



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

CLAUDIA REGINA RODRIGUES CALADO

**UM ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA OBRA
VERBO-PICTÓRICA *SONGS OF INNOCENCE AND OF
EXPERIENCE*, DE WILLIAM BLAKE**

Salvador
2012

CLAUDIA REGINA RODRIGUES CALADO

**UM ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA OBRA
VERBO-PICTÓRICA *SONGS OF INNOCENCE AND OF
EXPERIENCE*, DE WILLIAM BLAKE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras e Linguística da Universidade Federal da
Bahia, como requisito parcial para a obtenção do
grau de Doutora em Letras e Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Maria Guerra
Anastácio

Salvador
2012

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Calado, Claudia Regina Rodrigues.

Um estudo do processo de criação da obra verbo-pictórica *songs of innocence and of experience*, de William Blake / Claudia Regina Rodrigues Calado. - 2012.
229 f. : il.

Orientadora: Profª Drª Silvia Maria Guerra Anastácio.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

1. Blake, William, 1757-1827. Songs of innocence and of experience. 2. Crítica genética.
3. Imagens, ilustrações, etc. 4. Palavras e expressões. 5. Arte e literatura. I. Anastácio, Silvia
Maria Guerra. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 821.9

CDU - 821(410.1).09

CLAUDIA REGINA RODRIGUES CALADO

UM ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA OBRA VERBO-PICTÓRICA
SONGS OF INNOCENCE AND OF EXPERIENCE, DE WILLIAM BLAKE

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de doutora em Letras e Linguística pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 27 de abril de 2012.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Silvia Maria Guerra Anastácio (orientadora) _____
Universidade Federal da Bahia/ DLG

Profa. Dra. Maria da Conceição Reis Teixeira _____
Universidade Estadual da Bahia/DCH

Profa. Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins _____
Universidade Federal da Bahia/EBA

Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos _____
Universidade Federal da Bahia/DFEL

Prof. Dr. Décio Torres Cruz _____
Universidade Federal da Bahia/DLG

Agradecimentos

- À minha orientadora, Silvia Maria Guerra Anastácio, cujo apoio e competência me deram segurança intelectual para arriscar, e cuja confiança em mim me deu força e suporte para continuar.
- Aos meus colegas do PPGLL que me incentivaram na trilha desse caminho.
- A todos os meus professores que alimentaram em mim o desejo de continuar no instigante e fascinante mundo da pesquisa científica.
- Ao Professor Dr. José Cirillo e à Professora Dra. Rosa Borges, pelas valiosas contribuições durante o Exame de Qualificação.
- À minha família que acreditou no meu trabalho todo o tempo.
- Aos meus amigos pelas inúmeras palavras de força e encorajamento.
- A Renata Mascarenhas, Ricardo Mascarenhas e Maria del Mar que, com muita gentileza e carinho, me deram total apoio em Salvador.
- A todos aqueles que me incentivaram e ajudaram de todas as maneiras.
- A CAPES, que me proporcionou as condições para realizar o curso de doutorado através da bolsa de estudos.

RESUMO

William Blake era um caso de *dopplebegabung*, ou seja, era um artista de talentos múltiplos, no caso, era gravador, pintor desenhista e poeta. Demonstrava aptidão para as artes imagéticas e verbais e intenciou juntar ambas, de maneira inextricável, em sua obra *Songs of Innocence and of Experience*, a qual chamamos de verbo-pictórica dada a maneira como foi construída. O presente trabalho tem como objetivo a investigação de como se deu a feitura de uma obra em que textos verbais e pictóricos apresentam-se colocados em uma posição de complementaridade mútua, um ampliando a interpretação do outro. Buscamos observar, através do estudo de manuscritos referentes à obra em questão, se o homem das imagens predominava sobre o homem das letras, se ocorria o inverso, ou ainda, se ambas as habilidades artísticas eram desenvolvidas simultaneamente. Para isso, recorremos à Crítica Genética, campo do conhecimento dedicado ao estudo de processos de criação em geral. Seguindo as diretrizes propostas por tal área do saber, pudemos adentrar no universo dos documentos de processo aos quais tivemos acesso e, assim, fomos capazes de encontrar eixos do processo de criação de Blake, que nos ajudaram a ter uma compreensão, pelo menos parcial, de como funcionava sua mente criadora em ação.

Palavras-chave: William Blake. *Songs of Innocence and of Experience*. Crítica genética. Imagens e ilustrações. Palavras e expressões. Arte e literatura.

ABSTRACT

William Blake was a case of *dopplebegabung*, in other words, he was a multi-talented artist: engraver, painter, designer and poet. He demonstrated aptitude for both imagistic and verbal arts and had the intention to join them, in an inextricable way, in his work *Songs of Innocence and of Experience*, which we call verbal-pictorial given the way it was constructed. The present study aims at the investigation of how such a work was created, with its verbal and pictorial texts put in a mutual complementary position, one amplifying the interpretation of the other. We tried to observe, through the study of manuscripts related to the referred work, if the man of images was predominant over the man of words, if it was the other way around, or still, if both artistic abilities were developed simultaneously. For so, we resorted to a field of knowledge called Genetic Criticism, which is dedicated to the study of processes of creation in general. It gave us tools so we could penetrate the universe of documents of process, which we had access to, and so, we were able to find some main axes of Blake's process of creation, which helped us have an understanding, at least partial, of how his creator's mind worked.

Key-words: William Blake. Songs of Innocence and of Experience. Genetic Criticism. Images and illustrations. Words and expressions. Art and literature.

LISTA DE IMAGENS

| | | | | | |
|---------------|---|-------|---------------|---|-------|
| Fig.1 | Frontispício de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> | p. 30 | Fig.59 | Fólio N17 | p.159 |
| Fig.2 | Desenho de Newton em aquarela | p. 37 | Fig.60 | Fólio N21 | p.160 |
| Fig.3 | Urizen com compasso | p. 43 | Fig.61 | Fólio N43 | p.161 |
| Fig.4 | Hecate | p. 45 | Fig.62 | Matriz da página-título de <i>Songs of Experience</i> | p.161 |
| Fig.5 | Capa do álbum <i>The Chemical Wedding</i> , de Bruce Dickinson (1998) | p. 51 | Fig.63 | Fólio N54 | p.162 |
| Fig.6 | <i>The Ghost of a Flea</i> (1820) | p. 52 | Fig.64 | Matriz de <i>London</i> | p.162 |
| Fig.7 | <i>The Great Red Dragon</i> (1809) | p. 53 | Fig.65 | Matriz de <i>Jerusalém</i> | p.163 |
| Fig.8 | Capa do Filme “Dragão Vermelho”, dirigido por Bret Ratner (2002) | p. 53 | Fig.66 | <i>Elohim Creating Adam</i> | p.163 |
| Fig.9 | Matriz de <i>Nurses Song</i> | p. 56 | Fig.67 | Fólio N57 | p.164 |
| Fig.10 | Matriz de <i>The Shepherd</i> | p. 56 | Fig.68 | Matriz de <i>Introduction</i> | p.164 |
| Fig.11 | Matriz de <i>Introduction</i> | p. 57 | Fig.69 | Fólio N65 | p.165 |
| Fig.12 | Matriz de <i>The Chimney Sweeper (Songs of Innocence)</i> | p. 60 | Fig.70 | Matriz de <i>The Angel</i> | p.165 |
| Fig.13 | Matriz de <i>The Chimney Sweeper (Songs of Experience)</i> | p. 60 | Fig.71 | Fólio N73 | p.166 |
| Fig.14 | Matriz de <i>The Little Vagabond</i> | p. 62 | Fig.72 | Matriz de <i>Holy Thursday</i> | p.166 |
| Fig.15 | Matriz de <i>Ah!Sun-Flower</i> | p. 62 | Fig.73 | Fólio N74 | p.167 |
| Fig.16 | Matriz de <i>The Clod and the Pebble</i> | p. 63 | Fig.74 | Frontispício de <i>Songs of Experience</i> | p.167 |
| Fig.17 | Matriz de <i>The Sick Rose</i> | p. 65 | Fig.75 | Matriz de <i>My Pretty Rose Tree</i> | p.168 |
| Fig.18 | A Rosa Doente, de Augusto de Campos | p. 66 | Fig.76 | Fólio N115 | p.170 |
| Fig.19 | Matriz de <i>A Poison Tree</i> | p. 67 | Fig.77 | Transcrição do Fólio N115 | p.171 |
| Fig.20 | Matriz de <i>The Tyger</i> | p. 68 | Fig.78 | Fólio N114 | p.172 |
| Fig.21 | Representação de Los, William Blake | p. 69 | Fig.79 | Transcrição do Fólio N114 | p.173 |
| Fig.22 | Matriz de <i>The Lamb</i> | p. 70 | Fig.80 | Fólio N113 | p.174 |
| Fig.23 | Primeira matriz de <i>A Cradle Song</i> | p. 84 | Fig.81 | Transcrição do fólio N113 | p.175 |
| Fig.24 | Segunda matriz de <i>A Cradle Song</i> | p. 84 | Fig.82 | Fólio N111 | p.177 |
| Fig.25 | Matriz da capa de <i>Songs of Innocence</i> | p. 87 | Fig.83 | Transcrição do Fólio N111 | p.178 |

| | | | | | |
|---------------|---|-------|----------------|--|-------|
| Fig.26 | Matriz de <i>Nurses Song</i> | p. 88 | Fig. 84 | Fólio N109 | p.181 |
| Fig.27 | Livro dos Mortos, Séc. VI a.C. | p.100 | Fig. 85 | Transcrição do Fólio N109 | p.182 |
| Fig.28 | Letras capitulares de iluminura gótica do Séc. XV | p.101 | Fig. 86 | Fólio N108 | p.184 |
| Fig.29 | Cantigas de Santa Maria | p.102 | Fig. 87 | Transcrição do Fólio N108 | p.185 |
| Fig.30 | Representação de Golias e do Jovem David (Livro de Horas), séc. XV | p.103 | Fig. 88 | Fólio N107 | p.187 |
| Fig.31 | Incunábulo da Bíblia de Gutenberg | p.104 | Fig. 89 | Transcrição do Fólio N107 | p.188 |
| Fig.32 | Emblema do livro <i>Emblematum Liber</i> (1531), de Andrea Alciato | p.105 | Fig. 90 | Fólio N106 | p.190 |
| Fig.33 | Título: Ovo (Autor: Sírnias/ Data: Século III a.C.) | p.106 | Fig. 91 | Transcrição do Fólio N106 | p.191 |
| Fig.34 | <i>Carmina Figurata</i> do poeta italiano Venâncio Fortunato | p.106 | Fig. 92 | Fólio N105 | p.193 |
| Fig.35 | <i>De Laudibus Sanctae Crucis</i> , de Hrabanus Maurus | p.107 | Fig. 93 | Transcrição do Fólio N105 | p.194 |
| Fig.36 | Caligrama de 1918 intitulado <i>La colombe poignardée et Le Jet d'eau</i> | p.108 | Fig. 94 | Fólio N103 | p.196 |
| Fig.37 | <i>Un Coup De Dês</i> (Um Lance de Dados), de Mallarmé (1897) | p.109 | Fig. 95 | Transcrição do Fólio N103 | p.197 |
| Fig.38 | <i>Titania Awakening</i> , de Henri Fuseli (1785-89). | p.113 | Fig. 96 | Fólio N101 | p.199 |
| Fig.39 | <i>Canicule</i> , de Suzanne Desbiens (2000) | p.113 | Fig. 97 | Transcrição do Fólio N101 | p.200 |
| Fig.40 | <i>The Bavarian Don Giovanni</i> , de Paul Klee (1919) | p.114 | Fig. 98 | Fólio N10 | p.202 |
| Fig.41 | Natureza Morta com Cadeira de Palha, de Pablo Picasso (1912) | p.115 | Fig.99 | Matriz de <i>Europe, a Prophecy</i> | p.202 |
| Fig.42 | A Traição das Imagens – isto não é um cachimbo, de René Magritte (1929) | p.116 | Fig.100 | Fólio N71 | p.203 |
| Fig.43 | Leitora à janela, de Johannes Vermeer (1657-1659) | p.116 | Fig.101 | Matriz de <i>America, a Prophecy</i> | p.203 |
| Fig.44 | O Grito, de Edward Munch (1893) | p.117 | Fig.102 | Esboço de <i>Satan Calling Up His Legions</i> e <i>The Expulsion</i> | p.207 |
| Fig.45 | Café Noturno, de Van Gogh (1888) | p.118 | Fig.103 | Esboço a lápis intitulado <i>The Trinity</i> | p.208 |
| Fig.46 | Imagens do Grande Sertão, de Arlindo Daibert (1998) | p.119 | Fig.104 | Esboço a lápis intitulado <i>Adam and Eve</i> | p.208 |
| Fig.47 | Página de abertura da série <i>The Spirit</i> , de Will Eisner | p.120 | Fig.105 | Fólio N44 | p.212 |

| | | | | | |
|---------------|---|-------|----------------|---|-------|
| Fig.48 | Fólio 16v do manuscrito <i>An Island in the Moon</i> | p.143 | Fig.106 | Matriz de <i>Marriage of Heaven and Hell</i> | p.212 |
| Fig.49 | <i>Holy Thursday</i> produzido em reverso | p.144 | Fig.107 | Fólio N32 | p.213 |
| Fig.50 | Matriz de <i>The Little Girl Found</i> | p.144 | Fig.108 | Matriz de <i>Visions of the Daughters of Albion</i> | p.213 |
| Fig.51 | Matriz impressa de <i>Holy Thursday</i> | p.145 | Fig.109 | Fólio N78 | p.213 |
| Fig.52 | Fólio 7v | p.146 | Fig.110 | Matriz de <i>Visions of the Daughters of Albion</i> | p.213 |
| Fig.53 | Fólio 8r | p.148 | Fig.111 | Esboço a lápis de <i>Satan, Sin and Death at the Gates of Hell</i> | p.214 |
| Fig.54 | Desenho a lápis de Adão e Eva sendo expulsos do Paraíso | p.151 | Fig.112 | Matriz de <i>Satan, Sin and Death: Satan comes to the Gates of Hell</i> | p.214 |
| Fig.55 | Capa do <i>Manuscript Notebook</i> | p.153 | Fig.113 | Esboço a lápis intitulado <i>Adam and Eve in Paradise</i> | p.215 |
| Fig.56 | Fólio N2 | p.157 | Fig.114 | Matriz de <i>Satan Watching the Endearments of Adam and Eve</i> | p.215 |
| Fig.57 | Fólio N15 | p.158 | Fig.115 | Esboço a lápis intitulado <i>Eve Tempted by the Serpent</i> | p.216 |
| Fig.58 | Matriz de <i>On Another's Sorrow</i> | p.158 | Fig.116 | Matriz de <i>The Temptation and Fall of Eve</i> | p.216 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 | WILLIAM BLAKE: VIDA EM OBRAS | 23 |
| 2.1 | BLAKE NA ERA DAS REVOLUÇÕES..... | 32 |
| 2.2 | ROMANTISMO..... | 36 |
| 2.3 | OBRAS EM <i>ILLUMINATED PRINTING</i> | 39 |
| 2.4 | OPINIÕES DE CRÍTICOS, ESCRITORES E POETAS SOBRE A OBRA DE BLAKE..... | 48 |
| 3 | <i>SONGS OF INNOCENCE AND OF EXPERIENCE</i> | 55 |
| 3.1 | PROPOSTA DE UMA ANÁLISE SEMIÓTICA..... | 73 |
| 4 | PINTURA E POESIA: ARTES IRMÃS OU ARTES RIVAIS? | 92 |
| 4.1 | OBRAS QUE UNEM PALAVRA E IMAGEM..... | 98 |
| 4.2 | BUSCA DE UMA TAXONOMIA: UM CASO DE <i>DOPPLEBEGABUNG</i> | 122 |
| 5 | CRÍTICA GENÉTICA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA | 127 |
| 5.1 | CRIAÇÃO EM REDE..... | 131 |
| 5.2 | MANUSCRITO E DOSSIÊ GENÉTICO (OU PROTOTEXTO)..... | 133 |
| 5.3 | <i>CORPUS</i> E METODOLOGIA..... | 135 |
| 5.4 | CRÍTICA GENÉTICA COM BASE SEMIÓTICA..... | 136 |
| 6 | ANÁLISE DO PROTOTEXTO | 142 |
| 6.1 | MANUSCRITO INTITULADO <i>AN ISLAND IN THE MOON</i> | 142 |
| 6.2 | MANUSCRITO INTITULADO <i>MANUSCRIPT NOTEBOOK</i> | 152 |
| 6.3 | DESCRIÇÃO DOS FÓLIOS..... | 156 |
| 6.4 | EIXOS BÁSICOS DO PROCESSO CRIADOR..... | 200 |
| 6.4.1 | Eixo 1: o homem das imagens antecipando-se ao homem das letras | 200 |
| 6.4.2 | Eixo 2: projeto poético | 204 |
| 6.4.3 | Eixo 3: artista, gênio poético e inspiração | 211 |
| 7 | CONCLUSÃO | 219 |
| | REFERÊNCIAS | 222 |

INTRODUÇÃO

William Blake foi um poeta, gravador, ilustrador e pintor do século XVIII. Era um caso de *doppelbegabung*, denominação de Ulrich Weisstein (1982) para artistas que apresentam talentos múltiplos. Porém, diferente de outros que possuíam essa mesma característica, Blake unia poesia e gravura em um mesmo meio físico. Michelângelo, Dante Gabriel Rossetti e Henry Fuseli, por exemplo, escreviam e pintavam, mas em momentos diferentes, em obras e meios diferentes. Segundo Walter Crane (1905), quando um artista tem o dom do talento duplo, a interação entre dois meios semióticos específicos produz harmonia. Crane acreditava que Blake era um artista excepcional, que conseguia atingir “harmony between text and illustration. They become a harmonious whole, in complete relation” (1905, p. 139) ¹.

Blake desenvolveu uma técnica de impressão original chamada de *Illuminated Printing* (impressão iluminada), através da qual gravava poemas e desenhos em uma mesma matriz de cobre. Fez uso desse método para imprimir suas principais obras, que tinham como inconfundível característica a união de verbo e imagem. Contudo, segundo Vaughn (1999), no trabalho iluminado de Blake, as imagens correspondentes a cada poema não eram simplesmente uma reprodução do texto verbal, mas ambas as linguagens se complementavam para formar um todo mais amplo, mais complexo. De fato, percebe-se que o poema ampliava a interpretação da imagem e vice versa, porém, em alguns de seus últimos trabalhos, o que se lia não correspondia ao que se via, já que imagem e verbo não tinham nenhuma correlação aparentemente coerente. Não se pode dizer, portanto, que Blake ilustrava seus textos verbais, uma vez que este conceito remete ao ato de traduzir o verbal através do não verbal. Ilustrar, nas atuais concepções da atividade, significa traduzir ou ressignificar o texto de partida (ARROJO, 2002); nesse caso, a tradução é considerada independente e, embora mantenha uma relação de anterioridade com o texto fonte, é entendida como outro texto, pois é fruto de outra interpretação. No caso de Blake, o que ele faz é aliar uma linguagem à outra. Cria imagem e verbo para que funcionem juntos, como dois instrumentos dentro de uma mesma orquestra; se estiverem separados farão algum sentido, mas, se apreciados em conjunto, ampliarão e enriquecerão a interpretação da obra como um todo. Ou seja, ao se separar as duas linguagens, o poder semântico da obra fica comprometido.

¹ “[...] harmonia entre texto e ilustração. Eles se tornam um todo harmonioso, em completa relação” (tradução nossa).

Baseados nessa premissa, consideramos que, na obra iluminada de Blake, nenhuma das linguagens predomina sobre a outra. Não há uma relação de superioridade do verbo ou da imagem, ambos são igualmente importantes para uma compreensão mais ampla do todo. Porém, como já afirmamos, nem todas as suas obras possuem uma relação íntima referencial entre o verbal e o pictórico. A pesquisadora Andréa Lima Alves (2007), em sua tese de doutoramento intitulada *A interação entre texto e ilustrações nos illuminated books de William Blake pelo prisma da obra America, a Prophecy*, afirma que, nas obras iluminadas de Blake, existem momentos em que esse poder de referencialidade entre as duas linguagens parece maior e momentos em que parece menor. De acordo com ela, há três tipos de classificação: em algumas obras, as gravuras apresentam um grande grau de referência com os textos; em outras, essa relação se dá de maneira metafórica, fazendo com que o leitor interprete as gravuras a partir de analogias; e em outras, essa referencialidade é pequena, pois as imagens não têm correlação com o texto e o leitor se vê obrigado a levantar hipóteses, já que, por exemplo, há a presença de personagens que sequer são mencionados nos textos verbais.

Escolhemos como recorte para o nosso estudo, dentre as obras que fazem parte de seus livros iluminados, *Songs on Innocence and of Experience: shewing the two contrary states of the human soul* (BLAKE, 2008) que, embora tenha sido publicada como um único e grande signo estético, na verdade foi escrita em duas etapas: *Songs of Innocence* (Canções da Inocência) em 1789 e *Songs of Experience* (Canções da Experiência) em 1794. Essa obra, pelas suas características, pertence à primeira classificação de Lima, pois apresenta um alto grau de referencialidade entre os textos verbais e imagéticos; ou seja, verbo e imagem caminham juntos e se correlacionam de maneira imbricada. Nela, Blake nos mostra os dois lados da condição humana: a inocência e a experiência. Escrita no meio da grande Revolução Francesa e da grande Revolução Inglesa, a obra retrata, em sua primeira fase, uma visão mais otimista de Blake com relação ao mundo e aos homens. Ocorria, nessa época, a queda da Bastilha na França e o absolutismo monárquico era substituído por uma assembleia constituinte, que propagava um sonho de liberdade, igualdade e fraternidade (HOBSBAWN, 2009). Blake era um entusiasta dessa nova perspectiva de mudança social. Porém, com os progressos da revolução industrial na Inglaterra, cada vez mais agressiva e com os revolucionários franceses assumindo posições tirânicas, Blake começava a sucumbir à descrença de que o mundo não rumava necessariamente para um futuro mais justo e promissor. Portanto, a segunda fase da obra em questão, dá sinais de que o pessimismo

teria tomado conta de suas opiniões sobre a existência e podemos ver um autor mais sombrio, mais cético com relação à bondade, à honestidade; a inocência é então substituída pela experiência, ou seja, por um mundo corrompido pela ganância, pelo desrespeito ao próximo e pela razão². Os vinte e dois poemas de *Songs of Innocence* se contrapõem aos vinte e dois poemas de *Songs of Experience*. Damos como exemplo o caso de *Holy Thursday*³, pertencente à primeira obra, e *Holy Thursday*⁴, pertencente à segunda. O primeiro descreve um evento de grande significado para a Igreja Católica, que seria a ascensão de Jesus, 39 dias após a Páscoa. Nesse dia, era comum que as crianças pobres, em sua maioria órfãs, marchassem de suas respectivas instituições até a Catedral de São Paulo (*St. Paul's Cathedral*) para a cerimônia religiosa (PHILLIPS, 2000). O poema contido em *Songs of Innocence* mostra exatamente um olhar mais inocente para a questão dos meninos pobres que rumam em direção à catedral para as celebrações da Quinta-Feira Santa. O eu-lírico fala da beleza da cena, da multidão em conjunto, radiante, em roupas coloridas, cantando harmoniosamente. Dessa forma, nota-se que, em um primeiro momento, através de um olhar inocente, o que foi considerado belo, passa a mostrar-se muito mais profundo e castigado à luz da experiência. Assim, *Holy Thursday* de *Songs of Experience* lida com o que se passa por trás daquele momento religioso, mostrando como a vida daquelas crianças é árida e sem cores, diferente da celebração em que se encontram.

Podemos perceber, através da construção de duas obras que se contrapõem completamente, mas que formam um conjunto maior, uma das questões mais cruciais durante toda a vida de Blake: a convicção da união de opostos como partes de um todo. Então, a ideia maniqueísta de bem/mal, céu/inferno, é substituída pelo pensamento dialético de que há, dentro de cada ser, sentimentos maléficos e benéficos, nobres e vis.

² Blake criticava ferozmente o racionalismo exacerbado da época e advogava que o homem só poderia chegar à verdade através da imaginação e da percepção pura (VAUGHN, 1999).

³ Era uma Quinta-Feira Santa, as faces limpas, inocentes,/Crianças iam duas a duas, em rubro & azul & verde/Com níveos cetros fluindo à frente, vão sacristãos grisalhos/Como as águas do Tamisa, ao alto domo de Paulo/Aquelas flores deta Londres, que multidão pareciam/Reunidas em grupos com uma luz toda sua elas brilham/Era um imenso rumor, mas um rumor de cordeiros/Milhares de crianças erguendo seus inocentes dedos/Agora erguem um cântico aos céus como um potente vento/Ou como harmonioso tropejar entre celestes assentos/Abaixo senta-se, guardiães dos pobres, a gente idosa:/Nutri compaixão e não desviareis um anjo da porta vossa. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 55).

⁴É coisa santa de se ver,/Em terra fértil e opulenta,/Deixar na miséria um bebê,/Nutrido por mão avarenta?/Este grito é uma canção?/Será ela de alegria?/E tantas crianças pobres?/É um terra de indignância!/E seu sol nunca tem brilho./Seus campos secos, desertos/Seus caminhos, têm espinhos/E lá é um eterno inverno./Pois onde quer que o sol brilhe/Onde quer que a chuva assente:/Bebês não podem passar fome/Nem a miséria assustar a mente. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 81).

Segundo Blake, somente através da junção dos opostos é que se poderia entender o mundo e a essência humana como um todo. Para ele, nenhum homem é inteiramente ruim ou bom, pois somos todos imbuídos de sentimentos contraditórios. Seguindo esse mesmo raciocínio dialético, Blake une em sua obra poesia e pintura, duas artes consideradas rivais por críticos como W. J. T. Mitchell (1986), para quem textos imagéticos e textos verbais, sob certas perspectivas, apresentarão sempre uma relação de superioridade em relação um ao outro. Este estudioso aponta argumentos que colocam ora a imagem em posição de inferioridade em relação ao verbo, ora o verbo em posição de inferioridade em relação à imagem, enfim, ambas a linguagens em uma relação de desigualdade. Ao contrário, para Blake, poesia e pintura jamais poderiam ser dissociadas, pois ambas seriam frutos do seu ser artístico (VAUGHN, 1999). Isso se reflete em suas composições, no entrelaçamento existente entre o verbo e a imagem. Diante de tal fato, começamos a nos questionar se, em seu processo de criação, essas duas linguagens também desfrutavam da mesma atenção; ou seja, se Blake dispensava igual importância à criação de ambos os textos, se os criava de maneira simultânea ou se priorizava uma das linguagens, fazendo com que alguma servisse como ponto de partida para a outra.

