake songs*. Oxford & Nova York: Oxford University Press, 2004.

WOMERSLEY, David (org.). *A companion to Literature from Milton to Blake*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

6.3.4. Artigos & Capítulos

AIKIN, John. “Biographical account of the late Mr. Joseph Johnson”. *The Gentleman’s Magazine*, Londres, vol. 79, 1809, p. 1167-1168. Disponível em: <https://books.google.com.br/>. Acesso em: 17 jan. 2019.

BIDNEY, Martin. “Neo-Blakean vision in the verse of Historian E. P. Thompson: the ‘Abstraction’ of Labor and Cultural Capital”. *Science & Society*, vol. 68, n. 4, 2005, p. 396-420. Disponível em: <https://www.jstor.org/>. Acesso em: 22 set. 2018.

BINDMAN, David. “General Editor’s Preface”. In: EAVES, Morris; ESSICK, Robert N. & VISCOMI, Joseph (orgs.). *Blake’s Illuminated Books – Vol. 3: The Early Illuminated Books*. Londres: Tate Gallery Press, 1993, p. 7.

BINDMAN, David. “Introduction”. In: BLAKE, William. *The complete Illuminated Books*. Londres: William Blake Trust; Thames & Hudson, 2013, p. 7-12.

BURKE, Peter. “História como alegoria”. *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, vol. 9, n. 25, 1995, p. 197-212.

BURKE, Peter. “Cultural History as Polyphonic History”. *ARBOR – Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madri, CSIC, vol. CLXXXVI, n. 743, mai./jun. 2010, p. 479-486.

CARRETTA, Vincent. “Blake’s Meheux?”. *Blake: an Illustrated Quarterly*, vol. 31, n. 3, 1997-1998, p. 84. Disponível em: <http://bq.blakearchive.org/>. Acesso em: 19 out. 2020.

CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, vol. 11, n. 5, 1991, p. 173-191.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na Época Moderna – séculos XVI-XVIII*. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

COSSART, Brice. “‘Global lives’: writing Global History with a biographical approach”. *Entremons – UPF Journal of World History*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, n. 5, jun. 2013, p. 01-14.

CROSBY, Mark. “A Fabricated Perjury: the [mis]trial of William Blake”. *Huntington Library Quarterly*, vol. 72, n. 1, 2009, p. 29-47. Disponível em: <http://www.ucpressjournals.com/>. Acesso em: 22 set. 2018.

DUARTE, Flavia Maris Gil. “A cidade de Londres nas canções da experiência de William Blake: uma interpretação das transformações ocorridas na sociedade industrial inglesa nas últimas décadas do século XVIII”. *Antíteses*, Londrina, UEL, vol. 7, n. 14, jul./ dez. 2014, p. 469-491.

EASSON, Kay Parkhurst & EASSON, Roger R. "Comentary". In: BLAKE, William. *The Book of Urizen*. Organizado por Kay Parkhurst Easson & Roger R. Easson. Nova York: Shambala; Boulder; Random House, 1978 [1794], p. 65-102.

ELIOT, Simon. "Machines, Materials, and Money". In: ELIOT, Simon (org.). *The History of Oxford University Press – Vol. II: 1780-1896*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 115-174.

ESSICK, Robert N. "Collecting Blake". In: MULHALLEN, Karen (org.). *Blake in our time: essays in honour of G. E. Bentley Jr.* Toronto & Londres: University of Toronto Press, 2010, p. 19-34.

ESSICK, Robert N. & VISCOMI, Joseph. "An inquiry into William Blake's method of color printing". *Blake: An Illustrated Quarterly*, vol. 35, n. 3, 2002, p. 74-103. Disponível em: <http://www.blakearchive.org/>. Acesso em: 17 set. 2020.

FAIRER, David. "Experience reading innocence: contextualizing Blake's *Holy Thursday*". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 35, n. 4, 2002, p. 535-562. Disponível em: <https://www.jstor.org/>. Acesso em: 22 set. 2018.

GINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In: _____. *Mitos, Emblemas, Sinais*. 2. ed. Trad. de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 143-179.

GOMBRICH, Ernst H. "O uso da arte no estudo dos símbolos". In: WOODFIELD, Richard (org.). *Gombrich essencial: textos selecionados sobre Arte e Cultura*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012 [1979], p. 437-456.

GOMBRICH, Ernst H. "Imaginário e arte no período romântico". In: WOODFIELD, Richard (org.). *Gombrich essencial: textos selecionados sobre Arte e Cultura*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012 [1979], p. 529-538.

GOSS, Erin M. "What is called corporeal: William Blake and the question of the body". *The Eighteenth Century*, vol. 51, n. 4, 2010, p. 413-430. Disponível em: <https://www.jstor.org/>. Acesso em: 22 set. 2018.

GUÉRIOS, Paulo Renato. "O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas". *Campos*, vol. 12, n. 1, 2011, p. 09-29.

HOBBS, Thomas. "The Answer of Mr. Hobbes to Sir William Devenant's preface before Gondibert". In: MOLESWORTH, Sir William (org.). *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury – Vol. IV*. Londres: John Bohn, 1880, p. 441-460. Disponível em: <http://www.archive.org/>. Acesso em: 27 set. 2020.

IBATA, Hélène. "Parody, Terror and the Making of Forms: Blake's Aesthetics of the Sublime in *The Book of Urizen*". *Ravon – Romanticism and Victorianism on the Net*, Montréal, n. 59-60, abr./out. 2011. Publicação eletrônica. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ravon/>. Acesso em: 08 dez. 2018.

IVES, Herbert. "William Blake as a teacher". *Fortnightly Review*, Londres, vol. 86, n. 519, mar. 1910, p. 569-574. Disponível em: <https://search.proquest.com/>. Acesso em: 04 out. 2018.

JOYCE, James. "William Blake". In: MASON, Ellsworth & ELLMAN, Richard (orgs.). *The critical writings of James Joyce*. Nova York & Londres: Viking; Faber & Faber, 1959, p. 214-222.

KISMARIC, Susan. "Rise of the Modern World". *MoMA*, vol. 3, n. 1, jan. 2000, p. 2-5. Disponível em: <http://www.jstor.org/>. Acesso em: 22 set. 2018.

KOZLOWSKI, Lisa. "Resonating Resins: 'Listening to the Voices of the Ground' in William Blake's *Book of Urizen*". *Huntington Library Quarterly*, vol. 64, n. 3/4, 2001, p. 411-427. Disponível em: <http://www.ucpressjournals.com/>. Acesso em: 22 set. 2018.