Para respondermos a essa indagação inicial, recorreremos à fonte de sua criação, ou seja, aos manuscritos de *Songs of Innocence and of Experience*. Ao ingressarmos no universo desses documentos, deparamo-nos com um campo de estudo chamado Crítica Genética. Os estudos genéticos nos permitem analisar, a partir de manuscritos, o processo de criação artística. Manuscritos, para os geneticistas, são documentos de processo que auxiliam o pesquisador a fazer inferências e levantar hipóteses ou postulados baseados nas marcas deixadas pelo artista: omissões, acréscimos, apagamentos etc. A importância de um estudo genético reside no seu propósito de tornar visível e compreender a originalidade de um texto através do processo que o fez surgir.

Portanto, para desenvolvermos nosso trabalho, dividiremos esta tese em sete seções. Na segunda, faremos um apanhado do contexto em que o autor viveu e em que a obra *Songs of Innocence and of Experience* foi escrita. Ao escolhermos manuscritos de William Blake como objeto de estudo, deparamo-nos com a necessidade de compreender a realidade em que o autor estava inserido, pois ele, enquanto indivíduo, foi reflexo de uma rede de relações sócio-histórico-culturais. Pensamos que, entendendo a atmosfera em que vivia Blake, teríamos muitas possibilidades interpretativas e

subsídios para fazermos inferências sobre a subjetividade do artista ao longo de seu processo de criação, especialmente porque ele envolvia-se ativamente em assuntos políticos e religiosos de sua época. Baseamo-nos em Biasi quando este afirma que:

As significações da obra textual são produtos híbridos, essencialmente relativos ao seu período de surgimento, ao ambiente sócio histórico e intelectual de seu contexto nativo, e que não cessam de se transformar ao longo do tempo de acordo com a evolução das realidades sociais, da língua e da cultura do leitor (2002, p. 224).

Os estudos genéticos propõem uma abordagem sistêmica para que se possa entender a criação como ação comunicativa, que acontece em rede e interliga sujeito, processo de criação e contexto sociocultural.

Na terceira seção, buscaremos ferramentas para que possamos fazer uma análise mais aprofundada de como se deu, efetivamente, o entrelaçamento entre verbal e não-verbal na obra em questão. Tentaremos entender em que medida palavra e imagem se articularam, ou ainda, em que medida as palavras assumiram atributos imagéticos ou vice-versa. Portanto, para deslindarmos as nuances dessa correlação, recorreremos à teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. A investigação semiótica abrange todas as áreas do conhecimento envolvidas com as linguagens ou sistemas de significação, portanto tem por objeto de investigação todos os códigos possíveis, estabelecendo ligações entre meios semióticos diferentes (PIGNATARI, 1987); em nosso caso, o verbal em relação ao pictórico. De acordo com Décio Pignatari (1987), toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não-verbal, é objeto de estudo da semiótica, uma teoria geral dos signos concebida por Peirce (1990), em que signo é definido como tudo aquilo que, sob certo aspecto, substitui ou representa alguma coisa para alguém; dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente. Desenvolveu-o, então, em uma relação triádica: com ele mesmo (numa perspectiva de primeiridade); com seu objeto (numa perspectiva de secundidade); e com seu interpretante (numa perspectiva de terceiridade). Para nossa análise, levaremos em consideração, predominantemente, a relação do signo com seu objeto, que se desdobrará em uma outra divisão triádica, a saber: ícone, índice e símbolo.

O ícone, segundo Peirce, é um signo que mantém uma relação de semelhança com seu objeto; o índice, por sua vez, tem com seu objeto uma relação de fato, contígua; o símbolo opera com seu objeto por convenções. *Songs of Innocence and*

of Experience, como demonstraremos durante a segunda seção, é direcionada, predominantemente, pela ação desses três signos: revela uma tendência à iconicidade, à indicialidade e à simbolicidade. Desse modo, a teoria semiótica nos parece particularmente útil para a compreensão de como se deu, mais intimamente, a relação entre palavra e imagem na referida obra; ou ainda, de maneira mais abrangente, como se deu o modo de funcionamento das duas linguagens dentro dela.

Na quarta seção, traremos várias obras que, assim como a arte iluminada de Blake, tiveram como característica a união entre textos verbais e textos imagéticos; destacaremos construções artísticas (desde a antiguidade até a contemporaneidade) em que há uma interação entre palavra e imagem em um mesmo meio físico, característica similar a *Songs of Innocence and of Experience*. Daremos atenção também a outros tipos de trabalhos que vincularam, de alguma maneira, as duas linguagens. Porém, gostaríamos de salientar que não teremos a pretensão de contemplar todas as formas de manifestação artística em que se deu essa correlação. Fatalmente, haverá lacunas em nossa exposição, porém, salientamos que um dos nossos objetivos é traçar um panorama generalizado sobre como essa interação se deu em momentos e culturas diferentes. Convocaremos filósofos e estudiosos que lidaram com a questão da relação imagem e verbo para que eles nos auxiliem em nossas reflexões sobre como essa aproximação foi entendida através dos tempos. Na sequência, faremos uma comparação entre o que Blake produziu e o que foi feito antes e depois dele, em termos de associação entre textos verbais e pictóricos, para, assim, partirmos em busca de uma taxonomia para classificar sua arte. Faremos considerações baseados nos chamados Estudos Interartes, que apareceram no final do século XX na esteira da tradição comparatista. Esse novo campo de pesquisa abriu oportunidade para o estudo das relações entre as artes, entre as mídias, possibilitando o desenvolvimento de trabalhos que preconizam o reconhecimento dos vários modos possíveis de produções textuais, extrapolando os limites do verbal para atingirem outros sistemas semióticos (cinema, fotografia, artes gráficas etc.).

Dois importantes nomes dentro dessa nova maneira de estudar as relações “intermediáticas” são Claus Clüver e Leo Hoek. Ambos desenvolveram nomenclaturas para os vários tipos de associação entre textos compostos de uma ou mais mídias e para as diversas relações entre textos intermediáticos. Depois de buscarmos definir *Songs of Innocence and of Experience* a partir das classificações de Clüver e Hoek, intentaremos perceber se alguma delas, de fato, comporta a complexidade do fazer artístico de Blake,

ou seja, se elas são satisfatórias para que se possa categorizar a arte composta blakeana, em que textos verbais e imagéticos são criados simultaneamente, pelo mesmo artista, de maneira bastante enredada, sobre um mesmo meio físico, com claras indicações de que ele, possivelmente, pretendia alcançar uma unidade para cada exemplar.

Na quinta seção, buscaremos o entendimento do processo de criação da obra em questão. Para desenvolvermos tal estudo, analisaremos os manuscritos contidos no *notebook* de Blake, com base nos textos de autores teóricos e de obras que se utilizam da Crítica Genética, campo do conhecimento que se volta para os processos de criação, propondo uma abordagem sistêmica ao estudo desses processos, ao mesmo tempo em que procura entender de que maneira se dá a interação entre os documentos de processo analisados. Assim, não se trata apenas do estudo dos manuscritos, mas também dos poemas, das gravuras ou dos desenhos, das cartas trocadas pelo autor com outros artistas e amigos, das anotações marginais feitas em seus esboços, incluindo, ainda, dados da vida pessoal do escritor e do contexto sócio-político-histórico-cultural em que Blake estava inserido. A partir daí, buscaremos entender o seu processo de criação. Segundo Anastácio e Silva (2010), os documentos de processo nos dão bases empíricas para inferirmos sobre os caminhos trilhados pelo criador, considerando que o processo de criação sofre influências múltiplas, tais como: de outros criadores, da família, do contexto sociocultural, dentre outras. Estes são os chamados subsistemas de um sistema maior em que se insere a obra do autor, podendo fazer parte desse subsistema as rasuras, os erros, os fragmentos de manuscritos, as cartas, os diários, as anotações. Como afirma Pino (2007)⁵:

É importante perceber que o objeto da Crítica Genética não é um texto, um material, mas um processo, não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu a partir dos manuscritos que esse escritor deixou.

Cecília Almeida Salles (2008) comenta que a Crítica Genética nasce da constatação de que uma obra é resultado de um trabalho que passa por transformações progressivas. Surge a partir de um investimento de tempo, dedicação e disciplina por parte do autor; entretanto, passa por um processo de correções, de pesquisas feitas pelo autor, ao longo do processo, de esboços que desdizem aquele velho mito romântico de que a obra já nasce pronta. O interesse da Crítica Genética está voltado para o processo

⁵Disponível em:

<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000100013&script=sci_arttext> Acessado em 20 de Março de 2010.

criativo e trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação, a partir de sua gênese. Como é criada uma obra? Essa é sua grande questão. Pretende, assim, compreender os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo autor e entender o nascimento da obra, ou seja, investigar a sua gênese, o caminho percorrido pelo artista.

Esse estudo do processo criativo é feito a partir das marcas deixadas pelo autor ao longo do seu caminho. Outras áreas, como a Filologia, por exemplo, vêm estudando o manuscrito literário, mas o que diferencia a Crítica Genética é seu interesse centralizado na compreensão do processo de criação em si. Segundo Salles (2006, p. 19), o pesquisador move-se sobre as “pegadas” do autor, tendo diante de si a criação, que, para esta autora é dinâmica. Esse dinamismo permite que o pesquisador entre em contato com todas as possibilidades que tenham surgido no decorrer do processo da criação; todas as interferências de outras obras, interferências de obras do próprio autor sobre aquela nova que está sendo construída e todos os possíveis desencadeamentos que poderiam ter ocorrido. Essa constatação leva Salles (2004) à noção de “inacabamento” da obra, ideia inversa ao que se pode chamar de “obras completas” ou ideais.

A questão da “essência” de uma obra também se enfraquece quando se vê uma obra como um espaço de variações contínuas, de possíveis interpretações e infinitas modificações. Segundo Salles (2006), Peirce já afirmava que seria impossível capturar o objeto dinâmico por inteiro, ou seja, capturar a essência ou a verdade total de uma obra. Mesmo porque o conceito de verdade também é questionável e relativo, a depender do ângulo que se escolha para descrever um fenômeno. O que se consegue é apenas ter acesso a um recorte dessa possível verdade, que Peirce (1990) chama de objeto imediato.

Ainda segundo Salles (2006, p. 21): “Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como produto final e única forma possível”. Muitas vezes, o pesquisador de Crítica Genética depara-se com registros “finais” de um romance, por exemplo, marcados por índices de insatisfação por parte do autor com relação a seu texto. Ou seja, talvez nem mesmo para o próprio autor, a obra estivesse “acabada”, mas tinha que ser entregue para publicação, por isso a dá por terminada.

Diante dessa perspectiva, é possível entendermos que o processo de criação não se dá de maneira linear, o que nos leva ao conceito de rede. Para as autoras Silva e Anastácio (2010), a criação se dá de maneira interacional, em que podemos observar um

diálogo entre autores, entre manuscritos, entre obras, ou seja, há um contínuo de relações que constitui a atividade criadora. O sistema criativo, por ser aberto, apresenta três propriedades: a globalidade (em um sistema aberto as partes são interdependentes e qualquer mudança em uma parte implicará em mudança no sistema); a retroalimentação (as relações entre os elementos do sistema são circulares e qualquer interferência no sistema poderá atingir sua totalidade); e a equifinalidade (por ser um sistema circular, os resultados finais podem ser alcançados de diferentes maneiras e a partir de condições iniciais diferentes).

Assim, o pensamento criativo é ativado por elementos intrínsecos e extrínsecos ao próprio sistema que está sendo construído, como por exemplo: uma cena testemunhada, um livro lido, uma nova leitura sobre a obra que está sendo construída pode interferir em uma determinada criação. O que o crítico genético deve fazer é estabelecer conexões a partir do material estudado e buscar entender a rede de associações inerente ao pensamento do autor. De acordo com Salles (2006, p. 33), “O que buscamos é a compreensão da tessitura desse movimento; para assim entrar na complexidade do processo”.

Ainda na quinta seção, adotaremos como abordagem teórica específica para nosso estudo, a Crítica Genética de base peirceana. Necessita-se, em um estudo genético, da prática interdisciplinar, ou seja, do contato com outras ciências para que estas forneçam um arcabouço teórico consistente, que possa auxiliar o estudioso genético a propor explicações relativas ao processo criativo; essa abordagem teórica escolhida funcionará como elemento norteador da análise. Pode-se associar a Crítica Genética com ciências como: psicanálise lacaniana, diferentes áreas da linguística, análise do discurso, semiótica, dentre outras. Segundo Silva (2000, p. 25):

[...] o geneticista precisa do suporte teórico como auxílio a seu trabalho descritivo, no sentido de direcionar a análise e disciplinar cientificamente os dados obtidos. A Crítica Genética nasce interdisciplinar, pois necessita de outras ciências que lhe forneçam o instrumental teórico, capacitando-a a explicar o processo criativo.

Elegemos, portanto, esse suporte a partir da teoria semiótica de Peirce, pois além de estarmos trabalhando com manuscritos que apresentam dois meios semióticos relacionados, tal teoria também nos permite fazer reflexões sobre a criação artística, enquanto gesto-ação, que se movimenta, com tendência vaga, em direção à obra. Os

manuscritos são regidos pela noção de movimento, sem falar que revelam uma rede de linguagens intrínsecas a eles. A Crítica Genética ao estudar a gênese da criação, investiga o passo a passo do artista rumo à construção do objeto, ou seja, se preocupa com o gesto, que nada mais é do que um signo indicial; ou seja, o gesto é um índice do processo analisado. Índice, para Peirce, como já explicamos anteriormente, é um signo que mantém uma relação física com o que representa. O gesto é parte do movimento geral do processo criativo, que pode também ser chamado de semiose ou ação do signo. Através da utilização da semiótica como ferramenta de análise, seremos capazes de ler traços da ação criativa de Blake, que pode ser vista em movimento. Esse movimento é não-linear, pois, para chegar a uma meta, ele toma várias direções, ou seja, ele é:

[...] falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Um processo onde a regressão e a progressão são infinitas (SALLES, 2002, p. 185).

As rasuras, por exemplo, são elementos que podem ser associados a erros e à falibilidade; são variantes, vistas pela Crítica Genética como possibilidades, ou seja, como caminhos percorridos pelo autor até chegar ao que ele considerou como texto “ideal”, ou pelo menos, próximo disto.

Já a tendência é descrita por Salles (2004) como um rumo que direciona o processo de criação das obras de maneira vaga. Outro fator que pode interferir no processo criador é a ocorrência do acaso, o que pode levar o sujeito a pensar que outras obras teriam sido possíveis não fosse aquele imprevisto ocorrido e registrado, muitas vezes, no documento de gênese. Os documentos podem trazer informações, denunciar modos de ação, apontar recorrências e revelar particularidades criativas, que possam gerar certas generalizações sobre a criação. Ao pesquisador cabe fazer inferências e levantamento de hipóteses a partir dos elementos que tem em mãos. Lê-se que:

A crítica genética se põe, pois, como uma teoria do movimento, uma estética do não-terminado, uma semiótica do movimento que busca estabelecer uma rede de significações que envolvem a obra e seus mecanismos de produção (CIRILLO, 2009, p. 17).

Acreditamos que, nesse sentido, optar pela Crítica Genética de linha peirceana para fazer a análise do processo criativo de Blake significa optar, em primeiro lugar, por um modo de olhar para o manuscrito; aquele que privilegia a fenomenologia

da percepção, ou seja, como o fenômeno pode ser percebido. Significa, também, apoiar-se no conceito de semiose e de vagueza, princípios que nos dão a indicação de criação como gesto/ação em movimento, cheio de incertezas e, por isso mesmo, cheio de possibilidades. A semiótica peirceana é tão geral ao ponto de se dizer que tudo pode ser visto como signo; mas, ao mesmo tempo, é uma teoria que privilegia o movimento, ou seja, tudo é signo, mas signo em movimento. O processo criativo é absolutamente dinâmico, o gesto de criar é ação em movimento, ação vaga. Através da utilização da semiótica como ferramenta analítica, somos capazes de ler a ação criativa que está em movimento, de buscar compreender o movimento do gesto nos documentos de gênese.

Na sexta seção, a partir da escolha de nosso arcabouço teórico, partiremos para a análise de nosso *corpus*, que se constituirá de dois fôlios onde se encontram rascunhos de três poemas de *Songs of Innocence* e que estão contidos no manuscrito incompleto *An Island in the Moon*, editado, comentado por Michael Phillips em seu livro *The Creation of the Songs: from manuscript to Illuminated Printing* (2000). Ainda teremos acesso à versão fac-símile do caderno de anotações de Blake (*notebook*), editado, comentado e transcrito por David Erdman e Donald Moore em 1973, que contém manuscritos referentes a vinte e um poemas de *Songs of Experience*. Esse *notebook* (também chamado de *Rossetti Manuscript* devido ao fato de que o poeta e pintor Dante Gabriel Rossetti o comprou em 1847) está repleto de poemas, textos em prosa e desenhos. Quando seu irmão e aprendiz de desenhista Robert morreu em 1787, Blake começou a usar as páginas em branco do livro de rascunhos dele como se fosse seu, enchendo-o de rabiscos até que o caderno estivesse completamente utilizado, em 1818. Esse *notebook* contém rascunhos preliminares de todas as Canções da Experiência (com exceção de três delas), de outros poemas nunca publicados, alguns epigramas, rascunhos de poesia filosófica, versos não escritos para publicação, rascunhos de textos em prosa, desenhos preliminares de trabalhos publicados, bem como muitos outros rascunhos e tentativas variadas. Muitas vezes, Blake simplesmente usava seu *notebook* como um diário para desabafo. Esse documento é muito importante para o estudo do seu processo de criação, pois podemos encontrar poemas revisados exaustivamente, como por exemplo, *London*, *Infant Sorrow* e *The Tyger*. Importante também para o nosso estudo é a marginália registrada nesse mesmo *notebook*. Blake ali anotou muitas de suas impressões e amarguras, algo que muitos outros criadores talvez sintam, mas nem sempre registrem. Durante os anos em que sua obra mais extensa, *Jerusalem*, estava sendo finalizada (1804-1820), ele escreveu os parágrafos octossílabos de outra obra,

The Everlasting Gospel (1820), em determinados espaços do seu *notebook* (MARGOLIOUTH, 1951). Isso explica porque, em seus manuscritos, há a presença tão fecunda de anotações paralelas que nada têm a ver com o que está sendo criado naquele fólio; mas que podem ser úteis para entendermos suas opiniões acerca de assuntos que poderão surgir como temas de algumas de suas outras obras.

Blake também tinha como hábito fazer anotações nas margens dos livros que lia. Ele anotava tanto que, muitas vezes, não sobrava nenhum espaço em branco nas páginas. Catherine Blake, sua esposa, afirmou que nunca o via com as mãos desocupadas. Mesmo quando estava lendo, segundo ela, Blake fazia anotações que externavam suas opiniões (MARGOLIOUTH, 1951). Muitas interpretações e opiniões sobre o artista foram repensadas simplesmente depois de se ter lido sua marginália, como por exemplo, de que era louco e mal instruído, ou de que era obscuro, ou ainda que tinha um temperamento calmo e doce. O que se pode perceber nitidamente é que Blake era estimulado pelas obras de outros autores a escrever e anotar suas ideias e impressões, o que se constitui um rico material para o estudo do artista.

Os textos diversos (cartas, marginália, comentários, anotações etc.), escritos por Blake, que usaremos em nossa pesquisa, estão registrados na obra *Complete Writings*, editada por Sir Geoffrey Keynes (1972). Outro recurso que teremos para um estudo mais amplo serão os desenhos que ele esboçou, mas não necessariamente publicou, e que estão contidos na obra *Drawings of William Blake: 92 pencil studies*, também comentada e selecionada por Sir Geoffrey Keynes (1970). Pensamos que todo esse material será extremamente importante para entendermos a dinâmica do processo de criação do artista. Ele nos auxiliará a fazer inferências mais ancoradas, mais seguras, nos ajudando, assim, a esboçar um quadro teórico mais amplo sobre tal processo de criação, tendo como alvo a obra *Songs of Innocence and of Experience*.

Salles (2002) afirma que um geneticista pode se defrontar com os diferentes suportes materiais para a realização de seu trabalho: cadernos de anotações, diários e correspondências; roteiros, mapas e planos; esboços, primeiras redações e rascunhos; manuscritos, como os originais são chamados, datilografia e provas de impressão. Ainda segundo Salles, é na relação entre o pesquisador e seu objeto de estudo, ou seja, o material enquanto documento observado, que se pode falar da Crítica Genética como construção intelectual, como texto que foi constituído pelo próprio crítico genético.

Assim, depois de termos construído nosso dossiê genético, partiremos para a análise propriamente dita do processo de criação da obra. Através da observação dos

manuscritos e dos documentos de processo em geral, buscaremos respostas para nossas questões de pesquisa: como o autor construiu a obra *Songs of Innocence and of Experience*? Ele criava os textos verbais a partir dos visuais, criava os textos visuais a partir dos verbais, ou ainda, criava ambos simultaneamente? Os signos verbais e visuais integram-se dentro desse processo de criação? Como? Quais foram alguns dos eixos básicos do processo de criação do artista, evidenciados através das pegadas deixadas por ele próprio? Temos a intenção de desvendar, pelo menos parcialmente, o seu *modus faciendi*; procuraremos observar metas, recorrências ou tendências que se revelaram, ao longo do processo de criação em questão. Tentaremos definir, portanto, alguns eixos desse processo, ou seja, leis internas que se consolidaram e que o nortearam.

Almuth Grésillon (2007) fala da importância de se decifrar, datar, catalogar, classificar e transcrever o dossiê; porém, em nosso caso, isso só será necessário no que se refere aos fólios de *Songs of Innocence*, pois o *notebook* já foi devidamente transcrito, classificado e organizado por David Erdman e Donald Moore (BLAKE, 1973), como já explicamos anteriormente. Esperamos, assim, com esse estudo de caso, chegar a descobertas que possam ser importantes para os apreciadores e estudiosos de Blake, bem como, para o avanço nos estudos da Crítica Genética.

2 WILLIAM BLAKE: VIDA EM OBRAS

William Blake nasceu em Londres, em 28 de novembro de 1757. Morreu na mesma cidade, em 12 de agosto de 1827. Viveu sua infância em meio à paisagem pastoril dos subúrbios londrinos, onde passava boa parte do tempo apreciando os campos verdes e bosques, o que veio a influenciar toda sua vida e obra. Ao criar pictoricamente os próprios personagens, ou, ao recriar vários já consagrados por outros pintores, desenhistas e gravadores, enfatizando sempre o poder da imaginação, rompeu com as convenções da arte visual tradicional. Do mesmo modo, em sua escrita, não se preocupou em enquadrar-se à rigidez de certas formalizações métricas próprias da época (VAUGHAN, 1999).

Era uma criança sensível e mostrava talento artístico desde a mais tenra idade. Embora não tenha recebido uma educação formal (foi alfabetizado em casa), aos 10 anos, seus pais mandaram-no para a escola de desenho *Henry Parr's*, onde desenvolveu o gosto pelo mundo das imagens. O sistema educacional inglês, na época, era muito precário e somente as famílias aristocráticas podiam dispor de tutores para educar seus filhos (HOBSBAWN, 2009).

Aos quatro anos, aconteceu um fato que tornaria esse sujeito único: declarou ter visto Deus olhando-o através da janela. Essa tendência a ter visões passou, então, a se revelar. Aos 10 anos, teria visto anjos em cima de uma árvore no parque londrino de Peckham Rye e escreveu sobre eles, em 1810: *I see an innumerable company of heavenly host crying – Holy, Holy, Holy is the Lord almighty*⁶ (MARGOLIOUTH, 1951, p. 03).

Blake cultivou seu poder visionário por toda a vida; em seus últimos anos, desenhou cabeças de personalidades já mortas como se o fizesse a partir de modelos vivos. Apesar de sua poderosa imaginação, não gostava de pintar de memória. Northrop Frye foi um grande estudioso de Blake e falou a respeito do que seria, para este, imaginação, visão, percepção. Segundo Frye (1969), Blake afirmava que, para pintar um retrato, era importante a presença da pessoa a ser retratada, pois, para ele, a percepção de uma imagem era mais efetiva que a memória que pudéssemos ter dela. Dizia que quanto mais olhássemos para uma árvore, por exemplo, mais poderíamos ver as suas

⁶ Eu vejo a companhia de inúmeras criaturas divinas cantando – Sagrado, Sagrado, Sagrado é o Senhor todo poderoso (tradução nossa).

particularidades, ou seja, quanto mais olhássemos para algo, mais poderíamos descobrir coisas novas a serem vistas. Para ele, a percepção seria um ato mental e não se poderia atingir através dos cinco sentidos, nem mesmo através dos olhos, que funcionariam tão somente como lentes para a mente. Frye (1969) também afirma que uma das questões que o fizeram opor-se a filósofos e pensadores racionalistas de sua época é que eles, enquanto cientistas, não viam nada além da mera verdade revelada pela ciência. John Locke, por exemplo, era um pensador sempre alvo de críticas feitas por Blake. Em seu *An Essay Concerning Human Understanding* (1995), advogava que nossas ideias tinham origem no que podíamos perceber pelos sentidos, indo na direção contrária ao que Blake preconizava. Para Locke (1995), a visão capturaria uma imagem através do olho e a mente a receberia passivamente. Na opinião de Blake, uma mente assim não poderia produzir arte; atentava para o fato de que a surdez de Beethoven não havia eliminado a audição de sua imaginação. A percepção, em sua opinião, não seria nada sem a imaginação; se imaginássemos, dizia ele, poderíamos fazer qualquer coisa tornar-se verdade. A imaginação criaria a realidade e, como o desejo seria parte da imaginação, o mundo que desejamos pareceria mais real que o mundo que aceitamos passivamente. Blake afirmava que deveríamos viver como as crianças, cuja imaginação é livre e espontânea (FRYE, 1969).

Portanto, ao falarmos da qualidade visionária de Blake, estamos nos referindo ao seu poder imaginativo, ao seu poder de tornar realidade aquilo que via com os olhos da mente, da imaginação. Peter Ackroyd (1995) explica que essas visões são chamadas pelos psicólogos de “visões fotográficas”, ou seja, têm a ver com a habilidade de projetar imagens mentais de modo que elas pareçam ser parte do mundo exterior. Elas são frequentemente encontradas no mundo infantil. O que foi diferente, em Blake, é que essa característica permaneceu presente em sua vida adulta. Mas, de qualquer maneira, o que quer que tenham sido essas visões, elas podem tê-lo ajudado a centralizar sua arte na experiência mística; portanto, eram, para ele, parte essencial de sua criatividade. Desde a infância, teve uma mente e uma imaginação visual (tudo o que imaginava, ele via). Seu pai tentava reprimi-lo em suas visões, o que pode ter sido um dos fatos que o tornaram tão avesso ao autoritarismo. Ele afirmou, em uma carta ao Reverendo Trusler, datada de 1799:

I know that this world is a world of imagination & vision. I see every thing I paint in this world, but everybody does not see alike. [...]