- KUNTZ, Paul Grimley. "William Blake and the Ten Commandments". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 83, n. 2, 2000, p. 427-451. Disponível em: <http://www.jstor.org/>. Acesso em: 04 out. 2018.
- LEPORE, Jill. "Historians who love too much: reflections on Microhistory and Biography". *The Journal of American History*, vol. 88, n. 1, jun. 2001, p. 129-144.
- MAGNÚSSON, Sigurður Gylfi & ÓLAFSSON, Davið. "Introduction: toward a new model of fragmented History". In: MAGNÚSSON, Sigurður Gylfi & ÓLAFSSON, Davið. *Minor knowledge and Microhistory: manuscript culture in the Nineteenth Century*. Londres: Taylor & Francis; Routledge, 2017, p. 01-14.
- MUIR, Edward. "Introduction: observing trifles". In: MUIR, Edward & RUGGIERO, Guido (orgs.). *Microhistory and the lost peoples of Europe*. Baltimore & Londres: Johns Hopkins University Press, 1991, p. VII-XXVIII.
- MULHALLEN, Karen. "Introduction: Blake in our time – minute particulars". In: MULHALLEN, Karen. (org.). *Blake in our time: essays in honour of G. E. Bentley Jr.* Toronto & Londres: University of Toronto Press, 2010b, p. 3-15.
- MULHALLEN, Karen. "Gerald Eades Bentley, Jr.: 23 August 1930–31 August 2017". *Blake: An Illustrated Quarterly*, University of Rochester, vol. 51, n. 2, 2017, p. 1-4. Disponível em: <https://blakequarterly.org/>. Acesso em: 22 out. 2018.
- OLIVEIRA, Carla Mary S. "Alois Riegl, o conceito de *kunstwollen* e o Barroco: algumas considerações em História da Arte". *Saeculum – Revista de História*, n. 28, jan./jun. 2013, p. 13-27.
- OLIVEIRA, Carla Mary S. "Emblemas e pedagogia seráfica: a convergência de dois mundos nas livrarias franciscanas da Província de Santo Antônio do Brasil no Setecentos (Bahia, Pernambuco e Paraíba)". *Cadernos de História da Educação*, vol. 19, n. 2, mai./ago. 2020, p. 426-458. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/che/article/view/54493>.
- OPPÉ, Adolph Paul. "Memoirs of Thomas Jones, Penkerrig Radnorshire 1803". *Walpole Society*, vol. XXXII, 1951, p. 01-143. Disponível em: <https://www.jstor.org/>. Acesso em: 24 set. 2018.
- OTTO, Peter. "A sublime allegory: Blake, Blake studies, and the sublime". *The Eighteenth Century*, vol. 43, n. 1, 2002, p. 61-84. Disponível em: <https://www.jstor.org/>. Acesso em: 22 set. 2018.
- PALEY, Morton D. "'A New Heaven is Begun': William Blake and Swedenborgianism". *Blake: An Illustrated Quarterly*, vol. 13, n. 2, 1979, p. 64-90. Disponível em: <https://blakequarterly.org/>. Acesso em: 30 out. 2020.
- SCHÜTZE, Sebastian. "Two masters of 'visibile parlare': Dante and Blake". In: BLAKE, William. *Dante's Divine Comedy: the complete drawings*. Organizado por Sebastian Schütze & Maria Antonietta Terzoli. Colônia: Taschen, 2017, p. 41-65.
- SENIOR, Emily. "*Perfectly Whole*: skin and text in John Gabriel Stedman's *Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam*". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 44, n. 1, 2010, p. 39-56. Disponível em: <https://www.jstor.org/>. Acesso em: 24 set. 2018.
- SNART, Jason. "Recentring Blake's marginalia". *Huntington Library Quarterly*, vol. 66, n. 1/2, 2003, p. 134-153. Disponível em: <http://www.ucpressjournals.com/>. Acesso em: 22 set. 2018.
- SUNG, Mei-Ying. "Blake and Surrealism". In: CLARK, Steve; CONNOLLY, Tristanne & WHITTAKER, Jason (orgs.). *Blake 2.0: William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture*. Basingstoke & Nova York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 102-119.

TATHAM, Frederick. "The life of William Blake". In: RUSSELL, Archibald G. B. (org.). *The letters of William Blake together with His Life by Frederick Tatham*. Nova York: Charles Scribners Sons, 1906, p. 01-49. Disponível em: <https://books.google.com/>. Acesso em: 29 out. 2020.

TAVARES, Enéias Farias. "A unidade corpo/mente nos livros iluminados de William Blake". In: TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis & MAGNO, Mariane (orgs.). *Discursos do corpo na arte*. Santa Maria: Editora UFSM, 2016, p. 67-110.

TERZOLI, Maria Antonietta. "Dante's Afterworld between classical myth and Christian Theology". In: BLAKE, William. *Dante's Divine Comedy: the complete drawings*. Organizado por Sebastian Schütze & Maria Antonietta Terzoli. Colônia: Taschen, 2017, p. 7-39.

WALFORD, Edward. "Golden Street and neighbourhood". In: WALFORD, Edward. *Old and New London – Volume 4*. Londres: Cassell, Petter & Galpin, 1878, p. 235-246. Disponível em: <https://www.british-history.ac.uk/old-new-london/vol4/pp235-246>. Acesso em: 30 set. 2019.

WARD, Aileen. "'S' Joshua and His Gang': William Blake and the Royal Academy". *Huntington Library Quarterly*, vol. 52, n. 1, 1989, p. 75-95. Disponível em: <https://www.jstor.org/>. Acesso em 13 ago. 2020.

WEISSTEIN, Ulrich. "Literature and the visual arts". In: BARRICELLI, Jean-Pierre & GIBALDI, Joseph (orgs.). *Interrelations of literature*. Nova York: MLA, 1982, p. 251-277.

6.4. Vídeos

POETRY for Political Times. Colônia: Taschen Verlag, 2017 (4K; colorido; inglês; Stereo; 1min07seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ma2UDAJhlDE>. Acesso em: 20 set. 2018.

RED, White & Blake. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l2OEFfPoyAE>. Acesso em: 20 set. 2018.

WILLIAM Blake's printing process. Londres: The British Library, 2014 (4K; colorido; inglês; Stereo; 8min09seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=96LUAaaPqRc>. Acesso em: 20 set. 2018.

6.5. Web Sites

The William Blake Archive.

Disponível em: <http://www.blakearchive.org/>. Acesso em: 08 out. 2018.

William Blake and the Illuminated Book.

Disponível em: <http://www2.iath.virginia.edu/elab/hfl0234.html>. Acesso em: 24 set. 2018.

William Blake Prints.

Disponível em: <http://www.williamblakeprints.co.uk/>. Acesso em: 24 set. 2018.

William Blake's World: "A New Heaven Is Begun".

Disponível em: <https://www.themorgan.org/collection/William-Blakes-World>. Acesso em: 08 out. 2018.



ANEXOS

Anexo A - Autorretrato de William Blake (1790)



William Blake, "Autorretrato", 1790.
Giz preto sobre papel; 28,2 X 25,7 cm.
Acervo do The Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido.

Disponível em: https://arthive.com/artists/551~William_Blake/works/12506~Selfportrait.
Acesso em: 09 out. 2018.



Anexo B – Autorretrato de William Blake (c. 1802)



William Blake, “Autorretrato” [atrib.], c. 1802.
Grafite e aguada de nanquim e aquarela sobre papel; 24,3 × 20,1 cm.
Coleção de Robert N. Essick, San Diego, EUA.

Disponível em: <http://bq.blakearchive.org/39.3.essick>.
Acesso em: 08 out. 2018.



Anexo C – Retrato de William Blake (s.d.)



Anônimo, “William Blake” [d’après Thomas Phillips], s.d. [séc. XIX].
Aquarela sobre papel; 22,2 x 17,5 cm.
Acervo do The Morgan Library & Museum, Nova York, EUA.

Disponível em: <https://www.themorgan.org/drawings/item/123213>.
Acesso em: 08 out. 2018.



Anexo D- Retrato de William Blake (1808)