Some see nature all ridicule & deformity, [...] but to the eyes of the man of imagination, nature is imagination itself (BLAKE, 1958, p. 220-221).⁷

Aos 15 anos (em 1772), Blake foi aprendiz do então conhecido artista inglês James Basire, que o ensinou a técnica de gravação (*engraving*) sobre o cobre. Ele passou grande parte de sua carreira reproduzindo desenhos e pinturas de outros artistas, como Rafael, Michelangelo, Albert Durer e Julio Romano (VAUGHAN, 1999). Reproduzir trabalhos de outros era, no entanto, para Blake, reinterpretar, ver as obras deles sob uma nova ótica. O fato de ter sido aprendiz de Basire o auxiliou a entrar em contato com uma forma de arte tida como fora de moda: o estilo gótico da Idade Média, que ocupou um lugar especial em sua mitologia como ideal de arte viva e espiritual, em contraste com o que ele considerava o mecânico e maçante neoclassicismo⁸ de sua época. Uma das funções que lhe foi incumbida por seu mestre foi a de reproduzir cabeças reais e monumentos góticos da Abadia de Westminster (MARGOLIOUTH, 1951).

Concomitantemente, durante todo o tempo em que se dedicou ao aprendizado da técnica de gravação, escrevia poesia. Em 1779, depois de ter finalizado seus anos de treino sob a orientação de Basire, ele se matriculou na *Royal Academy of Art*, pois queria, naquele momento, aprender uma arte mais sofisticada. Essa instituição havia sido criada em 1768 com o intuito de fortalecer a pintura inglesa, já há bastante tempo negligenciada (ERDMAN, 1977). Porém, ao contrário do que acontecia na França, onde os monarcas e a Igreja apoiavam integral e oficialmente a profissão de pintor, na Inglaterra, a monarquia constitucional não tinha o poder de encomendar decorações caras para os palácios reais, da mesma forma que fazia o rei francês Luis XVI e seus sucessores. A Igreja Anglicana também não tinha a intenção de usar a arte para fins religiosos. Assim, a preparação que os artistas encontravam na *Royal Academy* não era tão aperfeiçoada e eles tinham muita dificuldade em achar emprego; muitos desistiam e procuravam ocupações mais lucrativas, enquanto outros, mais persistentes, continuavam com sua determinação, mas na pobreza e na miséria (ERDMAN, 1977).

⁷ [...] Eu sei que este mundo é um mundo de imaginação e visão. Eu vejo tudo que eu pinto neste mundo, mas ninguém vê da mesma forma. [...] Alguns só veem ridículas deformidades na natureza, [...] mas para os olhos do homem de imaginação, a natureza é a própria imaginação (tradução nossa).

⁸ Neoclassicismo foi um movimento cultural que teve como base os ideais iluministas e o interesse pela cultura greco-romana. Advogava os princípios do equilíbrio (anatomia correta e exatidão nos contornos) e moderação, em reação aos excessos do Barroco ou Rococó, movimentos artísticos anteriores que tinham como características excessos decorativistas e dramáticos (PRAZ, 1969).

Os trabalhos de Blake tinham como foco as pessoas oprimidas pela autoridade e pelas convenções. Por volta de 1780, ele pintou, em aquarela, *The Penace of Jane Shore*, retrato da amante do rei Eduardo IV, que foi presa e humilhada pelo Rei Ricardo III, em 1483. Ele usou a pintura para protestar contra a moralidade sexual ortodoxa da época (WARD, 2003).

Ao longo do século XVIII, na Inglaterra, o gênero “história” invadiu a pintura com seus mitos e personagens heróicos. Consistia em ilustrações de personalidades do passado ou de figuras da obra de algum autor famoso. Blake seguiu reproduzindo cenas da história Britânica, de Shakespeare e da Bíblia, usando o estilo clássico simplificado, que embora não fosse seu favorito, era o paradigma da época. Assim, deveria respeitar princípios como equilíbrio e simplicidade através da busca pelo que lhe parecesse a melhor forma, bem como perseguir a clareza e a linearidade. Essa prática culminou com as suas três ilustrações em aquarela para a história bíblica de José. Blake tentava, então, ser aceito como artista histórico, porém não obteve reconhecimento, provavelmente porque, por mais que tivesse imitado a simplicidade da arte clássica, suas figuras não apresentavam a exatidão anatômica que era de se esperar desse tipo de arte. Seu gosto pelas linhas góticas flutuantes (*giant forms* é como Blake chamava suas linhas flamejantes) parece ter tomado mais e mais espaço em suas obras, desagradando aos admiradores das proporções clássicas, que as consideravam como desvios (BINDMAN, 2003).

Blake fracassou como pintor histórico. Nos anos de 1780, apostou em seu talento para a lírica e publicou um volume de esboços poéticos ou *Poetical Sketches*, publicado em 1783; mas também não foi muito bem aceito pelos patrocinadores de textos poéticos, pois apresentava ideias bastante avançadas para os preceitos da época. Blake se considerava um republicano e odiava as instituições de poder arbitrário. Sua luta em favor da liberdade e independência artística (para ele, as artes floresceriam apenas em uma sociedade livre) fez com que adotasse uma postura no mínimo inusitada: defendia a inauguração de uma República das Artes. Nesta, segundo Erdman (1977), nasceria um tipo de arte de cunho nacionalista e popular, que seria inaugurada por ele mesmo na Inglaterra, tarefa que lhe teria sido incumbida por um anjo, por ocasião de seu nascimento. Uma nação, para ele, seria um grupo de pessoas, que apresentariam muitas coisas em comum, mas também diferenças individuais que não deveriam ser suprimidas em nome do Rei, de Deus e das Leis. Mee (2003) afirma que

Blake sugeria uma concepção diferente de nação, em que cada indivíduo pudesse encontrar espaço e identidade.

Além disso, fazia duras críticas ao sistema político britânico, porém tinha consciência de que sem subsídios públicos, a Arte Republicana não poderia florescer. No entanto, nutria uma esperança (já que a disseminação das artes era um dos itens do programa social que começava a ser desenvolvido pelo governo inglês): a de que o Parlamento criasse uma *National Gallery*⁹ na qual os artistas britânicos teriam a chance de expor seus trabalhos livremente (ERDMAN, 1977).

Além de propor revoluções no campo das artes e da política, Blake também sugeria mudanças no âmbito religioso. Ryan (2003) chama atenção para o fato de que ele denunciava as crueldades mentais e corporais impostas ao povo em nome de Deus por aqueles que diziam estar fazendo Sua vontade. Era uma denúncia baseada na exploração dos pobres pelas Igrejas, na degradação do trabalho, na supressão da liberdade política e na subordinação da mulher. Em tempos de intensa agitação política, ele acreditava que somente através de uma transformação radical da consciência religiosa da nação se poderia atingir uma profunda reforma econômica e política. De fato, política e religião caminhavam juntas na Inglaterra, já que a constituição britânica era baseada na Igreja e no Estado. Ryan (2003) afirma também que ele proclamava, ainda, que a verdadeira religião seria a de Jesus, que estimulava a justiça social, o amor, o perdão, bem como a liberdade criativa, moral e artística. O Cristianismo, como se conhece, seria, para ele, uma deformidade que chamava de *State Religion* ou *Natural Religion* (algo como Religião do Estado ou Religião Natural), ou seja, uma Igreja que funcionava com o suporte político e econômico das classes dominantes e do Estado. Ainda segundo Ryan (2003), ele também era contrário à figura de Deus, que, com base em sua leitura do Antigo Testamento, seria cruel, opressor e punitivo. Para ele, Jesus era o ser eterno e divino que incorporava toda a humanidade, sem intenção de governá-la ou impor dogmas. Blake lia a Bíblia com muita liberdade de interpretação e via o Livro Sagrado como exemplo divino da arte imaginativa; uma ilustração de suas convicções, especialmente em relação ao Evangelho de Jesus, lê-se:

⁹ Em 1824, a *House of Commons* (Câmara dos Comuns) inglesa estabeleceu um acordo para a fundação da *National Gallery* em Londres, que hoje é um dos maiores museus do mundo, abrigando uma coleção de mais de 2.300 pinturas que datam desde o século XIII até o século XX. (Disponível em <<http://www.nationalgallery.org.uk/>> Acessado em 18 de Ago. de 2011).

O Apocalipse de São João [...] revela as características da arte visionária que Blake perseguiu, na qual a visão abrigaria tanto o intelecto quanto a imaginação. Muitos dos símbolos desse livro Bíblico, aparentemente herméticos, serão incorporados por Blake [...] (SANTOS, 2009, p. 55).

Ao fazer críticas às práticas religiosas dominantes, ele também propunha uma mudança de mentalidade com relação à sexualidade. Ryan (2003) afirma que Blake pregava contra a repressão sexual, contra a sacralidade da virgindade, contra a proibição de sexo extraconjugal, além de atacar a castidade e o sistema moral, advogando sempre o amor livre. Portanto, ao defender ideias tão controversas e de maneira tão incisiva, Blake não era muito bem aceito como artista e, conseqüentemente, não conseguia obter êxito financeiro. Possuía fama de lunático e imoral. Além disso, criou um sistema mitológico com personagens obscuros que, até hoje, intrigam estudiosos e admiradores de sua obra, pois, muitas vezes não possuem aparentemente nenhuma coerência; eram interpretados por muitos de seus contemporâneos como frutos de devaneios vindos de um “louco”, guiado por visões, por alucinações e por conversas com espíritos.

Um desses espíritos que o acompanharam por toda a vida foi o do seu irmão Robert (10 anos mais jovem que ele), que faleceu em 1787. Esse acontecimento o teria deixado transtornado. A partir de então, Blake começou a ter visões do irmão morto e passou a acreditar que tinha aberto um canal direto com a eternidade; alegava que Robert teria aparecido para ele em sonho e lhe mostrado um método único de impressão, que tornaria seu trabalho original (RYAN, 2003). Sobre esse fato, escreveu em carta ao poeta William Hayley:

Thirteen years ago I lost a brother & with his spirit I converse daily and hourly in the spirit & see him in my remembrance in the regions of my imagination. I hear his advice & even now write from his dictate (BLAKE, 1972, p. 797).¹⁰

Assim, Robert transformou-se em uma espécie de *alter ego* para Blake. Depois da morte do irmão, ele e sua esposa Catherine se mudaram para *Poland Street*, onde ficaram por seis anos. Foi nessa época que ele associou-se, por intermédio de seu amigo, o escultor e ilustrador John Flaxman, ao líder espiritual Emanuel Swedenborg, fundador da Seita Swedenborgiana (existente até hoje), que influenciou muitas pessoas

¹⁰ Treze anos atrás eu perdi um irmão e com seu espírito eu converso todo dia e toda hora e eu o vejo nas minhas lembranças guardadas nas regiões mais reclusas da minha imaginação (tradução nossa).

em Londres na década de 1780. Aos 56 anos, Swedenborg relata que um fato espantoso havia mudado sua vida: afirmava, segundo Doyle (1995), que tinha sido designado pelo Senhor, que a ele teria aparecido em 1744, para a missão de ser o porta-voz da revelação do sentido interno ou espiritual da Bíblia, até então oculto; seria também porta-voz dos segredos do céu e do inferno, fato que o teria tornado, ainda, testemunha ocular dos eventos que constituíram o Juízo Final. Mais tarde, Swedenborg reconheceu que foi, aliás, por causa dessa missão espiritual que lhe havia sido designada pelo Senhor desde a infância, que suas obras foram tidas como heréticas, pois lidavam com questões polêmicas dentro da fé cristã, como: a vida após a morte e o contato com espíritos. Essas ideias faziam circular boatos difamadores a respeito de sua sanidade.

Assim como Blake, Swedenborg tinha experiências com visões. Ainda segundo Doyle (1995), desde o dia da sua primeira visão até a morte, este último esteve em contínuo contato com o mundo do além. Dizia que Deus o permitia conversar com anjos e espíritos para que pudesse ver o que se passava no outro mundo.

Mas, apesar de seu caráter místico-religioso, Swedenborg era muito ligado à dicotômica ideia do bem e do mal que, para Blake, não seriam princípios opostos ou excludentes, mas manifestações naturais da existência humana. Por essa razão, Blake nunca se tornou um convertido. Apesar de ter sido profundamente influenciado pelas doutrinas de Swedenborg e pelo seu método de interpretação da Bíblia, o artista eventualmente atacava as ideias daquele líder espiritual. Estudiosos, como Margoliouth (1951), afirmam que sua obra *The Marriage of Heaven and Hell*, de 1790, é uma sátira ao trabalho de Swedenborg intitulado *Heaven and Hell*, de 1758, justamente porque a primeira satiriza o que os religiosos reconhecem como “bem” e “mal”, “inferno” e “céu”.

Figura 1 – Frontispício de *The Marriage of Heaven and Hell*



Fonte: BLAKE, 2008, p. 107

A página-título mostra duas figuras abraçando-se no fogo sob a terra, ao celebrarem sua união; segundo esta imagem, o casamento só poderia ser celebrado no inferno. Tal obra contém o que Damon (1971) chama de *principia* do pensamento de Blake, ou seja, ela sugere os fundamentos da filosofia blakeana, que exploraremos posteriormente nesta tese.

Durante todo esse período, especialmente na primeira metade da década de 1780, Blake sobreviveu aos seus fracassos não dando as costas ao que já tinha produzido, mas refazendo as próprias experiências e usando-as, de novo, de maneira mais poderosa. O novo método de gravação, que lhe teria sido indicado pelo irmão já morto, foi um divisor de águas na sua carreira e o transformou em um artista original, já que ele, a partir de então, havia começado a construir textos que propunham a união de imagem e verso sobre uma mesma matriz de cobre.

O novo método, supostamente ensinado por Robert, era diferente do convencional. Em geral, os artistas gravadores cortavam as linhas da pintura com uma ferramenta própria para trabalhos de gravação em cobre, depois passavam tinta nas matrizes e removiam essa tinta das superfícies planas, deixando tinta somente sobre as linhas gravadas no papel e, posteriormente, imprimindo a partir dele. Blake adotou um

método oposto, em que utilizava uma mesma matriz de cobre para desenhar as ilustrações e imprimir o texto de seus poemas. A matriz recebia uma camada de verniz de betume usada como base na qual Blake traçava imagens e palavras (PORTELA, 2005). Então, a matriz tomava um banho de ácido nítrico (ou *aquafortis*) e ficava submersa nesse mesmo ácido o tempo necessário para que as partes onde não havia nada escrito ou desenhado ficassem corroídas. As palavras e as ilustrações (essas eram as partes a partir das quais a impressão seria feita) ficavam descansando à espera de reparos. Depois, ele aplicava qualquer matiz de tinta que desejasse e imprimia, usando o método normalmente então utilizado para a impressão tipográfica. Blake ou sua esposa Catherine coloriam e faziam os acabamentos finais à mão (JOHNSON; GRANT, 1979). Possuíam uma pequena máquina de impressão, em casa, onde podiam trabalhar e isso fez com que ele fosse o próprio editor de seu célebre método chamado *Illuminated Printing*. Porém, nem todos os detalhes desse método são conhecidos. Segundo Margoliouth (1951), Blake era um inventor e pode ter variado sua técnica, ao longo dos trabalhos.

Assim, os primeiros trabalhos com a nova forma de impressão foram *There is no Natural Religion* e *All Religions are one*, ambos produzidos em 1788. Com o tempo, ele foi amadurecendo sua nova técnica, com grande maestria. Contudo, as matrizes têm uma aparência amadora se comparadas com a impressão profissional altamente qualificada da época; porém, isso não nega o fato de que a autopublicação foi muito importante, pois possibilitava que Blake pudesse imprimir e distribuir o seu próprio trabalho com liberdade e autonomia, num momento em que o mundo se abria para os pensadores livres. Os anos de 1780 testemunharam a independência americana da Grã-Bretanha, houve vários motins protestantes em Londres, oposições parlamentares organizadas e a figura da autoridade era, frequentemente, desafiada. Blake fazia parte desse mundo de protestos, de apoio aos ideais da Revolução Francesa de 1789 (WARD, 2003), sendo extremamente envolvido com os acontecimentos sociais de seu tempo.

Segundo Erdman (1977), além da Revolução Francesa, Blake apoiava também a Revolução Americana, sempre elogiando George Washington, general e político que se tornou o primeiro presidente dos Estados Unidos. Além disso, admirava o Marquês de Lafayette, aristocrata francês famoso por sua participação na guerra da independência americana. Ainda de acordo com Erdman (1977), Blake escreveu contra George III, Rei da Inglaterra, entre 1760-1820; as políticas de governo daquele soberano

fomentaram o descontentamento das colônias americanas, levando à revolução de 1776. Era amigo de Thomas Paine, um dos líderes da Revolução Americana, e do pintor Henry Fuseli, que, como pastor, foi expulso de sua Igreja devido à ousadia dos sermões que pregava. Além disso, ele viu Londres passar de uma comunidade comercial ativa para uma metrópole moderna, o que o levou a condenar, em muitos de seus poemas, os males que vieram junto com essa mudança; pois, ao ter vivenciado os primórdios da Revolução Industrial, testemunhou o começo dos efeitos destruidores da mecanização. Blake viu o uso das máquinas crescer e isso o assustou. Como afirma Hagstrum (1964, p. 97-98),

Living near the end of a century, born in a period of imperialistic wars, coming to maturity during the American Revolution and to the full bloom of his genius during the French Revolution, aware of impending economic change and sick to the bone of ruling hypocrisy, he viewed the events of his own days as the fulfillment of prophecy.¹¹

Por ter vivido em uma era de revoluções, sua arte sempre esteve intimamente relacionada aos acontecimentos políticos e religiosos de seu tempo. Mesmo se auto-afirmando como figura profética e isolada, nunca se absteve das preocupações e do interesse pelos grandes problemas que afligiam sua época. Esse interesse refletia-se em suas obras, mostrando que a visão de mundo que tinha o levou a produzir trabalhos resultantes de suas vivências.

2.1 BLAKE NA ERA DAS REVOLUÇÕES

Com o advento da Revolução Industrial Inglesa, em que se iniciava a expansão capitalista, e da Revolução Francesa, que alterou o quadro político e social da França, tendo sido considerada como o acontecimento que deu início à Idade Contemporânea, o mundo na era de Blake se redesenhava. Segundo Hobsbawn (2009), o período que compreendeu os anos de 1789 até 1848 testemunhou uma das maiores

¹¹Tendo vivido no final de um século, tendo nascido em um período de guerras imperialistas, tendo amadurecido durante a Revolução Americana e alcançado seu apogeu de genialidade durante a Revolução Francesa, ciente de mudanças econômicas iminentes e farto da hipocrisia vigente, ele viu os eventos de seus dias como o cumprimento de uma profecia (tradução nossa).

transformações da história humana, em que surge a indústria capitalista, a classe média burguesa liberal e ocorre o desenvolvimento do Estado moderno. Posteriores à Revolução Americana de 1776, que já demonstrava tendência rumo a uma mudança radical na civilização humana, essas duas revoluções, com seus comerciantes, suas máquinas a vapor e seus canhões transformaram o mundo, que até então era essencialmente rural, em outro notadamente urbano, com todas as características peculiares de tal tipo de organização social.

Ainda na sua época, a estrutura agrária camponesa, cenário da infância de Blake, transformava-se em uma agricultura puramente capitalista, com o florescimento de uma classe de empresários agrícolas (os fazendeiros) e de um enorme proletariado rural. O século XVIII testemunhou um longo período de expansão demográfica, crescente urbanização (característica do mundo moderno), surgimento de atividades comerciais e manufatureiras diversas, bem como, proliferação de fábricas. Os mais surpreendentes avanços da década de 1780 se deram na química, tradicionalmente ligada às necessidades da indústria. É o fim dos regimes escravocratas e o começo do que até hoje se entende como “sociedade livre”; o intento da Revolução Industrial e da Revolução Francesa era abolir a ordem política e social vigente em grande parte da Europa (HOBSBAWN, 2009). Nessa nova realidade, a monarquia absoluta já não tinha mais espaço.

A política estava comprometida mais e mais ao lucro e o homem de negócios se ocupava então de promover uma expansão econômica e industrial. A sociedade industrial concentrava seus esforços no sentido de acelerar a expansão do mercado, de obter lucros máximos, de aumentar sua produção, de fabricar mercadorias de consumo de massa e de investir em maquinaria pesada (GRESPLAN, 2008). A mecanização aumentou muito a produtividade da mão-de-obra, que recebia salários abomináveis e era formada, em grande parte, por mulheres e crianças. A ênfase em uma economia industrial significou um brusco declínio proporcional da população agrícola ou rural, bem como um aumento da população não agrícola ou urbana. Houve rápido crescimento populacional, com a necessidade, cada vez maior, por parte da economia industrial, de se ter uma mão-de-obra que viesse sempre do antigo setor não industrial. Nessa nova configuração, por volta de 1848, as cidades inglesas eram caóticas e seu proletariado bem pobre. A atmosfera vivia envolta em neblina e saturada de fumaça, na qual as massas operárias se movimentavam (HOBSBAWN, 2009).

Blake, em seu poema *London* (BLAKE, 2008, p. 88), contido nas Canções da Experiência, de 1794, fala dessa nova cidade que se re-configurava e se tornava um lugar, segundo ele próprio, repleto de injustiças sociais e de opressão. Essa temática serviu de base para outros poemas da mesma obra, como *The Chimney Sweeper* (BLAKE, 2008, p. 79) e *The Little Vagabond* (BLAKE, 2008, p. 87). Para Blake, o mundo vivia, naquele período, uma realidade materialista e cruel, em que, na sua opinião, os trabalhadores ou as pessoas menos abastadas não eram tratadas dignamente.

Como já afirmamos, Blake era um admirador da Revolução Francesa; ele a percebia como um movimento de libertação dos povos contra a tirania, que considerava como um dos grandes empecilhos à verdadeira liberdade humana. De acordo com a nova e radicalizada constituição, dava-se ao povo o sufrágio universal e o direito de insurreição, abolia-se a escravidão nas colônias francesas, dentre outras inovações. Foi a primeira constituição, dita democrática, proclamada por um estado moderno (GRESPLAN, 2008). Blake tinha fortes convicções antimonárquicas, o que está explicitado em muitos de seus primeiros trabalhos verbais e imagéticos, nos quais saúda a França depois da queda da Bastilha, em 1789. Ele, bem como os numerosos simpatizantes da Revolução no exterior, via a libertação francesa como o primeiro passo para o triunfo universal da liberdade dos povos oprimidos pelo poder absolutista. Assim, embalado pelo calor dos novos acontecimentos, Blake escreveu a obra *The French Revolution*, em 1791.

Porém, deve-se destacar que a revolução que, a princípio, abraçava os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, assumindo assim características republicanas, tomou ares tirânicos, posteriormente, na chamada “idade de ferro” (1792); foi então que ocorreram massacres de prisioneiros políticos contrários aos líderes que haviam ajudado a realizá-la. O revolucionário esquerdista Robespierre comandava os Jacobinos, grupo que instalou a “Era do Terror” na França, período em que as perseguições aos “traidores” da revolução intensificaram-se. Essa fase durou aproximadamente um ano (meados de 1793 a meados de 1794), mas imprimiu muitas sanções à sociedade civil, com a suspensão de garantias e direitos, além disso, testemunhou-se o assassinato de inúmeros adversários do governo revolucionário (SANTOS, 2009). Naquele momento, houve um estímulo à instauração de uma mentalidade bélica na jovem república francesa, que atribuía as dificuldades do novo regime às conspirações dos emigrantes e dos tiranos estrangeiros; a sociedade sentia-se constantemente ameaçada por uma intervenção estrangeira.

Mesmo tendo sido uma época de rápida urbanização, expansão do mercado doméstico, multiplicação da classe trabalhadora e, conseqüentemente, avanço da revolução proletária, essa nova realidade instalada na França não agradava ao povo, pois os salários tinham sido congelados; também, havia também confisco sistemático de comida no campo para alimentar as forças revolucionárias. As massas estavam descontentes e, por volta de 1794, tanto a direita quanto a esquerda tinham ido para a guilhotina e os seguidores de Robespierre estavam politicamente isolados. Era o fim da chamada Era do Terror, porém iniciava-se um novo impasse para a classe média francesa: descobrir como alcançar a estabilidade política e o avanço econômico nas bases do programa liberal de 1789-1791. O exército resolveu esse problema aparentemente insolúvel: ele conquistou e pilhou territórios estrangeiros. Para os franceses, somente o exército francês e seu líder Napoleão Bonaparte poderiam concluir a revolução burguesa e, então, começar o regime burguês. De fato, sob o comando de seu General, em poucos anos, a França tinha um código civil, uma concordata com a Igreja e até mesmo um Banco Nacional (HOBSBAWN, 2009). A França, nas mãos do novo Imperador, experimentou uma época da estabilidade e prosperidade, mas tudo isso a custo de muitas guerras, conquistas e explorações imperiais. A libertação, pregada inicialmente pela Revolução Francesa, era derrotada sempre que as tropas francesas ocupavam algum país (GRESPLAN, 2008).

Assim, decepcionado com a transformação da Revolução Francesa em uma nova forma de tirania (nas mãos dos Jacobinos e, posteriormente, de Bonaparte), Blake abandona a crença na possível libertação da humanidade por meio de ideais políticos e percebe que se mata um tirano somente para substituí-lo por outro. Também na crescente industrialização britânica, Blake vê uma manifestação histórica do estado de dominação e poder tirânico (FRYE, 1969). Portanto, esse descontentamento fez com que ele substituísse a crença nos ideais políticos pela crença:

[...] na revolução imaginativa, na qual a visão profética, o perdão e a imaginação seriam os alicerces da nova utopia, e na qual as leis e as verdades da ciência, da filosofia e das artes seriam deslocadas de sua prática excludente para possibilitar a todos e a qualquer um abrir as portas da percepção ao mundo imaginativo (SANTOS, 2009, p. 35-36).

A visão política de Blake destacava a importância da imaginação para a liberdade humana poder se realizar. Percebemos que as revoluções vivenciadas por ele

tiveram muita influência sobre seu modo de pensar e conseqüentemente sobre suas obras. Naquele período de profundas transformações sociais, “sem dúvida, os artistas eram diretamente inspirados e envolvidos em assuntos políticos” (HOBSBAWN, 2009, p. 354). Uma reação à perda de fé na Revolução Francesa começava a se moldar em um movimento artístico conhecido como Romantismo, que estava relacionado à problemática sócio-histórica da época e se imbuía de ampla crítica à sociedade comercial e industrial.

2.2 ROMANTISMO

A era das grandes revoluções é também a do surgimento do movimento artístico e filosófico conhecido como Romantismo. O ensaísta, crítico e historiador Otto Maria Carpeaux (1962) afirma que a história desse movimento pode ser escrita em termos de história das revoluções, pois se caracteriza por seu aspecto político. A primeira geração de Românticos surgiu na Grã-Bretanha com as figuras de escritores como Blake, Wordsworth, Coleridge, dentre outros, por volta de 1800 (no final da década da revolução francesa).

Segundo Hobsbawn (2009), já no Pré-Romantismo, anterior à Revolução Francesa, o sentimento era de glorificação da classe média contra uma sociedade corrupta superior e contra o artificialismo do clericalismo. Clamavam contra um mundo opressor, apontando o casamento e a carreira respeitável como formas de prisão. Desconfiavam do preciso raciocínio mecânico e materialista do século XVIII. Ainda na opinião de Hobsbawn (2009, p. 364), poucos homens “compreenderam o terremoto social causado pela máquina e pela fábrica antes de William Blake, na década de 1790”. A busca dos românticos era pela recuperação da unidade perdida entre o homem e a natureza, rechaçando a nova mentalidade burguesa comercial. Entre os românticos, admitia-se, sem discussão, que o “povo” – o camponês ou o artesão pré-industrial – representava todas as virtudes daquela sociedade e que sua língua, suas canções, lendas e seus costumes se constituíam no verdadeiro repositório da alma (SIMPSON, 2003).

A indústria e o crescimento das cidades começavam a destruir antigos costumes e hábitos de um povo aldeão, não-industrial. Blake era um radical pequeno-burguês, fanático pela democracia, por um Estado de pequenos homens independentes com igual distribuição de propriedade. Era um paladino da liberdade contra a tirania, da democracia contra a oligarquia, do “homem natural” simples, não contaminado pelas

falsificações do dinheiro e da educação; defendia o peso do sentimento contra o “cálculo frio”, ou seja, contra o materialismo ou empirismo filosófico, bem como contra a análise cartesiana. Blake, embora tenha existido em pleno Iluminismo e sido um admirador da Revolução Francesa em seus primórdios, preconizava que não se devia permitir que a razão dominasse a existência humana. Para ele, o sentido da vida era abrir-se para o infinito, para o divino, para o mundo dos espíritos. O que realmente importava para ele era a imaginação, que tinha como verdadeiro inimigo a lógica. Blake atribuiu a personificação do espírito calculista a Isaac Newton, como ele mostra na aquarela abaixo:

Figura 2 – Desenho de Newton em aquarela



Fonte: < <http://www.blakearchive.org/blake/>> Acessado em 20 de Março de 2010

Aqui podemos ver a figura de Newton, sentado no fundo do oceano, obcecado por sua própria racionalidade, sem conseguir enxergar ou sequer apreciar as belezas daquele cenário. O compasso seria usado por ele para circunscrever um universo moderno, compacto, auto-suficiente, tri-dimensional e impessoal. Um universo completamente material, sem inteligência espiritual ou outras forças sobrenaturais. Para Blake, no domínio da circunferência, demonstrada no desenho acima,

[...] a percepção humana é reduzida aos cinco sentidos, o pensamento é restrito à lógica racional e científica e a imaginação é cerceada. Nesse domínio são criadas as leis da religião, da ciência e da arte, prescritivas da uniformidade de comportamento e da lógica que caracterizam esses sistemas de pensamento (SANTOS, 2009, p. 18-19).

Ele não negava o progresso alcançado pelo pensamento Iluminista ou o desenvolvimento do conhecimento e das liberdades humanas que estava acontecendo em sua época. O problema, para ele, é que as principais figuras do século XVII e XVIII, como os cientistas e filósofos John Locke, Isaac Newton e Francis Bacon, valorizavam excessivamente a razão como o caminho para a verdade e para a liberdade individual. Defendiam o conhecimento através de experiências empíricas, pois entendiam que só se podia conhecer ao menos um pouco da verdade pelo pensamento racional; era a primazia da racionalidade sobre a imaginação. Para eles, não se deveria tentar explicar o mundo através das crenças religiosas e do misticismo, pois estes bloqueavam a evolução do homem, que não deveria buscar respostas para suas questões somente na fé. O pensamento “esclarecido” lutava contra o tradicionalismo da Idade Média, contra as superstições da Igreja e a “irracionalidade” humana, ou seja, contra o metafísico, o místico. Para eles, existiria uma realidade que estaria fora de nossa percepção; as coisas não deixariam de existir porque não as estamos percebendo. Blake discordava desses postulados Iluministas por serem, em sua opinião, excessivamente racionalistas. Para ele, real é aquilo que vemos e percebemos pela nossa mente:

[...] a percepção de que fala Blake não se assemelha à média dos cinco sentidos, à “ratio of the five senses” de que falam Locke e Bacon, mas se constitui na visão profética, uma instância que não pode ser reduzida somente à percepção da realidade objetiva pelos sentidos ou pela mente [...] (SANTOS, 2009, p. 42).

Blake acreditava na percepção como um ato mental, não como algo passivamente recebido pelos sentidos. As visões eram parte de sua realidade diária. Ele vivia em um mundo visionário, em que os pensamentos, as coisas que passavam por sua mente eram tão importantes quanto as coisas do mundo que o cercava. Para ele, o artista deveria ter um novo papel no mundo que se redesenhava; deveria tornar-se guardião do espírito e da imaginação (FRYE, 1969).

2.3 OBRAS EM *ILLUMINATED PRINTING*

Como já explicamos anteriormente, Blake foi o inventor da chamada Impressão Iluminada ou *Illuminated Printing*, técnica usada exclusivamente para a gravação de seus *Illuminated Books*¹². Como afirma Makdisi (2003), ele nunca produzia cópias idênticas de uma mesma obra, mas costumava excluir matrizes ou alterar a sequência delas, principalmente das que não vinham acompanhadas de um texto verbal, somente de imagens visuais; existiam também diferenças entre as cores utilizadas em determinadas matrizes, pois, algumas vezes, havia um intervalo de muitos anos entre uma impressão e outra. Para ilustrar essa constatação, em *Songs of Innocence and of Experience*, o menino negro, do poema *Little Black Boy* (BLAKE, 2008), aparece em algumas cópias colorido de ocre, rosa, branco, ou ainda azul.

Blake começou a empregar sua nova técnica nas obras *All Religions are One* (BLAKE, 2008) e *There is No Natural Religion* (BLAKE, 2008), ambas produzidas em 1788. São trabalhos que atacam diretamente o deísmo – postura filosófico-religiosa que considera a razão como uma via capaz de assegurar a existência de Deus – e o empirismo racionalista – doutrina filosófica segundo a qual todo conhecimento provém da observação e da experiência – do século XVIII. Nelas, Blake defende a religião da imaginação ou, para ele, a religião do “Gênio Poético” (essa enorme capacidade do homem de criar a partir daquilo que percebe), inerente a todos os seres humanos; sugere que o homem governado somente pelos cinco sentidos estaria condenado à maçante realidade material. Estabelece uma diferença entre o homem que vê Deus em todas as coisas e aquele que enxerga somente ele mesmo, seus próprios sentidos e sua própria razão.

A obra *There Is no Natural Religion* (sua primeira tentativa de unir texto verbal e desenho através de seu novo método) é dividida em dois grupos: no primeiro, Blake “parodia princípios básicos da filosofia de John Locke sobre a percepção física, a razão e os limites do conhecimento. [...] no segundo, ele contesta o primeiro, argumentando sobre a infinitude das percepções espirituais” (STEIL, 2007, p. 09-10). Blake tenta demonstrar a existência de um mundo além dos cinco sentidos e afirma em

¹² Os *Illuminated Books* são livros produzidos a partir de seu *Illuminated Printing*. Blake criou várias outras obras utilizando técnicas convencionais.

um de seus mais famosos aforismos: *If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite* (BLAKE, 2008, p. 120)¹³.

Em 1789, termina seu próximo livro iluminado, *Songs of Innocence* (sobre o qual nos deteremos mais adiante) e produz *The Book of Thel* (BLAKE, 2008), poema sobre a Virgem Thel numa viagem em busca por respostas sobre si mesma e sobre sua mortalidade. Ao viajar pelos vales de Har (segundo Blake, o lugar da inocência primordial, o domínio celeste), questionando-se sobre sua condição na vida, obtém respostas a partir do encontro com várias criaturas, que aparecerão novamente em *Songs of Experience*: um lírio, uma nuvem, um verme e um monte de argila. Em *The Marriage of Heaven and Hell*, (BLAKE, 2008), de 1790, Blake fala dos pólos contrários como forças necessárias ao progresso: *Without contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human exist* (BLAKE, 2008, p. 109)¹⁴. Segundo Arantes:

As ideias de Blake, misturadas a arquétipos – valores espirituais e etapas do desenvolvimento do espírito –, se expressam em paradoxos, visando a subversão dos conceitos cristãos em nós arraigados, atraindo-nos para sua convicção de que a dicotomia Bem=Alma=Céu, Mal=Corpo=Inferno, é a causa da infelicidade humana. Apenas a integração dessas duas faces seria a fonte de felicidade plena. Para ele, com engenho e arte o homem casa os contrários. Para isso, deve utilizar a imaginação ou visão; só assim o homem captaria a alma universal, eterna, princípio formador, em contraste com o mundo temporal, mera sombra (ARANTES In: BLAKE, 2001, p. 10).

Uma das grandes influências de Blake quanto à questão do dualismo foi o filósofo e místico alemão Jacob Boehme. Esse pensador acreditava que Deus e a Natureza existiam em oposição, além de crer que as condições da existência humana seriam consequência dos vários conflitos entre princípios opostos – luz e escuridão, bem e mal, amor e ódio, e assim por diante – e que, visto por essa perspectiva, o universo seria a revelação de Deus. A coexistência dos contrários como faces de uma mesma moeda é uma das principais questões na obra de Blake. Esse dualismo vai ser representado de várias formas, como veremos, mais detalhadamente, na segunda seção desta tese.

¹³ Se as portas da percepção fossem limpas, tudo apareceria ao homem tal como é, infinito (tradução nossa).

¹⁴ Não há progressos sem contrários. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e ódio são necessários à existência humana. Tradução de José Antônio Arantes (In: BLAKE, 2001, p. 16-17).

Depois de *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake produziu uma série de livros proféticos, que atacavam a moral convencional e expunham sua própria visão messiânica da história do mundo. Muitos dos leitores de Blake conhecem somente sua lírica e não sabem, ou sabem somente de maneira vaga, que Blake também escreveu uma série de poemas longos, chamados de “profecias”. Uma das mais curtas, *Vision of the Daughters of Albion* (BLAKE, 2008), de 1793, expõe a relação complexa entre ser, desejo e sexualidade. O eixo principal do livro gira em torno de algumas figuras de sua mitologia: Bromion (um dos personagens principais, masculino), que tenta confinar e se apropriar da sexualidade de Oothoon através do estupro (protagonista feminina que aparecerá novamente em *America, a Prophecy*, também de 1793), cujo amante Theotormon assiste a tudo em silêncio. Oothoon passa, então, a questionar a moralidade judaico-cristã, que reprime a liberação sexual da mulher. De acordo com Steil (2007, p. 13), esta seria a “crítica de Blake ao colonialismo, à escravidão, à repressão sexual e à condição da mulher na sua época”.

For Children, the Gates of Paradise (BLAKE, 2008), confeccionado entre 1793 e 1818, consiste em uma série de emblemas (combinações de texto verbal e imagem em uma composição) em preto e branco. Eles aparecem, em sequência, ilustrando a vida do homem, do nascimento até a morte. Como afirma Damon (1971), por volta de 1818, Blake regravou, alterou, revisou e acrescentou outras matrizes contendo versos explicativos. Essa nova versão foi intitulada *For the Sexes: The Gates of Paradise*.

Ainda em 1793, Blake publicou *America, a Prophecy* (BLAKE, 2008), que pertence ao grupo de livros conhecidos como “profecias continentais”: *America, Europe* e *Song of Los* (este último é constituído por duas partes *Africa* e *Asia*). Essa obra tem como tema a libertação americana da colônia inglesa. É a resposta de Blake à crise pós-Revolução Francesa, que atingia seu apogeu de terror com o grupo político radical formado pelos jacobinos e sua caça aos opositores do novo regime. Em *Europe, a Prophecy* (BLAKE, 2008), de 1794, surgem os personagens mitológicos Orc (personificação da energia revolucionária na América) e Enitharmon (personificação da dominação feminina e da repressão sexual, que limitam a criação artística). As imagens apresentam uma longa litania sobre as misérias do “mundo caído” (mundo dominado, organizado e disciplinado por um poder regulador externo) e, em termos históricos, do

*ancien régime*¹⁵, bem como de suas consequências, como a fome, a praga, o terror e as prisões.

Esses livros proféticos são considerados obscuros e difíceis, provavelmente porque Blake fez uso de figuras mitológicas criadas por ele mesmo para o desenvolvimento da narrativa. O real e o alegórico caminham de mãos dadas nessas obras, em que personalidades como Washington, Franklin e Thomas Paine disputam espaço com: Orc (personificação da paixão e da energia criativa, transgressor das leis de Deus, que simboliza o espírito da rebelião e da liberdade, os quais teriam provocado a Revolução Francesa); e com Oothoon (personagem feminina que personifica a repressão sexual e a condição da mulher na época). Seus seres simbólicos são muito complexos, pois encapsulam uma realidade que, para Blake, não poderia ser captada somente através da razão. De acordo com Margoliouth (1951), Blake inventou nomes para razão, natureza, paixão, porque simplesmente os que existiam eram muito vagos para descrever a profundidade que tais termos possuíam para ele. Portanto, era preciso criar novos termos que não fossem abstrações, mas descrevessem algo que lhe parecia ser real, vivo e ativo. De acordo com Damon (1971), o propósito básico de Blake era a descoberta de novas verdades sobre a alma humana. Para ele, nenhum vocabulário, neste mundo, era profundo o suficiente para dar significado ao que ele testemunhava; ao mesmo tempo, essas forças psíquicas eram tão reais, que ele teve que dar-lhes nomes. Daí nasceu sua mitologia altamente original, pois, para ele, essas forças eram criaturas vivas. Segundo Willer:

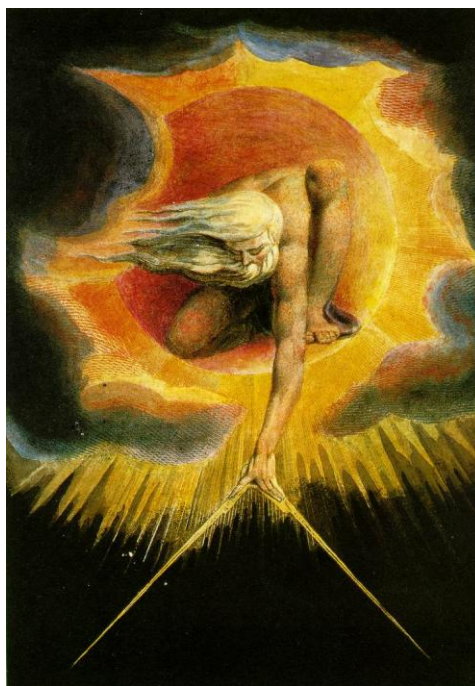
As estranhas divindades e cosmogonias não estão na poesia de Blake apenas pelo valor como alegoria. Correspondem a uma visão de mundo, expunha mitos enquanto tais, como realidades reveladas. Em Blake, são encontradas divindades e entidades pertencentes ao âmbito de religiões e mitologias existentes: Jesus Cristo, Jeová, Lúcifer. Vêm em companhia de personagens históricos: Milton, Swedenborg, Newton, Locke, Jefferson. Mas predominam entidades não-existentes, no sentido de serem inéditas antes do poeta criá-las. Assim, nas quatro páginas de *Song of Los* são mencionados os bíblicos Adão, Noé, Abraão e Moisés; os extra-bíblicos Brahma e Trimegisto; os historicamente reais Maomé, Newton, Locke,

¹⁵ Sistema social e político aristocrático estabelecido na França entre os séculos XVI e XVIII. Durante o Antigo Regime a sociedade francesa encontrava-se dividida em três estados: o clero, a nobreza e o terceiro estado, que representava a burguesia e camponeses. Esse estilo de governo, na esfera política, era caracterizado por uma monarquia absolutista, na qual o soberano concentrava em suas mãos os poderes executivo, legislativo e judicial; o Estado era vinculado à Igreja Católica (GRESPLAN, 2008).

Rousseau, Voltaire; os blakeanos Los, Urizen, Rintrah, Palamabrom, Har, Oothoon, Theotormon, Anthamon, Leutha, Enitharmon e Orc. Entidades e pessoas reais passam à condição de protagonistas ou figurantes do novo mito, em um sincretismo tipicamente romântico (2007, p. 181).

Os mitos são vistos como incorporações da antiga sabedoria. Entende-se que não são simplesmente histórias inventadas por povos primitivos, mas sempre foram usados, no passado, para que as pessoas pudessem dar explicações para os fenômenos naturais incompreensíveis, para os mistérios da existência, para os porquês dos sentimentos e desejos humanos. Segundo Bronowski (In: BLAKE, 1958), a mitologia de Blake apresenta, basicamente, dois personagens opostos. De um lado, há Deus, do Antigo Testamento, opressor e temido, assim como o é a Igreja e o Estado; para este, Blake dá o nome de Urizen, ou *your reason*, vossa razão, entidade mítica simbolizada por um velho homem empunhando um grande compasso e que, por vezes, aparece encarnada na figura de Isaac Newton. Urizen, o grande limitador, é o destruidor da percepção humana.

Figura 3 – Urizen com compasso



Fonte: < <http://www.blakearchive.org/blake/> > Acessado em 28 de Março de 2010

Do outro lado, há Jesus, a figura jovem, destemida e libertária, que Blake chamou primeiro de Orc, e depois, o dividiu em duas partes: o herói Los (que para muitos estudiosos é um anagrama de SOL), que lutou contra todas as suas fraquezas humanas e também contra Urizen; e sua metade feminina chamada Enitharmon.

Os livros proféticos deram a Blake a fama de excêntrico, especialmente pelo uso profuso de imagens oníricas, advindas de sua inquieta imaginação, de visões e percepções de mundo muito particulares. Tudo isso fazia com que ele fosse, muitas vezes, considerado um lunático cheio de ideias inflamáveis sobre revolução e subversão dos costumes, com suas verdades desconcertantes. Blake afirmava que sua “loucura” preservava a própria visão e imaginação contra a percepção cega da razão de Locke, Newton e Bacon, que advogavam a razão como a única saída para o entendimento do mundo; rechaçavam, portanto, qualquer explicação religiosa ou mística para os fenômenos naturais (VAUGHAN, 1999). Em uma carta escrita em 1799 ao reverendo Trusler, que criticou sua obra, alegando que o que Blake buscava era alguém que estivesse disposto a elucidar suas ideias, ele respondeu:

[...] what is grand is necessarily obscure to weak men. That which can be made explicit to the idiot is not worth my care. The wisest of the ancients consider'd what is not too explicit as the fittest for instruction, because it rouzes the faculties to act. I name Moses, Solomon, Esop, Homer, Plato (In: DAMON, 1971, p. 10) ¹⁶.

Blake afirmou ainda, na mesma carta, que suas visões teriam sido elucidadas, na maioria das vezes, por crianças, que demonstravam prazer em contemplar as pinturas que produzia. Ele, muitas vezes, pintava personagens da mitologia greco-romana, como a produção intitulada *Hecate*, deusa grega da lua, da terra e do reino subterrâneo, considerada também deusa da feitiçaria e da bruxaria. Na gravura, Blake mostra Hécate reinando num reino sombrio e noturno, com a mão pousada num livro aberto, acompanhada à esquerda e ao fundo, por animais misteriosos e ameaçadores.

¹⁶[...] o que é grande é necessariamente obscuro para homens fracos. Aquilo que pode ser tornado explícito aos idiotas não valeria minha atenção. Os mais sábios dos antigos consideravam o que não é muito explícito como a melhor das instruções, pois ela estimula as faculdades do agir. Eu cito nomes como Moisés, Salomão, Ésope, Homero e Platão (tradução nossa).

Figura 4 – Hecate (1975)



Fonte: < <http://www.blakearchive.org/blake/>> Acessado em 22 de Abril de 2010

Essa ilustração fazia parte de uma trilogia de 1795, dedicada aos temas da superstição, aos males de uma supervalorização da razão e ao poder da sensualidade, que ocupam um lugar destacado em sua obra. Segundo Wolf:

A imagem evidencia certas influências formais e substanciais, lembrando o trabalho do artista germânico Asmus Jakob Carstens, mas ainda mais o de Fuseli e, através dele, o fantasmagórico reino animal dos “Caprichos” de Goya. Elementos do neoclassicismo e de um romantismo alucinante combinam-se numa imagem inquietante repleta de um simbolismo místico subjetivo (1999, p. 70).

Em 1794, terminou *Songs of Experience* para ser essa obra o contraponto de *Songs of Innocence*. A partir desse momento, os dois livros seriam editados no mesmo volume: *Songs of Innocence and of Experience – Shewing the Two Contrary States of the Human Soul* (BLAKE, 2008). Para o crítico literário Louis Cazamian (1964), em nenhuma outra parte estão mais estreitamente fundidas as três artes: poesia, pintura e música – os três meios de o homem comunicar-se com o Paraíso, segundo o poeta.

The First Book of Urizen (BLAKE, 2008), produzido em 1794, leva esse nome por causa de seu personagem mitológico Urizen, que representa a razão alienada como fonte de opressão, sendo equivalente ao Deus do Antigo Testamento. O livro conta como Ele criou seu próprio reino escravizante através de dogmas religiosos (DAMON, 1971).

The Song of Los (BLAKE, 2008), obra datada de 1795, descreve a religião levada à África por Urizen e a ascensão da revolução de Orc na Ásia. É considerada uma obra grandiosa pelos seus desenhos de página inteira. *The Book of Ahania* (BLAKE, 2008), datada do mesmo ano, conta a história das crianças de Israel lideradas por Moisés, que assume a forma de Fuzon, o quarto filho de Urizen, o qual briga com o Pai pelo controle do mundo. Ahania, emanção de Urizen, é retratada aqui como a personificação do prazer, mas Urizen, usando de suas leis morais, transforma-a em personificação do pecado. Ainda em 1795, Blake produz *The Book of Los* (BLAKE, 2008). Essa obra está relacionada ao *The First Book of Urizen* e conta a história de Urizen do ponto de vista de Los, personagem que representa a imaginação e a inspiração. O livro tem sido descrito como uma releitura do mito da criação em que a “queda” se iguala à falta de visão espiritual causada pelo egoísmo (DAMON, 1971).

Milton a Poem (BLAKE, 2008) foi uma obra grandiosa escrita entre os anos de 1804 a 1810. A narrativa começa com o poeta do século XVII, John Milton, retornando dos céus ao mundo mortal, unindo-se a Blake para juntos embarcarem em uma jornada rumo à correção de seus erros espirituais. Essa obra é considerada uma autobiografia do conflito mental em que vivia o artista, um tipo de prelúdio à sua visão final realizada em *Jerusalém*, escrita entre 1804 e 1820. Segundo Bindman (2003), o poeta descreve a passagem da Inglaterra de uma “terra verde e aprazível” para outra de “fábricas negras e satânicas” (BLAKE, 2008). *Jerusalem, the Emanation of the Giant Albion* (BLAKE, 2008) é seu maior livro iluminado e poema mais extenso; seus quatro capítulos estão contidos em cem matrizes de cobre e apresentam pouco menos de 5.000 versos, incluindo as partes em prosa das quatro introduções. Constitui uma recapitulação da própria mitologia, da história bíblica, das críticas que fez a Milton¹⁷ e outros aspectos que sempre permearam suas composições. De acordo com Bronowski (In: BLAKE, 1958), esses dois poemas deram a Blake a reputação de ermitão, que vivia afastado do mundo e tinha se perdido em suas próprias visões místicas. Embora rico em criatividade, esse foi um período de obscuridade e pobreza. Em uma carta endereçada ao seu benfeitor Thomas Butts, datada de 1802, pouco antes de começar a compor

¹⁷ A simpatia que Blake tinha por John Milton não estava relacionada ao seu puritanismo, mas ao seu amor por ideais republicanos. Segundo Erdman (1977), Milton apoiou Oliver Cromwell, militar e político britânico, um dos líderes da Guerra Civil Inglesa, movimento que levou à instauração de uma república puritana na Grã

Milton, Blake afirma: *I am under the direction of messengers from heaven, daily and nightly; but the nature of such things is not, as some suppose, without trouble or care* (BLAKE, 1958, p. 231-232)¹⁸. Isso demonstra certa inquietação espiritual em Blake, que dizia não temer os desígnios dos anjos, nem recusar as tarefas que deveria cumprir por causa de medos ou desejos de sua natureza humana. Para ele, nenhum homem tem o direito de recusar-se a realizar as obras ditadas pela divina providência, sob pena de estar se anulando como espírito e ter que enfrentar muitos problemas na eternidade, após a morte.

Depois dessa explosão de criatividade, Blake diminuiu a intensidade na produção de seus livros proféticos, pois estes não lhe renderam dinheiro, dado ao estranhamento que causou no público em geral; isso fez com que ele tivesse que retomar sua carreira de gravador e ilustrador de trabalhos de outros artistas. Segundo Bronowski (In. BLAKE, 1958), essas gravações sob encomenda o sustentaram financeiramente durante toda a vida, já que nunca fez fortuna com suas próprias obras.

Laocoön (BLAKE, 2008), de 1826, é sua última obra iluminada; nela, até mesmo os espaços entre as figuras humanas são ocupados com textos verbais, em diferentes línguas e em várias direções. Da mesma forma, Blake preenchia qualquer espaço de uma página de poesia com algum desenho. Além dos livros iluminados, também produziu outras obras, paralelamente. Em 1791, publicou *The French Revolution*, que, de acordo com Damon (1971), é uma epopeia histórica. Produzia seus próprios livros sem deixar de gravar ilustrações para os livreiros de Londres, especialmente para Joseph Johnson, que foi o primeiro editor a contratá-lo como ilustrador. Johnson era um dissidente liberal interessado no progresso científico e industrial, ao mesmo tempo em que apoiava a causa da tolerância religiosa; por isso, tinha preferência em publicar material religioso, educativo e médico, em detrimento de poesia ou ficção. Do círculo de Joseph Johnson, Blake teve a oportunidade de conhecer, dentre outros: a escritora e feminista Mary Wollstonecraft; o jornalista e filósofo William Godwin, autor de *Political Justice*, de 1793, obra em que, de acordo com Erdman (1977), o autor afirma que o Governo é uma força desnecessária à sociedade; e conheceu também Thomas Paine, já mencionado anteriormente, como um dos mais importantes pensadores da Revolução Americana e autor de *The Rights of Man*, de 1791, em que, ainda segundo Erdman (1977), postula que a revolução política popular é

¹⁸ Eu estou sob a direção de mensageiros do céu, dia e noite; mas a natureza de tais coisas não se dá, como alguns podem supor, sem tormentas ou cuidado (tradução nossa).

admissível quando um governo não protege o seu povo, nem seus direitos naturais e nem os interesses nacionais.