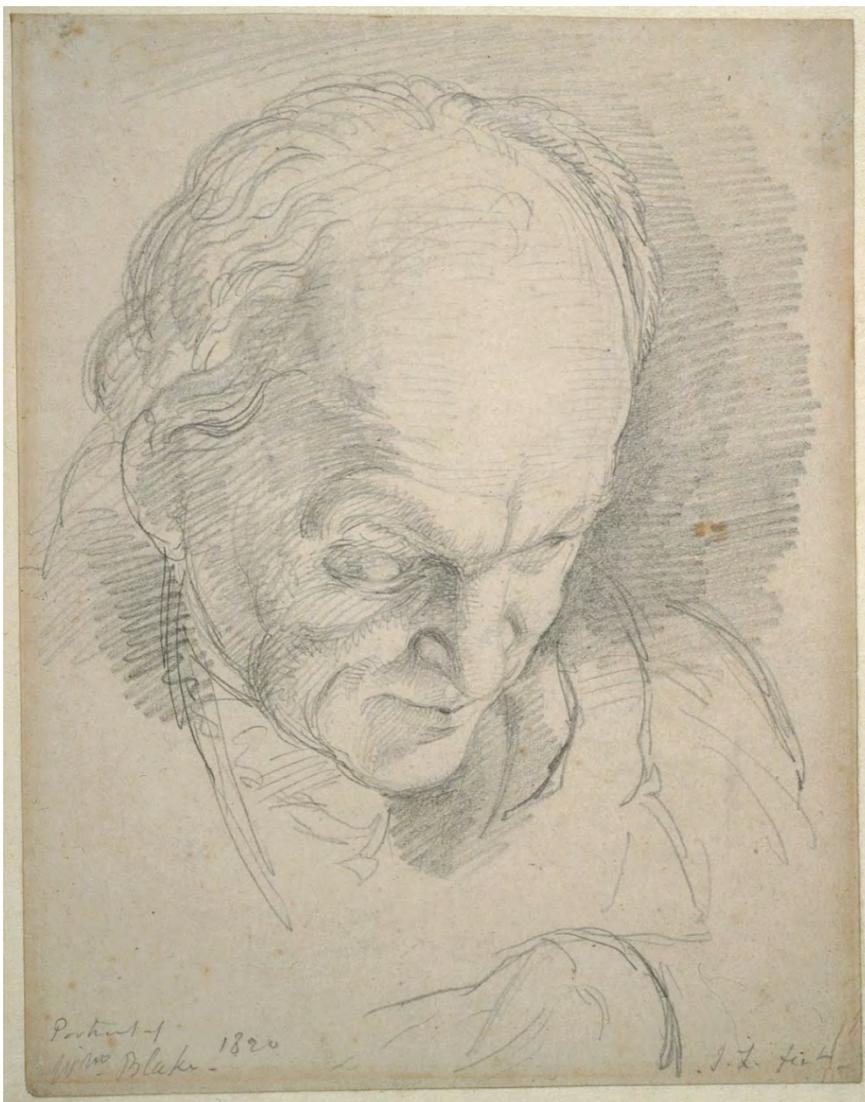


Luigi Schiavonetti, "William Blake" [d'après Thomas Phillips], 1808.
Gravura, publicada por Robert Hartley Cromek; 37,5 X 26,3 cm.
Acervo da National Portrait Gallery, Londres, Reino Unido.

Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw68004/William-Blake>.
Acesso em: 08 out. 2018.



Anexo E – Retrato de William Blake (1820)

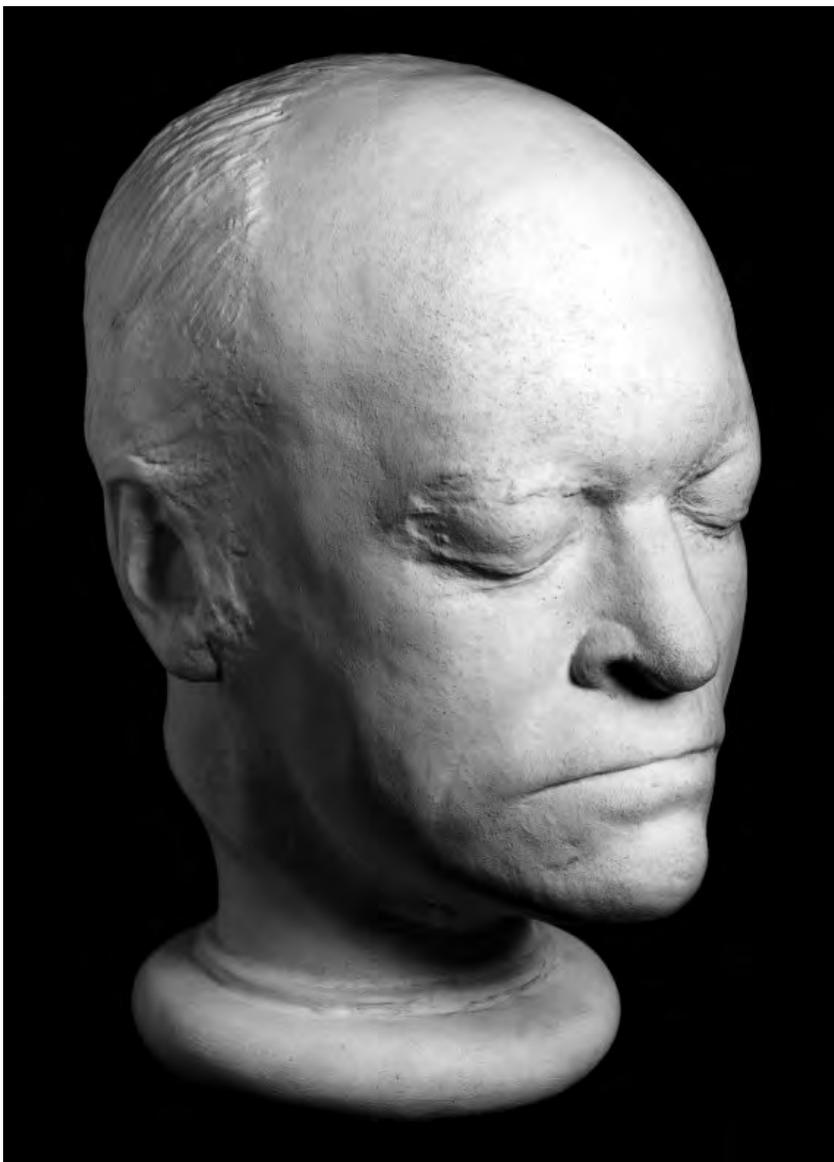


John Linnell (1792-1882), "Retrato de William Blake", 1820.
Grafite sobre papel; 20,1 × 15,5 cm.
[assinado com iniciais e com a anotação "Portrait of Wm. Blake 1820" (recto)]
Acervo do The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido.

Disponível em: <http://bq.blakearchive.org/39.3.essick>.
Acesso em: 09 out. 2018.



Anexo F – Molde de Gesso – Cabeça de William Blake (1823)



James De Ville (1777-1846), “Cabeça de William Blake” [modelada *in vivo*], 1823.
Gesso; 29,2 cm de altura.
Acervo da National Portrait Gallery, Londres, Reino Unido.

Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00611/William-Blake>.
Acesso em: 08 out. 2018.



Anexo G – Retrato de William Blake em Hampstead (c. 1825)



John Linnell (1792-1882), "William Blake de chapéu, em Hampstead", c. 1825.

Grafite sobre papel; 17,9 × 11,5 cm.

[assinado e com as anotações "Wm Blake at Hampstead" (recto) e

"Mr Blake / on the hill before our cottage / at Hampstead c.1825 I guess" (verso)]

Acervo do The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido.

Disponível em: <http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?oid=11962>.

Acesso em: 09 out. 2018.



Anexo H – Retrato de William Blake (s.d.)



John Flaxman (1755-1826), "*Retrato de William Blake*", s.d.
Giz preto sobre papel; 17,8 × 21 cm.
Acervo do The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido.

Disponível em: <http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/10601>.
Acesso em: 09 out. 2018.



Anexo I - Resenha sobre *The Book of Urizen* (30 nov. 1978)

The Book of Urizen by William Blake, published by Shambhala/Random House, 102 pages, \$6.95 paper.

Milton by William Blake, published by Shambhala/Random House, 178 pages, \$15.00; \$9.95 paper.

"To read William Blake's illuminated books is to participate in a spiritual education."

Unlike other poets who sold their work to the public, William Blake prepared his collections in the form of illuminated manuscripts. Previously, reproductions of these manuscripts were expensive, difficult to locate and collectors' items. Now, they are available through Shambhala and Random House publishers with full color reproductions, text and commentary.

It is important to read Blake with the illuminations, as this was his intention. Blake did not create his poetry to be read without the color plates. Mistakenly, this has continued as the originals are in museums and have been generally unavailable to Blake's audience.

The color plates of *The Book of Urizen* are reflective of Blake's poetic zeal and passion. One sees the enthusiasm of the poet in the tortured faces of the characters in this piece. This is particularly evident in Plate 9.

*But the wretching of Urizen Heal'd not,
Cold, featureless, flesh of clay,
Rifted with direful changes,
He lay in a dreamless night. (III:13).*

One finds that is rarely possible to attain Blake's message without the full experience of his illustrations which serve to clarify the intense imagery this poet is known for.

Although, there still is room for commen-

taries and speculation on some of these images and the poet. Kay Parkhurst Easson and Roger R. Easson are editors of *Blake Studies* and direct The Center for the Study of William Blake. They provide the reader commentaries to assist in the comprehension of Blake.

One of the finest points on which the Easson's elaborate is that the basic goal in reading Blake is the attainment of a "spiritual education."