The Four Zoas foi publicado em 1797. Nesse longo poema, segundo Damon (1971), Blake expôs sua concepção da quádrupla divisão da consciência, que teria ocorrido com a “queda”, momento em que a humanidade passou de um estado ideal para a fase vil de decadência e destruição. Os personagens principais são relacionados às faculdades mentais: Urizen – razão; Urthona/Los – imaginação; Luvah – emoção, desejo; Tharmas – instinto. A obra, um poema narrativo combinado com desenhos, permaneceu manuscrita, nunca foi terminada e nem transferida para as matrizes de cobre para ser impressa; trechos desse poema foram utilizados como material para Blake compor *Milton* e *Jerusalem* (STEIL, 2007). Publicou, em 1822, *The Ghost of Abel* (BLAKE, 2008), curto drama dirigido a Lord Byron em resposta ao seu polêmico *Cain, a Mystery*, de 1821 e *On Homers Poetry [and] On Virgil* (BLAKE, 2008) dois tratados sobre arte.

Seus últimos anos foram de alegrias e conquistas. John Linnel, um pintor de vinte e seis anos, seu amigo e discípulo, ajudou Blake a conseguir trabalho, motivando-o a fazer as obras mais importantes dos últimos anos da vida: as ilustrações para o “Livro de Jó”, contido no Antigo Testamento e outras para a “Divina Comédia” de Dante Alighieri, obra interrompida por sua morte. Nenhum poema novo, com exceção de *The Ghost of Abel*, de 1822, foi escrito nessa época.

A doença que o levou a falecer nunca foi bem elucidada. Ele tinha delírios, dores intermitentes, fraqueza, debilidade. Preparou tudo antes de morrer: quis ser enterrado em *Bunhill Fields*, junto dos seus, e ter um funeral celebrado pela *Church of England* (Igreja Cristã oficial da Inglaterra). Segundo Margoliouth (1951), ele viu e cantou o paraíso pouco antes de morrer, em 12 de Agosto de 1827.

2.4 OPINIÕES DE CRÍTICOS, ESCRITORES E POETAS SOBRE A OBRA DE BLAKE

Ronaldo Bastos, letrista brasileiro, parceiro de Milton Nascimento, escreveu em uma canção intitulada “Amor de índio”, o verso: “Tudo que move é sagrado”. Acreditamos que essa seja uma tradução poética para o aforismo que fecha o poema de

Blake *The Marriage of Heaven and Hell: For everything that lives is Holy*¹⁹ (BLAKE, 2008, p. 133).

Para muitos críticos, escritores, como o poeta Robert Southey, Blake era demente e sua assustadora loucura, digna de compaixão e tristeza. Carpeaux (1962) pensava a mesma coisa sobre Blake e ainda acrescentou que ele era paranóico, o que teria contribuído para uma escrita particular e revolucionária. Porém, para muitos outros, ele era genial, contestador e produziu uma arte de alto nível. Segundo os tradutores Coutinho e Gonçalves (In: BLAKE, 2005a), seus escritos são anteriores a qualquer ideologia surgida na modernidade (anarquismo, socialismo, comunismo) e seus livros proféticos se assemelham aos do Antigo Testamento, pois criticam a corrupção e os costumes do povo.

Seu contemporâneo, o escritor e crítico inglês Samuel Taylor Coleridge, era fascinado pela beleza do trabalho de Blake. Ele afirmava que somente alguém com domínio sobre sua própria arte poderia ter produzido algo tão belo, audaz e original (COLERIDGE *apud* JOHNSON; GRANT, 1979). O ensaísta e escritor inglês Charles Lamb achava suas pinturas estranhas e magníficas. Para ele, seriam visões do que sua mente afirmava ter visto. Reconhecia o poema *The Tyger* como glorioso e dizia que Blake era uma das pessoas mais maravilhosas de seu tempo (LAMB *apud* JOHNSON; GRANT, 1979).

O pintor e desenhista John Thomas Smith admirava a originalidade das pinturas e desenhos de Blake. Reconhecia que seu maior prazer vinha da Bíblia, que ele consultava assiduamente. De fato, Blake afirmou, em uma de suas anotações feitas no texto do médico e escritor inglês Dr. Robert John Thornton, intitulado *New Translation of the Lord's Prayer*, em 1827, que a beleza da Bíblia reside no fato de que a mais ignorante e simples das mentes pode entendê-la até melhor que os eruditos (BLAKE, 1958). Para ele, a Bíblia era o mais instrutivo e divertido dos livros, voltada para a imaginação. Além da Bíblia, Blake lia também muitos outros textos em vários idiomas diferentes, que aprendia como autodidata. Era admirador de Ovídio e leu Dante quando tinha mais de 60 anos, embora não houvesse aprendido uma palavra em italiano antes disso, segundo Johnson e Grant (1979).

Para o escultor Frederick Tatham, sua obra foi tão refinada quanto a de qualquer grande artista da antiguidade. Para ele, os que diziam que Blake era louco

¹⁹ Pois tudo que vive é sagrado (tradução nossa).

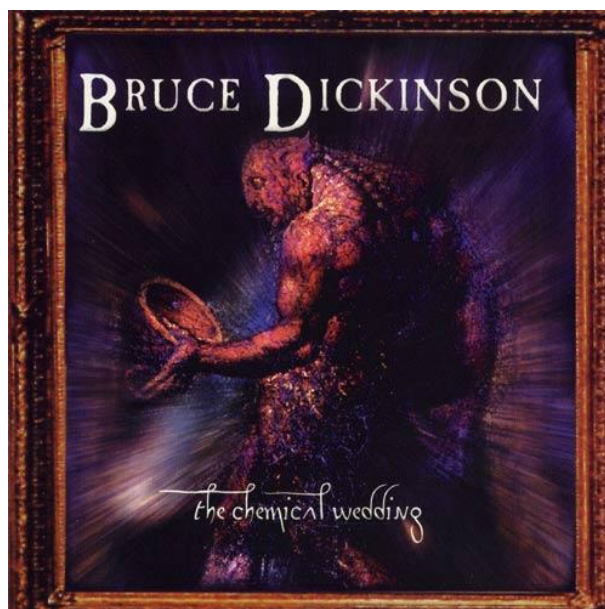
seriam ignorantes e não saberiam reconhecer seus méritos e suas abstrações mentais, que revelavam uma alma rebelde e extravagante. Tatham herdou os trabalhos não vendidos de Blake, assim como suas matrizes de cobre originais (TATHAM *apud* JOHNSON; GRANT, 1979). O pintor Samuel Palmer dizia que Blake não tinha máscara; era livre, nobre, feliz, gentil, amava as crianças e gostava de falar sobre elas. Na verdade, para Blake, as crianças eram o próprio paraíso (embora nunca tivesse tido filhos). Para Palmer, os poemas de Blake testavam, severamente, a capacidade imaginativa de seus leitores. Ainda de acordo com Palmer, seu amigo John Flaxman, escultor e ilustrador, disse que os poemas de Blake eram tão magníficos quanto suas pinturas e que sua obra não se fazia inteligível para a maioria das pessoas (PALMER *apud* JOHNSON; GRANT, 1979).

Críticos do século XX, como T. S. Eliot (1920), afirmavam que não é possível pensar em Blake como um ingênuo ou louco. Para ele, se dermos a atenção necessária ao seu desenvolvimento poético, o estranho então se torna peculiar e nos deparamos com uma grande complexidade poética. Eliot o compara a Homero, Ésquilo, Dante, Villon, Shakespeare, Montaigne e Spinoza. Dizia que Blake era honesto, o que desagradava aqueles que ele atacava. Sua honestidade vinha acompanhada de grande mestria técnica, já que, desde cedo, aprendeu um trabalho manual difícil, como era a arte da gravação. Ainda de acordo com Eliot, seus primeiros poemas eram admiráveis tecnicamente e o método de composição maduro, exatamente como o de outros grandes poetas. Afirmava também que Blake tinha uma extraordinária e original compreensão da música da linguagem. Para Eliot (In. BLAKE, 2005a, p. 23), o autor “estava nu e viu a nudez humana, a partir do centro de seu próprio cristal”. Concordando com Eliot, Coutinho e Gonçalves (In. BLAKE, 2005a, p. 21) afirmaram: “tal é o artesanato da linguagem em Blake: seguro, livre, visual, ao mesmo tempo em que é tradicional e inventivo”.

Northrop Frye (1969) advogava que a perspectiva de Blake sobre a arte poderia ser definida como uma tentativa de conceber uma nova visão religiosa da sociedade humana. Para ele, o segredo para lermos a estrutura narrativa das profecias de Blake é tentarmos entender seu esquema imagético e sua mitologia particular, embora ele não tenha sido o único a desenvolver uma mitologia própria, já que cada poeta utiliza o próprio acervo de símbolos. Ainda de acordo com Frye, Blake teve uma das mais poderosas mentes do mundo moderno.

Sorbini e Carvalho (In. BLAKE, 2005b) chamam a atenção para o fato de que o psicólogo Carl Gustav Jung, responsável pela concepção da teoria do inconsciente coletivo, publicou análises mitológicas sobre as gravuras de Blake. Ao analisar o “Livro de Jó”, interpretou os símbolos arquetípicos nele presentes, tratando cada ilustração como se fosse uma mandala, palavra que significa círculo. Para Sorbini e Carvalho, vários poetas, filósofos e escritores foram influenciados pela obra de Blake. Segundo suas afirmações, personalidades como Aldous Huxley, autor de livros como “As Portas da Percepção” (título inspirado por uma passagem de *The Marriage of Heaven and Hell*), de 1954, e “Admirável Mundo Novo”, de 1932, ou poetas da geração *beat*, principalmente Allen Ginsberg, eram admiradores de seu trabalho. Ainda segundo Sorbini e Carvalho, Blake também teria influenciado nomes como o letrista e poeta Jim Morrison (que deu o nome *The Doors* à sua banda em alusão à mesma passagem que inspirou Huxley); ainda, o cantor e compositor Bruce Dickinson produziu o álbum *The Chemical Wedding*, de 1998, inteiramente dedicado a Blake. A capa traz uma pintura de Blake intitulada *The Ghost of a Flea*, de 1820, que faz parte de uma série de trabalhos chamados de *Visionary Heads*, produzidos entre 1819 e 1820, o mesmo título do livro escrito pelo amigo, pintor e astrólogo John Varley, responsável por encomendar a obra.

Figura 5 - Capa do álbum *The Chemical Wedding*, de Bruce Dickinson (1998)



Fonte: < <http://www.screamforme.com/> > Acessado em 18 de Abril de 2010

Figura 6 - *The Ghost of a Flea* (1820)

Fonte: < <http://www.blakearchive.org/blake/>> Acessado em 10 de Abril de 2010

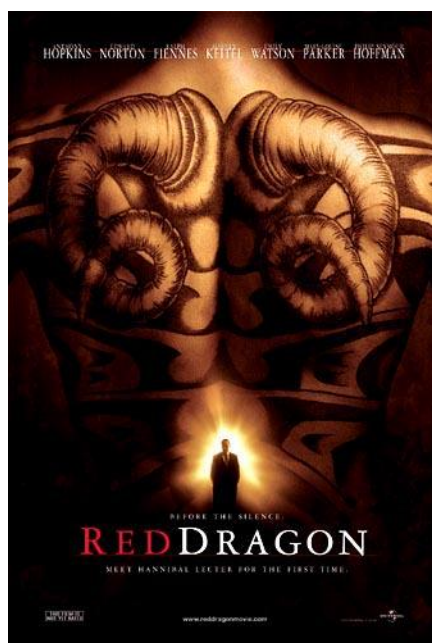
Sorbini e Carvalho (In: BLAKE, 2005b) apontam também, mais recentemente, o filme “Dragão Vermelho” (*Red Dragon*), uma produção norte-americana de 2002, dirigido por Bret Ratner, cronologicamente o primeiro da trilogia sobre o psiquiatra canibal Hannibal Lecter, que trouxe como tema central de seu enredo uma gravura homônima de Blake, datada de aproximadamente de 1809 (In: BLAKE, 2005b). Entre os anos de 1805 e 1810, Blake foi contratado para pintar mais de cem ilustrações para a Bíblia. Entre elas, criou uma série de quatro pinturas do Grande Dragão Vermelho para o “Livro das Revelações” ou o “Livro do Apocalipse”.

Figura 7 - *The Great Red Dragon* (1809)



Fonte: < <http://www.blakearchive.org/blake/> > Acessado em 09 de Março de 2010

Figura 8 - Capa do Filme “Dragão Vermelho”, dirigido por Bret Ratner (2002)



Fonte: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-39178/> > Acessado em 23 de Maio de 2010

Otávio Paz, segundo Coutinho e Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 15), teria afirmado: “o poeta lima de erros os livros sagrados e escreve inocência onde se lia pecado, liberdade onde se gravava eternidade”. Northrop Frye (1969) postulava sua relevância para diversas épocas e vários públicos, pois estava em sintonia com as preocupações e descobertas de sua época, até de momentos posteriores a ele. Para Coutinho e Gonçalves (In: BLAKE, 2005a), Blake, além de grande poeta, foi um grande repórter e historiador de seu tempo, pois registrou as mudanças, os horrores e as belezas do momento em que viveu.

3 SONGS OF INNOCENCE AND OF EXPERIENCE

Os dois livros *Songs of Innocence and of Experience – Shewing Two Contrary States of the Human Soul* ou, em uma tradução de Coutinho e Gonçalves (In: BLAKE, 2005a), “Canções da Inocência e da Experiência – Revelando os dois estados opostos da alma humana”, são os únicos de Blake que atraíram a admiração de seus contemporâneos, como os poetas William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, além de terem conseguido um relativo sucesso comercial (JOHNSON; GRANT, 1979). A relação da inocência e da experiência, como estados contrários da alma, não se dá de modo contrastante, mas sob a forma de um incessante casamento dos opostos. Assim, Blake nos convida a entrarmos no mundo da inocência experiente ou da experiência inocente, que, para ele, é o caminho para o progresso humano. A inocência é representada por figuras como a criança, o cordeiro, a flor, o pastor e o flautista. “Canções da Inocência” é composta dos seguintes poemas: *Introduction, The Shepherd, The Ecchoing Green, The Lamb, The Little Black Boy, The Blossom, The Chimney Sweeper, The Little Boy Lost, The Little Boy Found, Laughing Song, A Cradle Song, The Divine Image, Holy Thursday, Night, Spring, Nurse’s Song, Infant Joy, A Dream, On Another Sorrow*.

Considere-se a inocência como o estágio primário, uma visão clara de como a vida deveria e deve ser para muitas crianças, bem como para os adultos de bom coração, assim representados na figura da enfermeira do poema *Nurse’s Song*²⁰ e na figura do pastor do rebanho do poema *The Shepherd*²¹:

²⁰ *When the voices of children are heard on the green,/And laughing is heard on the hill,/My heart is at rest within my breast,/And everything else is still."/Then come home,/my children, the sun is gone down,/And the dews of night arise;/Come, come,/leave off play, and let us away./Till the morning appears in the skies."/No, no,/let us play, for it is yet day,/And we cannot go to sleep;/Besides, in the sky the little/birds fly,/And the hills are all covered with sheep."/Well, well, go and play till the/light fades away,/And then go home to bed."/The little ones leaped, and shouted,/and laughed,/And all the hills echoed (BLAKE, 2008, p. 66).*

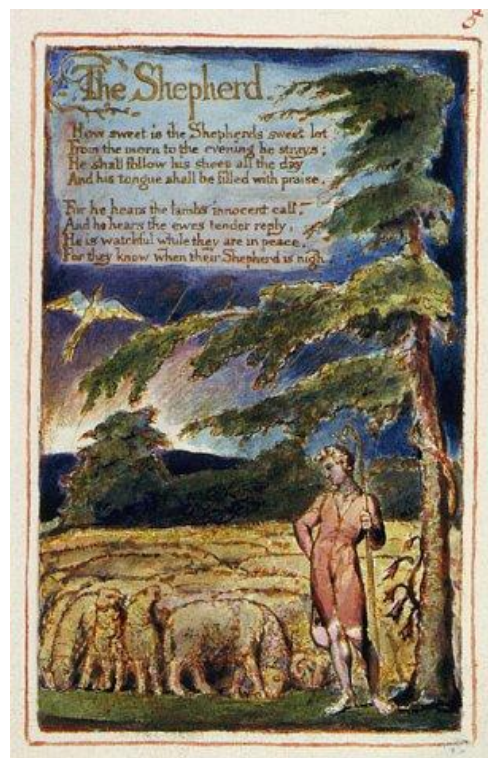
Quando se ouve no prado a voz da criança/ E risos na colina, aqui perto! / Está quieto o coração no peito / E o resto está tudo certo / Para casa, meninos! O sol já se pôs / & o orvalho vem caindo / Venham, hora de parar, vamos embora / Até vir a manhã ressurgindo / Não, não, deixe-nos brincar, que dia ainda há / & não podemos dormir / Passarinhos ao léu, voam por todo o céu / E a colina de ovelhas a se cobrir / Bem, bem, vão brincar até a luz cessar / Depois, para casa: descansar / Os pequenos pularam & gritaram & gargalharam / E todas as colinas ecoaram. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 63).

²¹ *How sweet is the Shepherd’s sweet lot / From the morn to the evening he strays; / He shall follow his sheep all the day, / And his tongue shall be filled with praise. / For he hears the lamb’s innocent call, / And he hears the ewe’s tender reply; / He is watchful while they are in peace, / For they know when their Shepherd is nigh (BLAKE, 2008, p. 47).*

Que doce é o doce porvir do Pastor / Que da manhã até a noite passeia / Em sua língua haverá muito louvor / Seguindo o dia inteiro cada ovelha / Ouve o inocente chamar do cordeiro / E ouve da ovelha sua

Figura 9 – Matriz de *Nurses Song*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 66

Figura 10 – Matriz de *The Shepherd*

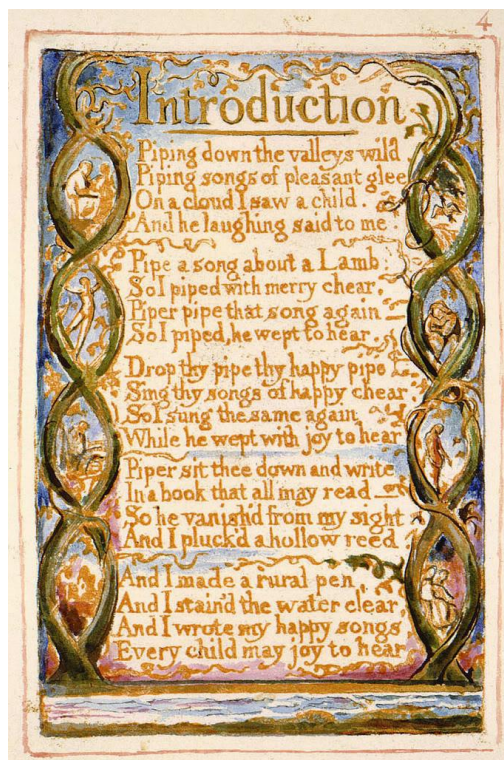
Fonte: BLAKE, 2008, p. 47

Dentro do estado de inocência, contudo, pode haver mudanças ou até mesmo corrupção: as crianças devem brincar dentro de casa, à noite, por causa dos perigos ocultos do lado de fora; é necessário que haja pastores porque existem lobos famintos; os alegres verões e as primaveras morrem com a chegada do triste inverno. O estado de inocência não é totalmente imune a ameaças; a inocência é uma condição da mente e do espírito, considerando que ser inocente não significa ignorar os fatos da vida, como: crianças se perdem ou são punidas; ou muitas têm que viver em orfanatos; outras são vendidas como escravas, ou ainda, como limpadoras de chaminés. No estado da inocência, mesmo que as crianças sejam vítimas das circunstâncias, elas conservam uma perseverança espiritual e, com alegria, amam seus inimigos, sonham com um mundo melhor (JOHNSON; GRANT, 1979). A obra “Canções da Inocência” foi produzida em 1789, quando Blake tinha 32 anos; porém, três das canções já haviam aparecido em 1784, em seu manuscrito incompleto *An Island in the Moon* (PHILLIPS, 2002). Possui cunho pastoral, em que o narrador, um flautista inspirado por uma criança

terna resposta./Ele é atento enquanto há paz no outeiro,/Pois sabem que, perto, o Pastor se posta. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 29).

que lhe aparece em uma nuvem para tocar suas canções, celebra o que há de divino nas criações de Deus. Esse personagem aparece já no poema de abertura intitulado *Introduction*²²:

Figura 11 – Matriz de *Introduction*



Fonte: BLAKE, 2008, p. 46

O livro contém uma lírica curta e textos imagéticos. Esse formato, junto com o tom idílico da poesia e o próprio título, pode fazer o leitor supor que se trata de uma obra para crianças; mas por trás da lírica simples, há uma complexa linha de pensamento. Os poemas são repletos de cordeiros, flores e crianças brincando em uma vila verde. Apesar de a poesia ser pastoral, alguns poemas apresentam temas como

²²*Piping down the valleys wild,/Piping songs of pleasant glee,/On a cloud I saw a child,/And he laughing said to me:"Pipe a song about a Lamb!"So I piped with merry cheer."/Piper, pipe that song again;"/ So I piped: he wept to hear."/Drop thy pipe, thy happy pipe;/Sing thy songs of happy cheer!"So I sung the same again,/While he wept with joy to hear."/Piper, sit thee down and write/In a book, that all may read."/So he vanished from my sight,/And I plucked a hollow reed,/And I made a rural pen,/And I stained the water clear,/And I wrote my happy songs/Every child may joy to hear. (BLAKE, 2008, p. 46)*

Trilando por velhos vales/Canções de muita alegria/Vi na nuvem um menino/Que risonho me pedia:/Uma canção de cordeiro./Eu toquei com muito gosto;/Flautista, toque outra vez – / Vi lágrimas em seu rosto./Deixe a flauta, a doce flauta/Cante cantos de alegria,/Voltei na mesma cantiga/Chorou feliz quando ouvia./Sente-se e escreva-a, flautista,/num livro bom de se ler – /Sumiu-se da minha vista,/E oca cana fui colher./E uma pena rústica eu fiz,/E a água clara foi manchada,/E escrevi canção feliz:/que ela alegre a criançada. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 27).

opressão social, como é o caso de *The Little Black Boy* (BLAKE, 2008), em que Blake fala de racismo e exploração infantil; como também no caso de *The Chimney Sweeper* (BLAKE, 2008), que aborda a situação dos meninos limpadores de chaminés na Inglaterra, trabalhando em condições extenuantes. A essa altura, Blake ainda tinha como objetivo a celebração do divino na criação e tentava achar o lado bom das situações em que havia crueldade (VAUGHAN, 1999). O significado e a musicalidade das palavras, os desenhos decorativos, simbólicos ou ilustrativos, a riqueza e a variedade do colorido, tudo isso transparecia na obra de Blake e era um reflexo da sua alma.

Para Jean H. Hagstrum (*apud* JOHNSON; GRANT, 1979), a inocência remete ao Éden (ou à eternidade para Blake). A vida natural floresce em uma sexualidade sem inibições e em uma existência humilde. As bordas que emolduram os poemas em “Canções da Inocência” referem-se simplesmente à vida. Podemos ver árvores, videiras, trepadeiras, folhas, pássaros, insetos, ou seja, há abundância e fertilidade. Há também, pelo que se pode observar, a presença do divino, da imagem de Cristo. Como nos aponta Alves:

Nas imagens pictóricas ele [Cristo] aparece pelo menos duas vezes – em “The Divine Image” estende a mão em sinal de bênção em direção a uma pessoa que se levanta no canto inferior direito da ilustração; em “The Little Black Boy” aparece ao final com as duas crianças – e quase que em todas as imagens está presente simbolicamente através da imagem da “verdadeira videira” (João XV, 1) que circunda troncos de árvores e em algumas pranchas está carregada de uvas (2007, p. 132).

“Canções da Inocência” é um trabalho em que bordas, palavras e desenhos integram-se, como pudemos mostrar acima. O mesmo acontece em “Canções da Experiência”, que foi publicado quatro anos mais tarde e contém os seguintes poemas, que seriam contrapontos de “Canções da Inocência”: *Introduction, Earth’s Answer, The Clod & the Pebble, Holy Thursday, The Little Girl Lost, The Little Girl Found, The Chimney Sweeper, Nurse’s Song, The Sick Rose, The Fly, The Angel, The Tyger, My Pretty Rose Tree, Ah! Sun-Flower, The Lilly, The Garden of Love, The Little Vagabond, London, The Human Abstract, Infant Sorrow, A Poison Tree, A Little Boy Lost, A Little Girl Lost, The School Boy, The Voice of the Ancient Bard*. Esses, ao contrário dos primeiros poemas, foram escritos em outro contexto mundial. As “Canções da Inocência” foram produzidas antes da Revolução Francesa, quando a esperança em mentes liberais e progressistas para uma reforma harmoniosa era grande. As “Canções

da Experiência” já apareceram no auge do terror, quando a França estava sob a égide do governo Jacobino, paranóico e tirânico, que tinha como líder Robespierre, revolucionário que havia assumido poderes ditatoriais, como já explicamos anteriormente. Nas “Canções da Experiência”, encontramos um Blake mais politizado e seriamente preocupado com as questões sociais, como a guerra, a prostituição, a pobreza, a iniquidade. Pode-se perceber uma mudança de mentalidade entre uma obra e outra. O mundo da experiência é taciturno, há morte e sofrimento, as paisagens já não são mais tão exuberantes e abundantes; Blake abusa de cores sombrias. Há poemas que possuem o mesmo título, tanto em *Songs of Innocence* quanto em *Songs of Experience*, como *The Chimney Sweeper*, *Nurse’s Song* e *Holy Thursday*; porém, eles se contrapõem, pois trazem perspectivas completamente diferentes sobre a visão de mundo. Se analisarmos os dois poemas intitulados *The Chimney Sweeper* (BLAKE, 2008), observamos que ambos tratam do mesmo assunto: o sofrível tratamento dado aos limpadores de chaminé, que eram geralmente crianças, devido a sua pequena estatura. Porém, enquanto que no primeiro²³, essa realidade é suavizada pelo autor, no segundo²⁴,

²³*When my mother died I was very young,/And my father sold me while yet my tongue,/Could scarcely cry weep weep weep weep./ So your chimneys I sweep & in soot I sleep./ Theres little Tom Dacre, who cried when his head/That curl’d like a lambs back, was shav’d, so I said,/Hush Tom never mind it, for when your head’s bare,/You know that the soot cannot spoil your white hair./ And so he was quiet, & that very night,/ As Tom was a sleeping he had such a sight,/That thousands of sweepers Dick, Joe, Ned & Jack/Were all of them lock’d up in coffins of black,/And by came an Angel who had a bright key./And he opened the coffins & set them all free./ Then down a green plain leaping laughing they rush/ And wash in a river and shine in the sun./ Then naked & white, all their bags left behind,/they rise upon clouds, and sport in the wind./ And the Angel told Tom if he’d be a good boy./He’d have God for his father & never want joy./ And so Tom awoke and we rose in the dark/ And got with our bags & our brushes to work./ Tho’ the morning was cold, Tom was very happy & warm./ So if all do their duty, they need not fear harm (BLAKE, 2005a, p. 40).*

Quando mamãe morreu eu era bem moleque,/ E ao vender-me meu pai, minha língua a custo é que,/ gritava ‘arre ‘arre ‘arre ‘arre-dor:/ Durmo em fuligem, das chaminés sou varredor./ O pequeno Tom Dacre chorou ao ser raspado/ Seu cabelo, tal qual de um cordeiro, anelado./ Eu disse. Calma, Tom, deixa, sem os cabelos/ Ao menos a fuligem não poderá tê-los./ Se acalmou, & naquela mesma noite então./ Quando ele adormeceu, surgiu-lhe uma visão./ Dick, Joe, Ned, Jack, e milhares de varredores,/ Em negros ataúdes trancados, sem dores,/ Com chave luminosa um anjo apareceu/ E abriu-os, livrando cada menino de seu./ Riam e saltavam, desciam o vale,/ Para lavar-se num rio e ao sol brilharem./ Então, nus, brancos, todas as bolsas deixadas./ Subiram para as nuvens, brincaram nas vagas/ Do vento. E o anjo disse ao Tom: Se fores bom/ Menino, terás Deus por pai, & alegria por dom./ Tom acordou e no escuro nos levantamos/ Pegou bolsas e escovas do nosso ramo./ Tom se foi na manhã fria, alegre e aquecido./ Não há nada a temer, se o dever é cumprido. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 41).

²⁴*A little black thing among the snow:/ Crying weep, weep, in notes of woe!/ Where are thy father & mother? Say?/ They are both gone up to the church to pray./ Because I happy upon the heath,/ And smil’d among the winters snow:/ They clothed me in the clothes of death,/ And taught me to sing the notes of woe./ And because I am happy, & dance & sing,/ They think they have done me no injury: And are gone to praise God & his Priests & King/ Who make up a heaven of our misery (BLAKE, 2005a, p. 90).*

Na neve um ponto negro vai/ Chorando ‘arre, ‘arre em tom de ai!/ Onde seu pai & sua mãe hão de estar?/ Sei. Foram ambos à igreja rezar./ Porque feliz entre urzes me mostro,/ E sorrio sob a neve que cai:/ Me vestiram as vestes da morte,/ E me ensinaram o canto em tom de ai./ E porque, alegre cantei & dancei,/

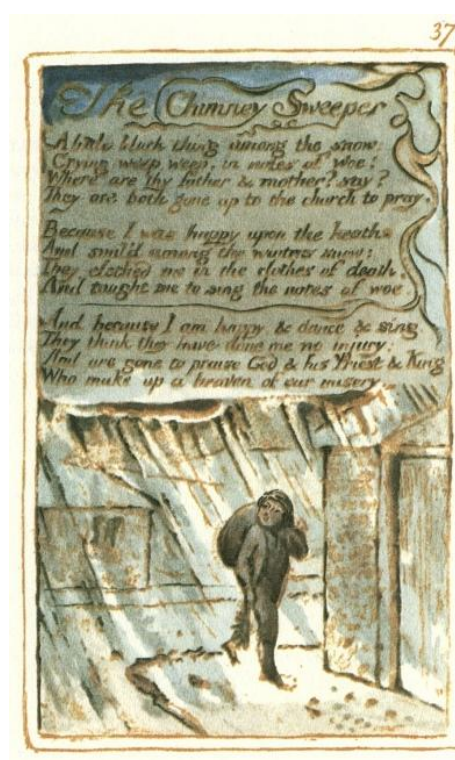
Blake denuncia, com acidez e revolta, os pais dessas crianças que, devotadamente, rezam na Igreja enquanto vendem seus filhos à escravidão dessa profissão. Os limpadores de chaminé trabalhavam em condições subumanas, respiravam o pó das cinzas, não tinham nenhum tipo de proteção para lidar com a fuligem, não eram beneficiados com regulamentações acerca do trabalho infantil; ou seja, eram condenados, desde muito pequenos, a uma terrível e insalubre realidade.

Figura 12 – Matriz de *The Chimney Sweeper* (*Songs of Innocence*)



Fonte: BLAKE, 2008, p. 54

Figura 13 – Matriz de *The Chimney Sweeper* (*Songs of Experience*)



Fonte: BLAKE, 2008, p. 79

Enquanto que no primeiro existia esperança, bondade e júbilo, mesmo nas situações adversas, no outro havia tristeza, descrença e miséria. Pode-se notar que as cores que ele usa na primeira matriz denotam alegria, são vibrantes como as crianças que brincam. Na segunda matriz, o predomínio é da cor cinza, o menino aparece triste, sujo e pobre.

Essa mesma contradição se repete várias vezes: o poema *Infant Joy* (“Alegria Infantil”), de “Canções da Inocência” (BLAKE, 2008), tem seu contraponto

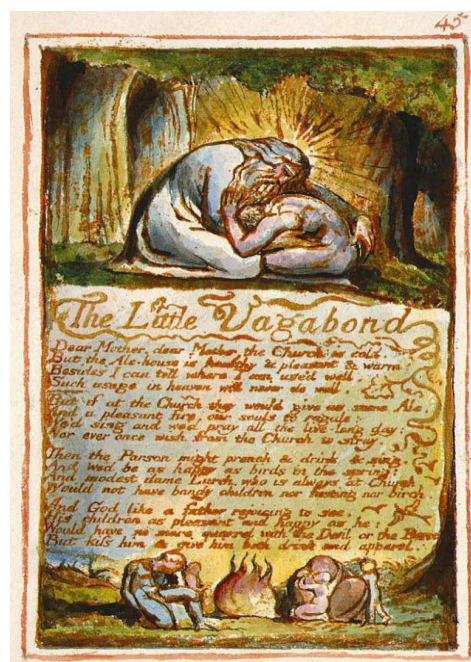
Eles pensam que não me ferem:/ E vão louvar a Deus & seu Padre & o Rei/ Que criam um céu da nossa miséria. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 91).

em *Infant Sorrow* (“Sofrimento Infantil”), de “Canções da Experiência” (BLAKE, 2008); o simples cordeiro de *The Lamb* (BLAKE, 2008), em “Canções da Inocência”, tem como contraponto o terrível tigre de *The Tyger* (BLAKE, 2008). Em outros casos, os poemas que se contrapõem não possuem, em seus títulos, indicações claras disso. Assim, o poema *The Blossom* (BLAKE, 2008), de “Canções da Inocência”, que fala sobre o prazer do amor e do sexo, encontra sua contraposição em *The Sick Rose* (BLAKE, 2008), no qual a bela flor é destruída pelo amor obscuro e secreto do verme.

A força lírica das “Canções da Experiência” expressa desespero e denuncia a crueldade, a hipocrisia, a desesperança, a indiferença social. Blake acredita que tais mazelas estão acometendo o mundo divino porque este, que um dia foi perfeito, chegou a ruir e cair. As imagens dominantes em “Canções da Experiência” são crianças destruídas, em sua essência, e amarguradas, bem como, flores doentes, bestas selvagens, cidades sangrentas e escuras, uma árvore venenosa, que cresce no cérebro humano. Figuras adultas que deveriam oferecer proteção às crianças são hostis e indiferentes. Ali se acham pais mancomunados com padres e reis, em um sistema de governo em que as crianças seriam as vítimas. Porém, eventualmente há um sopro de esperança: o pequeno vagabundo, em *The Little Vagabond*, cantando seu desejo de que a Igreja fosse tão acolhedora e feliz como uma taverna, onde não haveria fome, sede, nem frio, onde as pessoas seriam felizes, beberiam cerveja e cantaríamos²⁵:

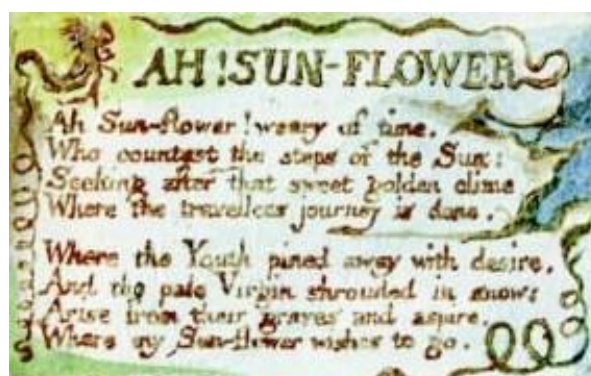
²⁵*Dear Mother, dear Mother, the Church is cold./But the Ale-house is healthy & pleasant & warm:/Besides I can tell where I am use'd well./Such usage in heaven will never do well./But if at the Church they would give us some Ale,/And a pleasant fire, our souls to regale:/We'd sing and we'd pray all the live-long day:/Nor ever once wish from the Church to stray./Then the Parson might preach & drink & sing,/And we'd be as happy as birds in the spring:/And modest dam Lurch, who is always at Church,/Would not have bandy children nor fasting nor birch./And God like a father rejoicing to see,/His children as pleasant and happy as he:/Would have no more quarrel with the Devil or the Barrel/But kiss him & give him both drink and apparel* (BLAKE, 2008, p. 87).

A Igreja está gélida, Mãe querida,/E a taverna, saudável & aquecida:/Posso dizer onde me tratam bem/Isso no céu não cairia bem/Mas se na Igreja nos dessem Cerveja/E doce fogo pra alma que lá esteja:/Eu iria cantar e orar todo dia:/E nunca mais da Igreja eu sairia./O Padre orava bebia & cantava/Seríamos felizes como a passarada:/E a modesta dama Abandono não/Teria crianças jejuando em vão./E contento e paterno, o Deus eterno/Vendo os filhos como ele, tão ternos:/Não terias lutas com o Diabo e o Barril/Só beijos & bebidas contra o frio. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 107).

Figura 14 – Matriz de *The Little Vagabond*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 87

No poema *Ah! Sun-Flower*, Blake fala, através do girassol, do seu anseio por um lugar eterno após a morte, onde há regozijo e prazer, onde o sol é dourado:²⁶

Figura 15 – Matriz de *Ah!Sun-Flower*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 85

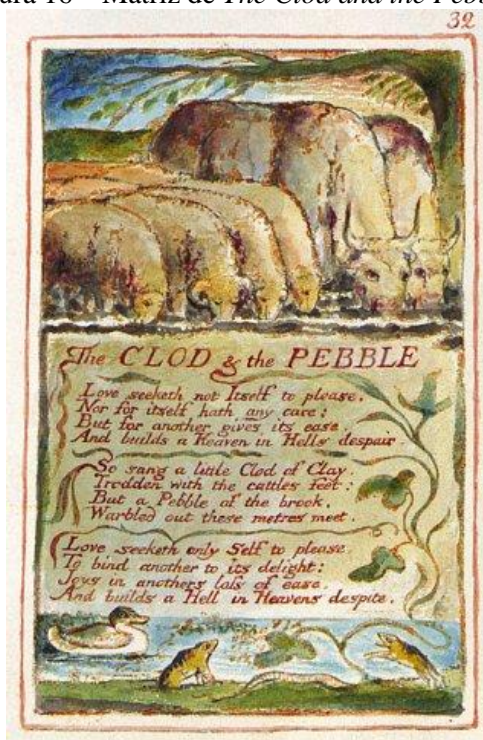
²⁶ *Ah Sun-flower! weary of time, / Who countest the steps of the Sun: / Seeking after that sweet golden clime, / Where the travelers journey is done. / Where the Youth pined away with desire, / And the pale Virgin shrouded in snows, / Arise from their graves and aspire, / Where my Sun-flower wishes to go.* (BLAKE, 2008, p. 85).

Girassol! Do tempo, cansado, / Que registra os passos do sol: / Procurando o lugar dourado, / Onde repousa o viajante, afinal. / Onde a juventude prendeu-se ao desejo, / E a branca Virgem cobriu-se de neve: / Ergue das sepulturas e almeja / Onde o meu girassol há de ir em breve. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 103)

Esses poemas podem indicar que a “queda” para Blake seria revertida, a qualquer momento, visto que alguns personagens da Inocência parecem estar prestes a se transportar para a Experiência e alguns personagens da Experiência mostram sinais de que irão acordar de suas percepções erradas, voltando à Inocência (JOHNSON; GRANT, 1979).

A inocência e a experiência também podem aparecer lado a lado, demonstrando uma convivência harmoniosa, como no caso de *The Clod and the Pebble*²⁷, de *Songs of Experience*, traduzido para o português por Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves como “O Chão e o Seixo”.

Figura 16 – Matriz de *The Clod and the Pebble*



Fonte: BLAKE, 2008, p. 74

Esse poema retrata duas diferentes percepções do amor: uma percebida através do ponto de vista do chão (*clod*) e outra do seixo (*pebble*). O chão apresenta

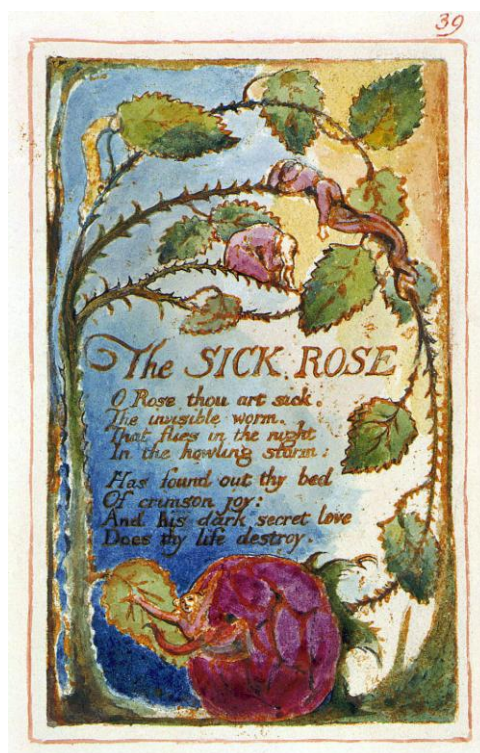
²⁷ *Love seeketh not Itsself to please, / Nor for itself hath any care; / But for another gives its ease, / And builds a Heaven in Hell's despair; / So sung a little Clod of Clay, / Trodden with the cattle's feet; / But a Pebble of the brook, / Warbled out these metres meet; / Love seeketh only self to please, / To bind another to its delight; / Joys in another's loss of ease, / And builds a Hell in Heaven's despite* (BLAKE, 2008, p. 74).

Amor pra si não quer prazer/Nem a si mesmo quer cuidar/Mas ao outro o bem oferecer/Da dor do inferno um céu criar/Assim cantou o Chão de Lama,/Pisado pelos pés do gado;/Porém um seixo do riacho,/Trinou com som apropriado./Amor só pra si quer prazer/Prender o outro ao seu deleite:/Goza em ver no outro o desprazer/Cria inferno do desdém celeste. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 79).

altruísmo e inocência com relação ao amor: “Amor pra si não quer prazer” (*Love seeketh not Itself to please*); crê em sua pureza e benevolência. O chão poderia ser interpretado como uma criança inocente e inexperiente, que ainda não conheceu o amor. O seixo, por sua vez, representaria o amor frio, duro, ferido por experiências passadas. O amor aqui é egoísta, limitador, sufocante e traz infelicidade para um lugar que teria sido um paraíso sem ele: “Amor só pra si quer prazer” (*Love seeketh only self to please*). A experiência do amor causou no seixo um ceticismo e uma consciência da dor que tal sentimento pode provocar. A pedra é dura e resiste aos apelos do amor; não é facilmente moldável. Para Coutinho e Gonçalves (In: BLAKE, 2005a), esse poema representa a passagem da inocência para a experiência. Podemos ver, na ilustração, essa representação da inocência e da experiência através das figuras dos três cordeiros bebendo água no riacho ao lado dos dois bois com chifres. Cordeiros e chifres têm uma representação religiosa muito significativa: os primeiros representariam o bem e os seguintes configurariam as forças do mal. O cisne, animal tido como belo, que aparece na parte inferior da composição, poderia representar a inocência. De acordo com LEXIKON (1990), o cisne, em muitas culturas, representa a pureza, graciosidade e beleza. Os sapos, animais asquerosos que vivem em pântanos, representariam a morte, a avareza, ou seja, características típicas de como a experiência é descrita por Blake. Todos são diferentes, porém convivem num mesmo ambiente. Aqui vemos a presença dos contrários sempre em convivência, lado a lado: como no caso dos cordeiros, que aparecem compartilhando a mesma água da qual bebem os bois com chifres.

Em *The Sick Rose*²⁸, um dos mais traduzidos no Brasil, acontece o processo inverso. Nele, a triste história do poder destrutivo de um verme sobre uma rosa é representada pictoricamente pelo desenho de sua haste decadente, que cai doente na base da página. Esse movimento é reforçado pela presença de figuras femininas nos galhos caídos, que também se encontram em posição decadente e sofrida; o verme, por sua vez, aparece no topo do galho principal, imponente, e, outra vez no final do galho, saindo de dentro da própria rosa, como o verdadeiro vencedor desse embate. Há um dualismo da rosa (símbolo de beleza) vs. o verme (representado a doença).

²⁸ *O Rose thou art sick./The invisible worm,/That flies in the night/In the howling storm:/Has found out thy bed/Of crimson joy:/And his dark secret Love/Does thy life destroy.* (BLAKE, 2008, p. 81).
 Ó Rosa, estás doente./O verme que vadia./Invisível na noite/De uivante ventania:/Achou teu leito feito/De prazer carmesim:/Seu negro amor secreto/Dedica-se ao teu fim. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 95).

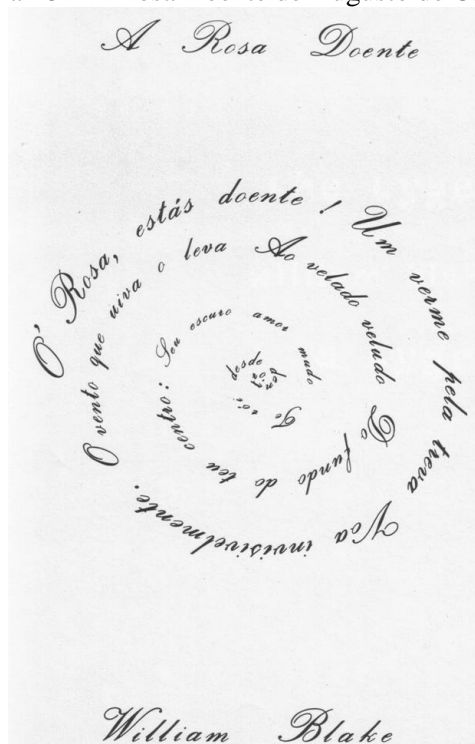
Figura 17 – Matriz de *The Sick Rose*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 81

Augusto de Campos traduziu esse poema, em 1975, como “A Rosa Doente”²⁹ e parece ter observado a luta entre a beleza e a decadência, sugerida pela presença do verme, que destruiu a rosa. Aqui, a Rosa apresenta-se inicialmente imponente, mas, em um movimento espiralado, que além de possuir formato de rosa, desenvolve-se de fora para dentro, reproduzindo um movimento contrário ao florescer; vai perdendo sua força até praticamente sumir no núcleo da tradução. Campos (*apud* AGUILAR, 2005) chama esse tipo de construção de “intradução”, na qual ele seleciona um poema ou fragmento que o impactou e nele intervém com elementos icônicos, gráfico-visuais, ausentes no original.

²⁹ Ó Rosa, estás doente! Um verme pela treva Voa invisivelmente O vento que uiva o leva Ao velado veludo Do fundo do teu centro: Seu escuso amor mudo Te rói desde dentro (In: AGUILAR, 2005, p. 276).

Figura 18 – A Rosa Doente de Augusto de Campos

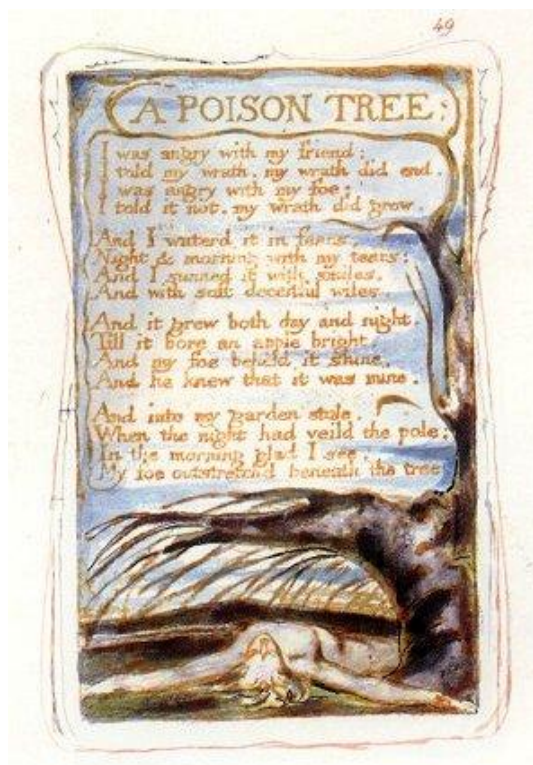


Fonte: CAMPOS, 1986, p. 94

Blake usa paralelismos para apresentar essa dualidade entre a inocência e a experiência; ele se reporta ao belo vs. o feio, ou à vida vs. a morte etc. No poema *Poison Tree*³⁰, também de “Canções da Experiência”, escrito em primeira pessoa, o eu-lírico inicia falando da raiva que sentia de um amigo. No momento em que ele expõe para o seu amigo o que está sentindo, toda aquela emoção ruim desaparece. Contudo, o mesmo não ocorre quando se trata do inimigo. O eu-lírico é incapaz de falar sobre sua raiva, e, como consequência, esse sentimento cresce. Aqui, Blake retrata a ira como uma árvore venenosa, que dá um fruto aparentemente brilhoso e saboroso, mas que, na verdade, mata quem o come. Ele abusa de cores sombrias para evitar qualquer sinal de vida ou alegria, pois a ira envenena e é letal.

³⁰*I was angry with my friend:/O told my wrath, my wrath did end./I was angry with my foe:/I told it not, my wrath did grow./And I waterd it in fears,/Night & morning with my tears:/And I sunned it with smiles,/And with soft deceitful wiles./And it grew both Day and night,/Till it bore an apple bright./And my foe beheld it shine,/And He knew that it was mine./And into my garden stole,/When the night had veild the pole;/In the morning glad I see,/My foe outstretched beneath the tree (BLAKE, 2008, p. 91).*

Tenho raiva de um amigo:/Falo da ira, e não mais brigo./Do inimigo tenho raiva:/A ira cresce, não digo palavra./E com medo intriguei-lhe os cantos,/Noite & dia com meus prantos:/E a ilumino com meus sorrisos,/E falsos artificios./E crescendo noite e dia,/Deu uma maçã que reluzia./Vê seu brilho meu inimigo,/Sendo minha, não vê perigo./E em meu jardim ele a esfola,/Quando a noite cobre o pólo;/De manhã, alegre, acho caído,/Sob essa planta o meu inimigo. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 115).

Figura 19 – Matriz de *A Poison Tree*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 91

No poema *The Tyger*³¹, certamente um dos mais conhecidos de Blake, esse dualismo é novamente explorado através da figura do Tigre: suas listras, seus olhos, suas patas, tudo nele é absolutamente simétrico e belo. Porém, Blake questiona como pode uma criatura tão fascinante ser ao mesmo tempo cruel e terrível, já que o tigre é uma fera predadora.

³¹*Tyger Tyger, burning bright/In the forests of the night:/What immortal hand or eye,/Could frame thy fearful symmetry?/In what distant deeps or skies,/Burnt the fire of thine eyes?/On what wings dare he aspire?/What the hand, dare seize the fire?/And what shoulder, & what art/Could twist the sinews of thy heart?/And when thy heart began to beat,/What dread hand? & what dread feet?/What the hammer? what the chain,/In what furnace was thy brain?/What the anvil? what dread grasp,/Dare its deadly terrors clasp!/When the stars threw down their spears/And water'd heaven with their tears:/Did he smile his work to see?/Did he who made the Lamb make thee?/Tyger, Tyger burning bright/In the forests of the night:/What immortal hand or eye,/Dare frame thy fearful symmetry?* (BLAKE, 2008, p. 84).

Tygre, Tygre fogo ativo,/Nas florestas da noite vivo,/Que olho ou mão tramaria/Tua temível simetria?/Que profundezas, que céus/Acendem os olhos teus?/Aspirar quais asas ousa?/Qual mão em tua chama pausa?/Por que braço & que arte é feito/Cada nervo de teu peito?/E teu peito, ao palpitar,/Que horríveis mãos? & pés sem par?/Que martelo? Que elo? Tua mente/Vem de qual fornalha ardente?/Qual bigorna? Que mão forte/Prende o teu terror de morte?/Quando as lanças das estrelas/Molham o céu, ao vê-las:/Ele sorriu da obra que fez?/Quem fez o cordeiro te fez?/Tygre tygre fogo ativo,/Nas florestas da noite, vivo,/Que olho ou mão tramaria/Tua temível simetria? Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 101).

Figura 20 – Matriz de *The Tyger*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 84

Blake pergunta ao Tigre quem o criou; que tipo de artesão o moldou. Parece não entender como esse ser tão contraditório pôde ter sido tramado: um animal com proporções e simetrias perfeitas, mas que, ao mesmo tempo oferece tanto risco devido ao seu caráter selvagem. Damon (1971) sugere que Blake esteja atribuindo a criação do Tigre a Los (ou a alma criadora), que é retratado frequentemente, ao longo de seus trabalhos, como um ferreiro com martelos, bigornas e fornalhas, dando forma (à maneira humana) às matérias primas. Segundo Damon (1971), Los representa o trabalho construtivo.