They regard the poet as "a spiritual teacher, a prophet who, having 'discovered the infinite in everything' is committed to 'raising other men into a perception of the infinite'." — Dianne M. Armstrong



November 30, 1978 Rutgers daily Targum

Rutgers Daily Targum, New Brunswick, Rutgers University, EUA, 30 nov. 1978.
Acervo da autora.



Anexo J – Resenha sobre *The Book of Urizen* (17 dez. 1978)

MILTON. By William Blake; Shambhala/Random House; 178 pp.; \$9.95 softback.

THE BOOK OF URIZEN. By William Blake; Shambhala/Random House; 102 pp.; \$6.95 softback.

Two of William Blake's major poetic works are being offered in a joint endeavor by two publishing houses. Both have original pages reproduced in full color as in their original publications by Blake himself. Current scholars will appreciate having them available for the first time at budget prices. Commentaries are by Blake scholars Kay and Roger Easson of Memphis State University.

COLUMBUS DISPATCH 12/17/78

Columbus Dispatch, Columbus, EUA, 17 dez. 1978.
Acervo da autora.



Anexo K – Resenha sobre *The Book of Urizen* (01 jan. 1979)

BLAKE:
THE BOOK OF URIZEN
& MILTON

MILTON
178 pages; \$17.95 hard-cover,
\$9.95 paper

THE BOOK OF URIZEN
102 pages; \$15 hard-cover, \$6.95 paper
by William Blake
Edited by Kay Parkhurst Easson and
Roger R. Easson
Shambhala/Random House

William Blake was a great hater of the Industrial Revolution, but he might have been pleased with one of its results: low-cost reproductions of his masterworks. For over a century, facsimiles of Blake's prophetic books have been beyond the range of the common reader's common wallet. *Milton* and *The Book of Urizen*, both edited by Kay Parkhurst Easson and Roger R. Easson, provide a welcome corrective. They supply texts and analyses of Blake's attempt to turn readers into seers. The full range of the artist's palette is beyond the power of any press, but given the price of a trip to London's Tate Gallery, these volumes constitute the New Year's happiest book bargains. ■

TIME MAGAZINE 1/8/79

Time Magazine, Nova York, EUA, 08 jan. 1979.
Acervo da autora.



Anexo L – Resenha sobre *The Book of Urizen* (14 jan. 1979)

THE FLINT JOURNAL 1/14/79

analytical commentary by the Eassons, who edit the journal "Blake Studies at Memphis State University. The editors are, predictably, true believers in Blake — but one almost has to be to go deeply into Blake's mystical vision of man's place in the universe and the war he must wage to get beyond the illusory evidence of his senses. Their commentary, if formidable, offers the willing but baffled reader much useful assistance.

William Blake, an earlier contemporary of Wordsworth's who expressed mixed feelings about his work, was a visionary poet less concerned about being "a man speaking to men" — unless they were equal to his conditions.

How rigorous these conditions were is freshly and beautifully displayed in two of Blake's prophetic books — "Milton" and "The Book of Urizen" — which have been newly issued by Shambhala (distributed by Random House).

Edited by Kay Parkhurst Easson and Roger R. Easson, these volumes open with full-color plates of the books as Blake published them. Any approach to understanding what was in the poet's mind in the prophetic works must include what Blake the artist rendered for the reader.

The text of both poems follows, then

JAN 14 1979

The Flint Journal, Flint, EUA, 14 jan. 1979.
Acervo da autora.



Anexo M – Resenha sobre *The Book of Urizen* (19 jan. 1979)

Attuned to the current revival of interest in William Blake's art and poetry, Random House and Shambala publishing firms have joined in releasing two of Blake's major poetic works: *MILTON*, (\$9.95) and *THE BOOK OF URIZEN* (\$6.95), edited and with commentary by Kay Parkhurst Easson and Roger R. Easson. Each book contains the original pages of the work reproduced in full color, the text, a scholarly analysis and a bibliography of the more important Blake studies.

CHARLESTON EVENING POST (S.C.)
January 19, 1979

Charleston Evening Post, Charleston, EUA, 19 jan. 1979.
Acervo da autora.