Figura 21 – Representação de Los



Fonte: < <http://www.blakearchive.org/blake/>> Acessado em 23 de Abril de 2010

Aqui aparece Los, numa ilustração feita anos depois para sua obra *Jerusalem*, finalizada em 1820. Ele é a figura central e está segurando um martelo com a mão direita e um par de pinças com a mão esquerda. Tem a companhia, à direita, de sua esposa Enitharmon (representa a religião baseada na castidade e na vingança) e, à esquerda, de seu filho Orc (o símbolo da revolução). Los representa a imaginação e retrata o Cristo amoroso e misericordioso do Novo Testamento (em oposição a Urizen, que é o Deus vingativo e repressor do Antigo Testamento). Podemos ver Los portando algumas ferramentas de seu trabalho como ferreiro.

Blake parece inconformado em aceitar que o mesmo artesão que criou o Tigre possa ter criado também o Cordeiro (*The Lamb*), criatura totalmente oposta, cuja essência é gentil, mansa e remete obviamente a Jesus, o Cordeiro de Deus. Dois seres completamente opostos, mas que foram idealizados pelo mesmo criador que, talvez, possua características tanto de um quanto de outro, em seu íntimo. Segundo Sorbini e Carvalho (In: BLAKE, 2005b), Blake estaria questionando a própria natureza de Deus e, portanto, dos homens, que foram criados à sua imagem e semelhança. Assim como Ele, nós também temos sentimentos contraditórios e possuímos características boas e ruins. Esse contraponto entre o belo e o horrendo está perfeitamente simbolizado na figura do tigre, mas também na sua essência cruel em oposição à essência gentil do Cordeiro.

Figura 22 – Matriz de *The Lamb*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 50

Em *The Lamb*³², de “Canções da Inocência”, vemos cores alegres e vibrantes, um cenário que remete à alegria, à vida, à inocência. O dourado, segundo Coutinho e Gonçalves (In: BLAKE, 2005a), representa, na filosofia blakeana, a fonte da imaginação oposta à razão. No poema, uma criança pergunta ao cordeiro quem o criou, quem lhe deu uma veste de lã, quem lhe deu sua terna voz.

Ao apresentar a inocência e a experiência como dois contrários não excludentes, Blake propunha um debate sobre a existência humana: bem e mal, homem e mulher, razão e imaginação, crueldade e bondade etc. Porém, ele acreditava que esse

³² *Little Lamb Who made thee/Dost thou know Who made thee/Gave thee life & bid thee feed,/By the stream & o'er the mead;/Gave thee clothing of delight,/Softest clothing wooly bright;/Gave thee such a tender voice,/Making all the vales rejoice:/Little Lamb who made thee/Dost thou know who made thee/Little Lamb I'll tell thee,/Little Lamb I'll tell thee;/He is called by thy name,/For he calls himself a Lamb:/He is meek & he is mild,/He became a little child:/I a child & thou a lamb,/We are called by his name./Little Lamb God bless thee./Little Lamb God bless thee* (BLAKE, 2008, p. 50).

Cordeirinho, quem te fez?/Pois tu sabes quem te fez?/Deu-te a vida e deu-te pasto,/Ribeirinho e largo prado;/Deu-te roupa de delícia,/Lã macia sem malícia;/& deu-te esta voz tão terna,/Alegrando toda a terra:/Cordeirinho, quem te fez?/Pois tu sabes quem te fez?/Cordeirinho, vou dizer-te,/Cordeirinho, vou dizer-te;/É chamado por teu nome,/Pra si mesmo dá teu nome:/Ele é meigo & moderado,/De menino ele é chamado:/Eu menino & tu cordeiro,/Temos hoje o nome dele./Cordeirinho, Deus te crie./Cordeirinho, Deus te crie. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 33).

dualismo, um dia, encontraria uma solução para sua problemática, através de uma mudança de percepção. A revolução começaria pela mente. Essa é a mensagem que podemos encontrar em toda a sua longa produção de textos iluminados, que perduraria por mais de trinta anos. Sua rebeldia justifica-se não somente por uma questão meramente política ou econômica, mas por preconizar o retorno à liberdade primitiva e ao poder espiritual através do fogo purificador da imaginação.

De acordo com Robert Gleckner (*apud* JOHNSON; GRANT, 1979), as “Canções” foram escritas não simplesmente para nosso entretenimento, mas para nossa salvação. O “flautista” (*piper*), personagem que abre as “Canções da Inocência”, é feliz e o “bardo” (*bard*), personagem que abre as “Canções da Experiência”, é solene. Ambos são imaginativos e parecem representar o próprio Blake. Gleckner afirma ainda que, ao escrever as “Canções”, Blake pediu aos seus leitores que fizessem mais do que meramente entendê-las; queria que imaginassem como ele teria imaginado, que vissem como ele viu, que recriassem o que ele havia criado. Somente dessa maneira, seu método faria sentido; somente assim, eles poderiam ver os menores símbolos como parte de um símbolo maior; somente assim, cada canção poderia tomar seu lugar apropriado como uma “Canção da Inocência” ou “Canção da Experiência”.

Nas “Canções”, Blake contesta o pensamento religioso tradicional de que há no homem um corpo dissociado de uma alma. Ele procura unificar os contrários, nunca inteiramente contraditórios e sempre necessários; sem amor e ódio não pode haver a existência humana, pois, o confronto entre opostos é natural e necessário ao progresso. É como se a inocência, sozinha, fosse insuficiente e a experiência, por si só, insatisfatória. O equilíbrio dos contrários é a base para as críticas que Blake faz à repressão das virtudes da inocência em nome da razão da experiência. É o declínio da raça humana de um estágio de inocência para tornar-se cada vez mais materialista.

Acreditamos que o raciocínio blakeano da junção dos contrários como condição necessária ao entendimento ou percepção mais ampla sobre o mundo e o homem, vai se refletir na maneira como ele construiu as “Canções”. Seu pensamento possui raízes profundas dentro da tradição dialética. Segundo Konder (1981), Heráclito de Éfeso, pensador da Grécia antiga, já afirmava que o conflito dos contrários é o pai de todas as coisas, pois realidades contratantes se transformam umas nas outras. Pascal, no século XVII, reconhecia o caráter contraditório e dinâmico da condição humana. Ainda de acordo com Konder (1981), pensadores metafísicos modernos como Kant afirmavam que certas contradições nunca poderiam deixar de existir no pensamento humano.

Hegel, filósofo alemão de uma geração posterior, dizia que a contradição era um princípio básico que não poderia ser suprimido da consciência humana, pois, para ele, a verdade seria um todo, do qual as contradições fazem parte; e se não enxergássemos esse todo, teríamos uma verdade limitada e não a veríamos de maneira mais geral, ou seja, estaríamos transformando-a em mentira. Enfim, num sentido amplo, “a contradição é reconhecida pela dialética como princípio básico do movimento pelo qual os seres existem” (KONDER, 1981, p. 49). Para a dialética, conceitos contrapostos que se colocam como cara e coroa são duas faces de uma mesma moeda, devendo funcionar como pares inseparáveis. Engels chamou esse tipo de dialética “lei da interpenetração dos contrários”. De acordo com ele, afirma Konder, tudo tem um lado ou outro dentro de sua realidade, que é intrinsecamente contraditória. Os dois lados se opõem e, no entanto, constituem uma unidade.

Trabalhando, portanto, essa questão dos dualismos, contrários e opostos como partes de um todo, parece-nos que Blake também lidou com a questão do verbo e da imagem como vozes de um mesmo coro. Não necessariamente como opostas ou contrárias, mas diferentes; ele talvez tenha apostado na construção conjunta das artes verbal e pictórica para formar uma macro-estrutura em que palavra e imagem pudessem funcionar como expressões distintas em prol de um objetivo comum: uma maior e mais ampla percepção de sua criação. Para Mitchell (1978), os textos pictóricos de Blake criam significados variados a partir das relações que se faz com o seu texto verbal correspondente; ou, até mesmo, com outros textos verbais presentes em outras de suas obras. Para Erdman (1977), seus textos imagéticos podem ser mais simples ou mais complexos, mas carregam múltiplas possibilidades de interpretação; portanto, não funcionam de maneira separada, mas dentro de uma simbiose com os textos verbais. Segundo David Bindman (*apud* ALVES, 2007), os textos pictóricos fariam interconexões com os textos verbais, além de expandirem alusões, criarem atmosfera e serem ainda portadores de símbolos. Erdman (1977) indica que os textos imagéticos de Blake podem funcionar em uma relação inferencial com o texto verbal ou em uma relação de semelhança.

A seguir, na segunda seção, tentaremos nos aprofundar em uma análise da relação entre palavra e imagem na obra *Songs of Innocence and of Experience* para descobrirmos em que medida ela se deu; buscaremos observar se micro aspectos dessa interação também podem ser detectados e verificar se estão refletidos na maneira como o autor articulou texto verbal e pictórico em sua obra, já que, até o momento, só

ressaltamos os macro aspectos do raciocínio dialético blakeano, ou seja, as características mais óbvias dessa união dos contrários.

Usaremos a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce como ferramenta para nos auxiliar nesta análise, pois a mesma lida com todo e qualquer signo que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem verbal ou não-verbal. Portanto, acreditamos que esta será útil para detectarmos até que ponto ambos os textos realmente se entrelaçaram, reforçando nossa hipótese de que o pensamento dialético de Blake também se revela em sua escolha para conjugar textos verbais e imagéticos.

3.1 PROPOSTA DE UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

A semiótica é um campo de conhecimento amplo e complexo. Sua investigação abrange todas as áreas envolvidas com as linguagens ou sistemas de significação, tais como: a linguística (linguagem verbal), a matemática (linguagem dos números), o direito (linguagem das leis), as artes (linguagem estética), dentre outras; para não falar na sua abrangência para analisar a linguagem dos animais, dos planetas, do próprio ciclo vital, enfim. Sua tipologia naturalmente compreende a linguagem, mas está inserida em uma perspectiva mais ampla, já que perpassa todos os reinos, incluindo o animal, o vegetal e o mineral³³.

Ao propormos uma abordagem que pretende analisar os fenômenos da interpretação de uma obra de arte em seu aspecto semiótico, buscamos considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provoca efeitos na mente de um fruidor ou receptor. Portanto, consideramos o trabalho de Charles Sanders Peirce particularmente importante para tal fim. Esse cientista, lógico e filósofo, não estudou, em primeiro lugar e antes de qualquer coisa, a língua, mas tentou pensar em uma teoria geral dos signos. Então, o signo é definido como tudo aquilo que substitui ou representa alguma coisa para alguém, em certa medida e para certos efeitos, ou seja, em alguma relação ou alguma qualidade (SANTAELLA, 2000). Para Peirce (1990), um signo só é signo se exprimir ideias e se provocar, na mente daquele que o percebe, uma atitude interpretativa. Nessa perspectiva, tudo pode ser signo, desde que dele possamos deduzir

³³ O linguista, naturalizado americano, Thomas Sebeok explica que a biossemiótica aplica os princípios teóricos e as ferramentas metodológicas da semiótica a todas as formas de vida terrestre, já que Peirce a concebeu como uma ciência formal que se interessa por qualquer processo associado à comunicação e linguagem (KIRCHOF, 2008).

uma significação que depende de nossa cultura, assim como do contexto de surgimento de um determinado sinal, já que sinal é uma outra palavra para signo.

A filosofia peirciana entende a realidade de forma pansemiótica, isto é, tudo pode ser semioticamente analisável e classificável segundo três categorias: *primeiridade* (aparece como primeira impressão ou sentimento que recebemos das coisas); *secundidade* (aparece em consequência da primeiridade; é nossa consciência do que é percebido); e *terceiridade* (corresponde ao nível do simbólico, da convenção, em que representamos e interpretamos o mundo).

Ampliando a noção de signo, que está situado na categoria de primeiridade, Peirce (1990) o concebeu em uma relação triádica: o signo dizendo respeito ao signo em si mesmo, o signo em uma relação com seu objeto e o signo em uma relação com seu interpretante. A saber: *Signo* é um sinal ou uma coisa que representa algo para alguém; *Objeto* é aquilo que é representado, manifesto ou revelado pelo signo, de alguma forma; *Interpretante* é o efeito que o signo provoca naquele que o interpreta. Assim, Peirce o define:

Um signo ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido [...]. O signo representa alguma coisa, seu *objeto* [...]. Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o *Interpretante* do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante (1990, p. 46).

Em outras palavras, um signo é qualquer coisa que está relacionada a uma segunda coisa (seu objeto), de tal modo a suscitar uma terceira coisa (seu interpretante ou um efeito), em relação a esse objeto representado. Um signo, em relação ao objeto a que se refere, pode ser um ícone, um índice ou um símbolo. Concentrar-nos-emos, predominantemente, nessa segunda relação da tríade, pois percebemos uma tendência à iconicidade, à indexicalidade e à simbolicidade da linguagem na obra *Songs of Innocence and Experience*, como mostraremos mais adiante, nesta seção.

Um ícone é estritamente uma possibilidade, ou seja, não passa de um possível ainda não realizado, anterior à geração de qualquer interpretante. Um signo só é um ícone se ele se assemelhar ao seu objeto. O ícone (SANTAELLA, 2000) mantém uma relação de analogia com o que representa; é um signo que está conectado ao seu

objeto em uma relação de similaridade. Damos como exemplo a imagem pictórica, uma das modalidades de representação da obra de Blake. Ela é um ícone quando é semelhante ao objeto retratado. Segundo Santaella e Nöth:

[Partindo de um modelo triádico de signo,] [...] o signo de imagem se constitui de um significante visual, que remete a um objeto de referência ausente e evoca no observador um significado ou uma ideia ou objeto (2008, p. 38).

Porém, essa semelhança icônica pode acontecer de várias outras formas, que não só visualmente: “qualquer coisa pode ser tomada como objeto de um ícone, na medida em que apresente uma qualidade semelhante àquela que o ícone exhibe” (SANTAELLA, 2000, p. 44). Peirce admite que o ícone pode compreender também formas sonoras, táteis, olfativas. Em sua tese de doutoramento, Soraya Ferreira Alves (2002) chamou a atenção para a iconicidade presente em obras da autora Virginia Woolf e destacou manifestações icônicas não necessariamente visuais, mas também acústicas. Em um trecho do romance *Mrs. Dalloway*, de 1925, Alves (2002) destaca um momento em que o personagem Peter caminha pelas ruas de Londres ao som de badaladas de sinos; essas badaladas são iconizadas através da repetição de nomes como **Nelson, Gordon e London**, que produzem, ao serem pronunciados, um som parecido ao de um sino. Temos então:

“There they go, thought Peter Walsh, pausing at the edge of the pavement; and all the exalted statues, **Nelson, Gordon, Havelock, the black...**”, “They don’t know the troubles of the flesh yet, he thought, as the marching boys disappeared in the direction of the Strand – all that I’ve been through, he thought, crossing the road, and standing under **Gordon’s** statue, **Gordon** whom as a boy he had worshipped; **Gordon** standing lonely with one leg raised and his arms crossed – poor **Gordon**, he thought. And just because nobody yet knew he was in **London, ...**”; “...walking across Trafalgar Square in the direction of the Haymarket, came a young woman who, as she passed **Gordon’s** statue.” (WOOLF, 1996, p.38-39)³⁴.

³⁴ Lá vão eles, pensou Peter Walsh, detendo-se no fio da calçada; e todas as glorificadas estátuas, Nelson, Gordon, Havelock, as escuras(...)Esses ainda não conhecem as perturbações da carne, pensou, enquanto os rapazes de uniforme desapareciam em direção ao Strand; ainda não conhecem o que eu passei, pensou ele, atravessando a rua e parando junto à estátua de Gordon – de Gordon, a quem venerava quando menino; Gordon, de pé e solitário, com uma perna na frente e os braços cruzados – pobre Gordon, pensou. E, como ninguém soubesse que ele estava em Londres(...) pois atravessando Trafalgar Square na direção do Haymarket, vinha uma jovem que, enquanto passava pela estátua de Gordon. Tradução de Mário Quintana (In. WOOLF, 1980, p. 53-54).

Em sua dissertação de Mestrado, Claudia Regina Rodrigues Calado (2007) também aponta outras passagens icônicas em obras de Woolf, dessa vez, no romance *The Waves* (1992). No trecho em que o personagem Bernard, em silêncio, observa seus amigos Louis e Neville, também sentados em silêncio, à espera de outros amigos para um almoço, Woolf associa a volubilidade do pensamento a anéis de fumaça: frágeis e transitórios.

“Louis and Neville”, Said Bernard, “both sit silent. Both are absorbed. Both feel the presence of other people as a separating wall. But if I find myself in company with other people, words at once make smoke rings – see how phrases at once begin to wreath off my lips” (WOOLF, 1992, p. 36).³⁵

Pode-se notar a preponderância e a repetição insistente de consoantes explosivas, iconizando o barulho que Bernard faz ao produzir anéis de fumaça com a boca, como um fumante ao soltar baforadas em forma de anéis.

De fato, a iconicidade é uma proposta escritural muito presente na literatura, especialmente nas metáforas e nas símiles, figuras literárias muito conhecidas. Podemos observar exemplos de iconicidade na poesia de Hopkins, como aponta Augusto de Campos, que analisa o poema *God's Grandeur* (de 1877) e destaca características icônicas na sua construção:

The world is charged with the Grandeur of God. It will flame out, like shinning from shook foil; It gathers to a greatness, like the ooze of oil crushed. Why do men then now not reck his rod? Generations have trod, have trod, have trod; And all is seared with trade; bleared, smeared with toil; And wears man's smudge and shares man's smell: the soil Is bare now, nor can foot feel, being shod. And for all this, nature is never spent; There lives the dearest freshness deep down things; And though the last lights off the black West went. Oh, morning, at the brown brink eastward, springs – Because the Holy Ghost over the bent. World broods with the warm breast and with ah! bright wings (HOPKINS In: CAMPOS, 1997, p. 19).³⁶

³⁵ Grifos nossos.

³⁶ A grandeza de Deus o mundo inteiro a admira. Em ouro ou ouropel faísca o seu fulgor; Grandiosa em cada grão, qual limo em óleo amortecido. Mas por que não temem sua ira? Gerações vêm e vão; tudo o que gera gira. E agora em mercancia; em barro, em borra de labor; E ao homem mancha o suor, o sujo, a sujeição; sem cor. O solo agora é; nem mais, solado, o pé o sentira. E ainda assim a natureza não se curva; um límpido frescor do ser das coisas vaza; E quando a última luz o torvo Oeste turva; Ah a aurora, ao fim da fímbria oriental, abrasa – Porque o Espírito Santo sobre a curva; Terra com alma ardente abre ah! a alva asa. Tradução de Augusto de Campos (1997, p. 33).

Campos (1997) afirma que dentre os recursos que Hopkins usa, um exemplo que podemos citar de imediato é a aliteração. No último verso, há uma sequência de pares sonoros que, de acordo com o autor (1997, p. 19), é “insubstituível”. Há, nessa construção, uma iconização do som que o movimento das asas batendo produz através da repetição da letra W que, além de ser a letra inicial da palavra *Wing* (asa em inglês), assemelha-se também ao desenho de uma asa, numa harmonia de conteúdo e forma. Logo, a disposição das cinco palavras começadas com W, inclusive sendo a última a própria palavra asa, permite essa interpretação icônica também pela impressão visual que a forma do poema provoca no leitor, semelhante a de uma asa. Pignatari ainda aponta manifestações icônicas na poesia de Carlos Drummond de Andrade, como nesse exemplo em que a palavra vira coisa:

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape³⁷

Como explica Pignatari, o “inseto deste poema não é a palavra inseto, mas o vocábulo cava. Pelo corte do verso e pela reduplicação, o vocábulo-inseto “cava” é que se move e adentra o poema como se este fosse a terra” (2004, p. 19). Nesse caso, houve uma iconização do movimento do inseto cavando a terra através do uso da palavra “cava” no final do primeiro verso e no começo do segundo. Percebe-se também uma possível alusão ao nome do poeta francês Stéphane Mallarmé³⁸, ainda no segundo verso, em que se lê “cava **sem alarme**”, talvez numa tentativa de homenagear aquele considerado o precursor da poesia visual.

Neste outro exemplo, Pignatari observa na poesia de Ronaldo Azeredo um exemplo de iconicidade da linguagem. Aqui, o pôr do sol é iconizado através do posicionamento da palavra “sol”, que vai sumindo aos poucos, ao longo do poema:

³⁷ (ANDRADE In: PIGNATARI, 2004, p. 18-19)

³⁸ (1842-1898) Mallarmé foi um poeta concreto *avant la lettre* e integrante do movimento simbolista. Sua obra antecipou a sintaxe visual da poesia moderna do século XX.

ruaruaruasol
 ruaruasolrua
 ruasolruarua
 solruaruarua
 ruaruaruas³⁹

O que Décio Pignatari chama de “íconescritura” (1987, p. 108) pode ser compreendido como escrita icônica. Ele menciona o escritor americano Edgar Allan Poe⁴⁰, Mallarmé e Machado de Assis, dentre outros, como exemplos de autores que utilizaram esse recurso de escrita e afirma:

[...] a partir da descoberta de Jakobson, em sua análise de *The Raven* (O Corvo) – onde *raven* é ‘a imagem especular encarnada’ de *never*, o corvo dizendo-se a si mesmo, ou melhor, sendo aquilo que diz – não é difícil rastrear na obra de Poe diversos casos ilustrativos de seu peculiar método anagramático, hipogramático e anafônico⁴¹, mesmo ao risco de, aqui e ali, forçar um pouco a mão às regras do jogo e desde que possa ficar passavelmente claro que tal processo de transcodificação semiótica [...] rompe a chamada linearidade do discurso, na medida mesma em que é ambígua, pois que a ambiguidade do signo poético resulta de este ser um signo em profundidade – um signo que se afasta do automatismo verbal, um signo vertical, espesso, cuja espessura resulta de camadas de signos embutidos em palimpsesto, gerando simultaneidade de informação e tendendo a ou sendo um ideograma – um ícone (PIGNATARI, 1987, p. 102-103).

Lúcia Santaella, em seu livro *Matrizes da Linguagem e Pensamento* (2005), apresenta outros exemplos de iconicidade existentes em algumas obras de Edgar Allan Poe, como no conto *The Fall of the House of Usher*, de 1839, ou “A Queda da Casa de Usher”, em Português:

³⁹ (AZEREDO In: PIGNATARI, 2004, p. 58)

⁴⁰ (1747-1798) Poe é um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica modernas. Entre suas obras destacam-se: *The Raven* (*O Corvo*, poesia, 1845), *Annabel Lee* (poesia, 1849) e o volume *Histórias Extraordinárias* (1837), onde aparecem seus contos mais conhecidos, como "A Queda da Casa dos Usher", "O Gato Preto", "O Barril de Amontillado", "Manuscrito encontrado numa Garrafa", entre outras, consideradas obras-primas do terror.

⁴¹ O Anagrama caracteriza-se como um jogo de palavras que consiste em rearranjar as letras de uma ou mais palavras e obter uma ou mais novas palavras diferentes, sem adicionar ou subtrair letras. O Hipograma constitui-se como a palavra-tema num texto literário, à volta da qual se desenvolve um conjunto de enunciados, ideias ou histórias; pode estar dissimulado no texto ou expresso de forma clara como no caso das obras literárias construídas em torno de um herói, cujo nome funciona como hipograma da própria história narrada. A Anafonia é uma transformação ou rearranjo que funciona como um anagrama, mas que se dá no nível sonoro.

(disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag47prevert.htm>> Acessado em 22 de Novembro de 2011)

A casa que cai está iconizada na palavra *USHER*, pois essa contém todos os grafemas da palavra casa (*HOUSE*), com exceção do grafema (O). Ao cair a casa, por trás da abertura de sua fenda, surge uma enorme lua redonda e vermelha. No limite da sabedoria icônica, a forma redonda da lua cheia é exatamente a forma do grafema (O) que faltava na palavra *USHER* para compor a palavra *HOUSE* (SANTAELLA, 2005, p. 329).

Voltando à análise da obra de Blake, encontramos exemplos de iconicidade em *Songs of Innocence and of Experience*. Como já afirmamos, o ícone mantém uma relação de semelhança ou propriedade com um determinado objeto a que se refere. O ícone é uma abstração de algo que é do nosso conhecimento e apresenta uma semelhança com o objeto representado. Não tem, portanto, conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e podem excitar sensações análogas na mente do receptor devido à essa semelhança. Ao utilizar-se de iconizações dentro de seu texto verbal, Blake mais uma vez une verbo e imagem, já que iconiza, em sua escrita, aspectos visuais de vários poemas. Nesse tipo de construção icônica, vemos que

[...] da palavra à sentença, da sentença às combinações entre sentenças, os papéis desempenhados pela iconicidade vão se acentuando e se representando sob novas facetas, compondo uma complexa e intrincada sincronização entre verbo e imagem. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 65)

Concordando com Santaella, podemos afirmar que as iconizações verbais têm a capacidade de remeter a imagens, ou seja, elas podem levar à construção de imagens diversas. Percebemos o uso deste recurso em *The Shepherd* (fig. 10), de *Songs of Innocence*:

How sweet is the **Shepherd**'s sweet lot!
From the morn to the evening he strays;
He shall follow his sleep all the day,
And his tongue shall be filled with praise.

For he hears the lamb's innocent call,
And he hears the ewe's tender reply;
He is watchful while they are in peace,
For they know when their **Shepherd** is nigh.

Ao colocar a palavra *Shepherd* somente no primeiro e no último verso, Blake iconiza a proteção do pastor com suas ovelhas; estas estão cerceadas por ele, não têm como fugir de seu cerco. Como afirma Lexicon (1990, p. 155): “Em muitas culturas, Deus é o pastor do povo de Israel e Cristo é o bom pastor. O pastor tem um significado simbólico religioso, visto ser uma figura paternal vigilante e protetora”.

Em *Laughing Song* (BLAKE, 2008, p. 57), de *Songs of Innocence*, há um convite ao riso. A natureza ri junto com os personagens do poema. O gafanhoto, que geralmente tem conotação negativa por estar associado a pragas, também ri. A menção de um gafanhoto em um cenário de riso e alegria é paradoxal, já que este inseto seria geralmente relacionado às pragas bíblicas. Lê-se:

When the Green Woods laugh with the voice of joy
 And the dimpling stream runs laughing by,
 When the air does laugh with our merry wit,
 And the green hill laughs with the noise of it.

When the meadows laugh with lively green
 And the grasshopper laughs in the merry scene,
 When Mary and Susan and Emily,
 With their sweet round mouths sing Ha, Ha, He.

When the painted birds laugh in the shade
 Where our table with cherries and nuts is spread
 Come live & be merry and join with me,
 To sing the sweet chorus of Ha, Ha, He.

Podemos dizer que Blake iconiza os pulos do gafanhoto risonho, ao longo do poema, através da repetição insistente da palavra *laugh*. É possível mesmo visualizar o gafanhoto como que pulando nos versos e marcando presença em um contexto que, simbolicamente, não seria o seu.

Em *The Tyger* (fig. 20), de *Songs of Experience*, por exemplo, temos o uso da letra “Y” no título, ao invés do uso convencional da letra “T”, como uma iconização da cauda do tigre, que tem forma similar. Acreditamos que Blake possivelmente teria desejado atribuir um caráter imagético, plástico, à letra, ao verbo, já que o formato do “Y” é bastante parecido com o da cauda do animal, enaltecido durante todo o poema por causa de sua beleza e ferocidade, aspectos que, embora opostos, fazem parte de sua

natureza⁴². Blake, muitas vezes, foge à escrita convencional em seus poemas em detrimento, acreditamos, de construções de cunho icônico, em que uma letra trocada, omitida ou duplicada propositalmente possa acrescentar certas impressões à interpretação do poema.

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

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

And **what** shoulder, & **what** art.
 Could twist the sinews of thy heart?
 And when thy heart **began** to **beat**,
What dread hand! & **what dread** feet!

What the hammer! **what the** chain,
 In **what** furnace **was** thy brain
What the anvil, **what** dread grasp,
Dare its **deadly** terrors clasp!

When the stars threw down their spear
 And **water'd** heaven **with** their tears:
 Did he smile his work to **see**
 Did he who made the Lamb make **thee!**

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

Vemos como, através da iconicidade, Blake aproxima verbo e imagem. Blake iconiza também a própria simetria do animal através do uso de letras dobradas: a simetria contida na própria palavra *SYMMETRY*, onde vemos duas letras Y e duas letras M; as patas do tigre são simétricas, os olhos também e a palavra *IMMORTAL* tem um duplo M, que sugere simetria. Logo, a simetria pode estar associada às formas

⁴² As palavras são genuinamente simbólicas, mas, muitas vezes, a maneira como são escritas corresponde a seu aspecto icônico, que pode até funcionar por similaridade em relação ao seu referente, como ocorre com palavras do tipo olho, por exemplo, em que se tem uma iconização dos próprios olhos através da escrita o-o.

perfeitas do tigre, a suas listras, seu compasso, seus olhos, suas patas. Vemos uma abundância de duas palavras começadas com a mesma letra, num mesmo verso; e também há palavras que têm letras dobradas. Naturalmente, tudo isso parece estar iconizando a simetria do animal. Augusto de Campos propôs uma tradução para o poema intitulada “O Tygre” (CAMPOS, 1986, p. 221):

Tygre! Tygre! Brilho, brasa
que a furna noturna abrasa,
que olho ou mão armaria
tua feroz *symmetrya*?

Em que céu se foi forjar
o fogo do teu olhar?
Em que asas veio a *chamma*?
Que mão colheu esta *flamma*?

Que força fez retorcer
em nervos todo o teu ser?
E o som do teu coração
de aço, que cor, que ação?

Teu cérebro, quem o malha?
Que martelo? Que fornalha
o moldou? Que mão, que garra
seu terror mortal amarra?

Quando as lanças das estrelas
cortaram os céus, ao vê-las,
quem as fez sorriu talvez?
Quem fez a ovelha te fez?

Tygre! Tygre! Brilho, brasa
que a furna noturna abrasa,
que olho ou mão armaria
tua feroz *symmetrya*?

Nota-se que o tradutor optou por manter o nome do animal com Y, na versão em português, demonstrando uma atenção especial a essa construção. Também, escolhe uma grafia para a palavra “simetria” muito semelhante à da língua inglesa. Além disso, dobra letras deliberadamente, nas palavras “chama” e “flama”. Talvez Campos tenha observado essas mesmas manifestações icônicas e tenha resolvido trazê-las para a língua de chegada, já que sua proposta, enquanto tradutor, seria recriar o texto de partida, mas respeitando suas sutilezas e peculiaridades. Augusto de Campos e seu irmão Haroldo de Campos levaram a prática da tradução criativa às últimas

consequências. O que o primeiro chama de in-tradução o segundo chama de transcrição. De qualquer maneira, ambos os neologismos nomeiam um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe a fazer funcionar o próprio processo de significação do texto de partida em uma outra língua. Essa proposta retoma criativamente o “modo de intencionar” do original e o recria de modo artístico, através das sutilezas que a nova forma em português possa sugerir. Atualmente parece haver um consenso de que o ato de tradução exige, muitas vezes, do tradutor uma prática criativa e crítica capaz de recriar o texto original, buscando contemplar efeitos estéticos do texto em questão. Nesse sentido, a tradução para Augusto de Campos (1986) propõe um olhar crítico sobre o texto estrangeiro para que sua versão para a língua materna supere a ideia de cópia e venha a se tornar um produto que traga algo de acréscimo ao texto que o antecedeu. Tradução para ele é, portanto, um modo de conversar com os poetas que ele mais admira: “A minha maneira de amá-los é traduzi-los” (CAMPOS, 1988, p. 07).

No poema *The Lilly*, de *Songs of Experience*, temos, mais uma vez, uma grafia que foge da convenção, já que originariamente, a palavra *lily* (lírio) é escrita com um “L” só.

The modest Rose puts forth a thorn:
The humble Sheep, a threatening horn:
While the Lilly white, shall in Love delight,
Nor a thorn nor a threat stain her beauty bright.

Parece-nos que Blake iconiza, através do paralelismo do duplo “L” em “lilly” a própria duplicidade inerente ao conteúdo do poema. A Rosa aqui é portadora de modéstia, que, para Blake, seria um atributo negativo, pois representaria a opressão e a submissão aos dogmas religiosos, típicos do mundo da Experiência. O Lírio, por sua vez, é portador do amor e da beleza, sem a proteção dos espinhos, portanto, sem defesa, fato que o aproximaria do mundo da Inocência. Segundo Lexicon (1990, p. 125), “O lírio branco é um antigo símbolo da luz. É considerado, na iconografia cristã, um símbolo da pureza, da inocência e da virgindade”. Temos, então, uma iconização dos opostos representados pela Rosa e pelo Lírio. A primeira assume aspectos da Experiência, o segundo, aspectos da Inocência, mas que, como nos “Ls” da palavra *lilly*, convivem e fazem parte de uma mesma condição existencial, compartilhando um mesmo espaço.

Como já afirmamos, há muitos casos de iconizações acústicas dentro do universo verbal. Na primeira matriz de *A Cradle Song* (BLAKE, 2008, p. 58), de *Songs of Innocence*, a mãe referida no poema tenta fazer seu bebê dormir. Há uma repetição abundante das palavras *sleep* e *sweet*, provavelmente iconizando o som que a mãe estaria produzindo, ao fazer a criança dormir ou o próprio som produzido pelo berço, que está sendo embalado. Na segunda matriz do poema, onde estão contidas as duas últimas estrofes, a criança já está adormecida; então, essas duas palavras não aparecem mais.

Fig. 23 – Primeira matriz de *A Cradle Song*



Fonte: BLAKE, 2008, p.58

Fig. 24 – Segunda matriz de *A Cradle Song*



Fonte: BLAKE, 2008, p. 59

Sweet dreams, form a shade
O'er my lovely infant's head:
Sweet dreams of pleasant streams;
By happy, silent, moony beams.

Sweet sleep, with soft down
Weave thy brows an infant crown.
Sweet sleep, Angel mild,
Hover o'er my happy child.

Sweet smiles, in the night
 Hover over my delight;
Sweet smiles, mother's smiles,
 All the livelong night beguiles.

Sweet moans, dovelike sighs,
 Chase not slumber from thy eyes.
Sweet moans, sweeter smiles,
 All the dovelike moans beguiles.

Sleep, sleep, happy child,
 All creation slept and smil'd;
Sleep, sleep, happy **sleep**,
 While o'er thee thy mother weep.

Sweet babe, in thy face
 Holy image I can trace.
Sweet babe, once like thee,
 Thy maker lay and wept for me,

Wept for me, for thee, for all,
 When he was an infant small.
 Thou his image ever see,
 Heavenly face that smiles on thee,

Smiles on thee, on me, on all;
 Who became an infant small.
 Infant smiles are his own smiles;
 Heaven & earth to peace beguiles.⁴³

Vimos alguns exemplos de como agem os ícones, que “para funcionarem como signos dependem de hipotéticas relações de similaridade” (SANTAELLA, 2000, p. 121). De maneira diferente, os índices correspondem à classe dos signos que mantêm uma relação causal ou de contiguidade física com o objeto que representam. São exemplos de índices: uma batida na porta como sinal de uma visita, um furo de bala na

⁴³ Forma-se um doce sonho/Sobre o meu menino risonho./Doce sonho flutua/Pela alegre, muda luz da lua/
 Doce sono fino fio./ Tece-te a celha em coroa infantil./ Doce sono que balança,/ Ó Anjo, sobre minha
 feliz criança./ Doces sorrisos na noite,/ Balançam sobre meu terno deleite./ Doces sorrisos, maternais
 sorrisos/ Toda a duradoura noite vai nisso./ Doces queixumes, meu Deus!./ Não espantem o sono dos
 olhos teus./ Doces sorrisos, arrulhos,/ Geme a pomba: encantamentos noturnos./ Dorme, dorme, criança,
 ri./ Toda a criação sorriu e foi dormir./ Dorme, dorme alegre dorme./ Que sobre ti tua mãe lamenta
 enorme/ Nenenzinho, em tua face./ Uma santa imagem agora faz-se./ Nenenzinho, o criador/ Também já
 por mim deitou e chorou. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a,
 pg. 49).

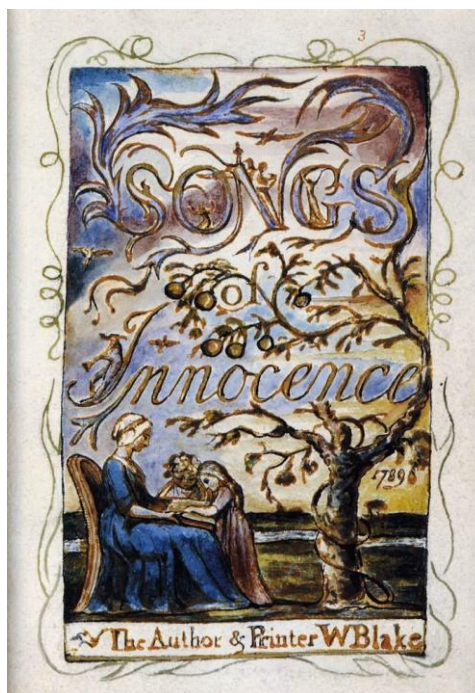
parede, os sintomas de uma doença, dentre outros; ou seja, onde houver uma ligação dinâmica, uma conexão física entre o signo e o seu objeto, podemos afirmar que o índice está capacitado a agir como tal.

Ao índice, muito mais do que a qualquer outro tipo de signo, cabe com justeza a denominação de veículo. De fato, ele funciona como um veículo de transporte, alertando e conduzindo o receptor diretamente para seu objeto (SANTAELLA, 2000, p. 123).

Nesse caso, podemos dizer que ao gravar (gesto mecânico) palavra e imagem, de maneira inseparável, sobre a matriz de cobre, construindo um macro texto costurado pelas duas linguagens – em que galhos de árvores separam estrofes ou destacam títulos, ou ainda, ramos, folhagens e chamam unem-se a letras, bem como a animais, figuras humanas e figuras divinas que parecem deitar-se sobre os versos – Blake indiciava sua intenção de unir textos verbais e imagéticos. Em outras palavras, podemos dizer, então, que a ação da mão de Blake gravada e registrada sobre a matriz de cobre (objeto) funcionaria como um índice de sua intenção de unir verbo e imagem (signo). Existe, entre os dois elementos, uma relação de conexão física: “Há, nesses gestos da mão, gastos de energia (corporal e intelectual) [...] a energia gasta pelos escritores sobre suas folhas de rascunho” (GRÉSILLON, 2007, p. 34-35).

É preciso, talvez, deter-se um instante nessa percepção física da escritura, muitas vezes invocada, mas raramente analisada nos seus efeitos. Ela marca a divisão, na criação do texto, entre a abstração das operações mentais e a realidade do trabalho da mão. Ao simbolismo do alfabeto ela acrescenta uma dimensão gestual e testemunha a presença, na escritura, de um sujeito escrevendo (HAY, 2007, p. 167).

Na matriz de abertura de *Songs of Innocence*, podemos perceber a presença de figuras humanas e angelicais, de crianças, de frutas e de pássaros misturando-se e interagindo harmoniosamente com as letras que formam o título da obra; estas parecem servir de abrigo, encosto ou moradia para seres que descansam, brincam ou se divertem. A mesma configuração acontece também em outras matrizes, como é o caso de *Nurses Song* (fig. 9), de *Songs of Innocence*.

Fig. 25 – Matriz da capa de *Songs of Innocence*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 45

Chamamos a atenção ainda para a presença de um flautista, personagem recorrente nas “Canções”, que lembra a figura de Pan, deus dos bosques, dos pastores e dos rebanhos na mitologia grega⁴⁴. Aqui, ele poderia ser considerado uma espécie de bardo, aquele que é o encarregado de transmitir as histórias e lendas de forma oral. Ele é o personagem inicial da “Inocência”, o que abre o primeiro poema da série de maneira jubilosa e exultante. O que gostaríamos de destacar é o fato de que ele toca sua flauta recostado à letra “I” de *Innocence*, mostrando o que seria, a nosso ver, uma das grandes e mais importantes características dessa obra: o entrelaçamento entre imagem pictórica e verbo.

Percebemos claramente como Blake construiu imagem e verbo de maneira inextricável, tornando impossível para seu leitor dissociar ambas as linguagens; esta é uma característica presente em todos os poemas das “Canções”. Em *Nurses Song* (BLAKE, 2008, p. 80), de *Songs of Experience*, ramos e folhas de videiras confundem-se com o próprio texto verbal. O “S” da palavra *Song* (no título) está ligado ao desenho de uma flor. A palavra *arise*, que aparece no segundo verso da segunda estrofe, está unida a um galho que se expande pela matriz.

⁴⁴Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/2087573/Dicionario-de-Mitologia-Grega-e-Romana>> Acessado em 06 de Jan. de 2012.

Fig. 26 – Matriz de *Nurses Song*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 80

Em *The Tyger* (fig. 20), a planta do lado esquerdo inferior se junta ao “T” do título e algumas estrofes são separadas pelos galhos da árvore. Galhos de árvore também separam as estrofes em *A Poison Tree* (fig. 19) e em *The Lamb* (fig. 22), que ainda tem seu texto verbal contornado por vários ramos. Em *The Chimney Sweeper* (fig. 13), a fumaça cinza que sai da chaminé serve como pano de fundo para o texto verbal e mistura-se com o título do poema.

Como podemos constatar, há, nessas construções, a ação da mão de Blake gravada sobre o cobre indiciando a sua intenção de unir textos verbais e textos pictóricos. Ora, se o índice é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser realmente afetado por esse objeto, podemos afirmar então que ele está bastante presente nesta obra, pois Blake construiu *Songs of Innocence and of Experience* de próprio punho, unindo verbo e imagem em uma mesma matriz, de maneira que as duas linguagens ficassem entrelaçadas, numa ação mecânica que indicia a sua intenção. Daí advogarmos que a questão da junção dos textos verbais e dos textos imagéticos seja uma marca de grande destaque dentro de sua dialética da união dos contrários, já que, idiossincraticamente, ele era poeta e pintor.

Quanto ao símbolo (que também está presente em Blake), este correspondente à classe dos signos que mantém uma relação de convenção com seu

referente; enquanto o ícone sugere seu objeto através de associações por semelhança e o índice através de uma conexão de fato, existencial, o símbolo, por sua vez, o representa através de uma lei (JOLY, 1996). É no interpretante que se realiza, por meio de uma regra associativa e convencional, uma associação de ideias na mente do intérprete, associação esta que estabelece certa conexão entre o signo e seu objeto. O símbolo se constitui como tal apenas através do interpretante, do efeito causado que, neste caso, é uma interpretação do objeto representado. Blake abusa de motivações simbólicas, especialmente religiosas, em sua obra como um todo. Ao escrever o poema *The Lamb* (O Cordeiro), de *Songs of Innocence*, ele refere-se claramente ao cordeiro de Deus, Jesus Cristo, em contraposição ao tigre, de *Songs of Experience*. O primeiro representaria o bem, a gentileza, enquanto o segundo representaria o mal e a crueldade. Como afirma Alves:

O modo de ilustração utilizado por William Blake está intimamente conectado ao tipo de literatura simbólica criada por ele, e também à sua poética – na qual a imaginação era considerada a principal faculdade mental no ato criativo, enquanto aos ditames da razão era conferida a categoria de algo que perturba a criação com seus princípios e regras. Isso valia não só para a relação do artista com sua obra, mas também para a fruição da obra de arte pelo espectador. Além de conter esse caráter altamente simbólico referido acima, seus livros apresentam um outro agravante à compreensão do leitor que se aventura por suas páginas: o sistema simbólico que ali se apresenta não segue uma tradição estabelecida, como a obra de Dante, por exemplo. Podemos identificar referências à Bíblia, à textos místicos como Böhme ou Swedenborg e, principalmente à outras obras literárias, como as de Milton. No entanto, não se contentando com esse panorama, Blake foi além: iniciou ele mesmo a criação de um universo simbólico próprio, com sua cosmogonia e mitologia (2001, p. 11).

Portanto, não trataremos especificamente dos aspectos simbólicos de *Songs of Innocence and of Experience*, em especial, porque esta tese não comporta ainda sua complicada mitologia. Discorreremos somente sobre as referências simbólicas de cunho basicamente judaico-cristão nela presentes, pois para investigarmos sua simbologia de maneira mais aprofundada, necessitaríamos fazer um estudo à parte, dada sua complexidade. Para Northrop Frye (1969), os símbolos usados por Blake só podem ser entendidos de maneira mais ampla, a partir da relação que eles estabelecem com sua obra inteira. Ou seja, para podermos construir significados mais aprofundados dos símbolos que se encontram em *Songs of Innocence and of Experience*, teríamos que

relacioná-los com a simbologia de sua obra como um todo, tarefa que não se configuraria como objetivo deste trabalho. Porém, é importante salientar que nenhum signo pode ser descrito como tendo somente características de ícone, índice ou símbolo. Esses três tipos de signo se apresentam de maneira complementar: o símbolo contém o índice e o ícone; já o índice, contém também o ícone; porém, o ícone, por ser tão fugaz, já que provoca sensações na mente do receptor em um lampejo, seria indivisível, por isso, uma mônada. O que pode haver é que, em determinadas situações, haja uma predominância ou destaque-se uma manifestação de algumas dessas categorias. Em nosso estudo, optamos por privilegiar a iconicidade e a indicialidade, que pudemos perceber na obra de Blake:

Peirce afirmou que, após classificar os signos, na sua tipologia fundamental, ele passava a examinar as diferentes eficiências e ineficiências de cada um desses tipos. Nenhum tipo de signo é auto-suficiente. Tais como as categorias fenomenológicas, os signos são mútuo-complementares. Todo signo atual (mesmo um pensamento, quando se trata de um pensamento atualizado numa mente específica) aparece numa mistura de caracteres. Não há nenhuma linguagem que possa se expressar em nível puramente simbólico, indicial ou icônico (SANTAELLA, 2000, p. 27).

Desse modo, a teoria semiótica peirceana nos pareceu particularmente útil, pois nos permitiu penetrar na tessitura de *Songs of Innocence and of Experience*, dando-nos a possibilidade de tentar compreender os mais diversos procedimentos e recursos empregados por Blake para a construção do entrelaçamento entre verbo e imagem na sua obra. A partir do que foi percebido, consideramos o trabalho desse artista como único, pois acreditamos que ele buscava uma completa e absoluta interação entre verbo e imagem. Não cremos que os textos pictóricos que compôs sejam repetições do conteúdo dos textos verbais, mas, juntamente com estes últimos, a própria essência do seu corpo poético. Roman Jakobson propôs um estudo do poema *Infant Sorrow*⁴⁵, de “Canções da Experiência” e destacou a “surpreendente simetria” existente em seus versos, pausas e aliteraões (JAKOBSON, 1990, p. 132), o que indica que Blake se empenhava, de maneira prodigiosa, na feitura de seus textos. Porém, não concordamos

⁴⁵*My mother groand! My father wept./Into the dangerous world I leapt:/Helpless, naked, piping loud:/Like a fiend hid in a cloud./Struggling in my father's hands:/Striving against my swaddling bands:/Bound and weary I thought best/To sulk upon my mother's breast* (BLAKE, 2008, p. 90).

Minha mãe geme! Papai chora./Vou pelo duro mundo afora:/Nu vai só silvando meu vulto:/Qual satã na nuvem oculto./Lutando nas mãos de meu pai:/A fralda na peleja cai:/Preso e enfadado não me acanha/No seio de mamãe fazer manha. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 113).

com Jakobson quando este afirmou que os textos verbais de Blake deveriam ser lidos com suas ilustrações respectivas. Acreditamos que não se pode pensar, neste caso, os textos imagéticos como ilustrações dos textos verbais, pois estaríamos admitindo que estes últimos seriam os pontos de partida para a construção dos textos pictóricos. Pensamos que a arte de Blake é composta e deve ser vista como uma unidade. É possível que o artista tenha assumido uma das duas linguagens como referência para a produção da outra, mas não há como afirmar qual delas ou se isso realmente aconteceu sem um estudo aprofundado de seu processo de criação, tarefa a qual nos dedicaremos na quarta seção desta tese.

Muito foi feito antes e depois de Blake em termos de união de verbo e imagem, mas pensamos que nada se compara, em originalidade, às suas obras. Para podermos embasar nossa assertiva, propomos uma pesquisa acerca de como diversos outros artistas desenvolveram trabalhos em que houve esse mesmo tipo de integração. Como vimos na seção anterior, o que Blake preconizava, especialmente em “Canções da Inocência e da Experiência”, era a questão da união dos contrários como partes de um todo para que o homem pudesse ver tudo de maneira infinita, já que as portas de sua percepção, desse modo, estariam abertas. Da mesma maneira, através de sua *Impressão Iluminada*, Blake também relacionava duas artes, poesia e pintura, consideradas por muitos estudiosos como opostas ou rivais; porém, são vistas por ele como dois elementos diferentes que, juntos, formariam uma só composição. Assim, ele desenvolveu algo particular e explorou essa correspondência de maneira única: a imagem poderia acrescentar algo à interpretação do verbo (ou até mesmo mudá-la) e vice-versa. Uma era a metade da outra; duas vozes cantando em dueto. Essa associação está bem clara nas “Canções”. Gravação e poema podem ser vistos como dois personagens, cada um representando um papel dentro de cada canção; ou ainda, como instrumentos de uma orquestra em que nenhuma das partes tem uma posição privilegiada sobre a outra, ou de destaque. Funcionam harmonicamente como complementos necessários a uma interpretação ou apreciação mais ampla e complexa de cada uma das canções.

4 PINTURA E POESIA: ARTES IRMÃS OU ARTES RIVAIS?

William Blake não foi o único ou o primeiro artista a unir palavra e imagem em uma mesma obra. Essa combinação já pôde ser vista em manuscritos medievais ilustrados e em outros trabalhos anteriores. Desde os primeiros sinais traçados pelo homem, na remota era do paleolítico até hoje, a imagem e a escrita vêm interagindo através dos tempos, suscitando diversos estudos sobre sua correlação. Segundo Mora (2004), uma das primeiras comparações explícitas entre imagem e verbo deu-se por volta do ano 500 a.C., a partir da obra do poeta grego Simonides (557 a.C. a 467 a.C.), para quem a pintura seria uma poesia muda e a poesia constituiria uma pintura falada. Porém, como explica Mora, Simonides não forneceu uma definição explícita sobre as bases nas quais essa comparação estava sendo feita; seu interesse em aproximar as duas artes residia no fato de que ele, como poeta que cobrava pelos seus poemas, queria aproximar sua atividade de outra de cunho artesanal, justificando assim um pagamento maior pelo seu trabalho. Para ele, a poesia era uma maravilhosa criação humana, ideia que seria contrária ao que acreditavam os antigos gregos, que a viam como uma atividade inspirada pelos deuses. Seu interesse era, portanto, fundamentalmente mercantilista.

Platão foi o primeiro a postular pontos de contato entre poesia e pintura; ou seja, a partir desse filósofo, foi possível estabelecer fundamentos que permitiram comparar as duas atividades. Uma de suas primeiras impressões sobre ambas foi quanto ao caráter ontológico. Para ele, ambas as artes eram essencialmente atividades operadas por imitação (*mimesis*). Platão supervalorizava a filosofia em detrimento das atividades artesanais, que eram vistas pelos gregos antigos como inferiores aos produtos do intelecto. Essa noção de mimese concebida por Platão é a base de sua teoria das artes e pode ser encontrada no Diálogo *Íon*, Livro X da “República” (PLATÃO, 1999).

A poesia, para o filósofo, é produto do entusiasmo criador, fruto da irracionalidade, das pressões irracionais a que os poetas estão subjugados; por isso, não pode servir como fonte de educação moral. A pintura, por sua vez, era vista por ele, segundo Oliveira (1993), como cópia inferior daquilo que cada imagem representa. As artes plásticas, em geral, eram, segundo ele, imitadoras de uma suposta realidade, portanto, enganadoras; meras cópias e sombras da essência ideal, pois elas seduziam a parte fraca da alma humana. Assim, a mentira do poeta era comparada à imagem do

pintor. Ambas as artes, em especial a pintura, estão longe da realidade, do mundo do ser e somente podem copiar as formas ideais; ambas misturam falsidade com verdade, ambas são perigosas para a juventude porque chamam a atenção do homem em seu mais baixo estado de racionalidade. Hagstrum (1958) indica que, para Platão, ambas deveriam ser banidas do bem estar comum, já que nem o pintor nem o poeta seria capaz de transmitir o conhecimento supremo.

Para Platão, pintura e poesia têm um caráter enganador, pois elas nos fazem acreditar em coisas que não existem, nos mostram aparências, quando, na realidade, representam apenas imagens dessas aparências. Porém, como afirma Mora, (2004), a poesia ainda conseguia impor certa superioridade porque, enquanto que a prática pictórica ilude seres inteligentes, mas também animais irracionais, através de sua técnica bidimensional ou tridimensional, capaz de produzir efeitos de perspectiva e profundidade, “na poesia, pelo contrário, *apenas* os mais inteligentes são enganados; aqueles que são capazes de se deixar submergir na fantasia poética criada pelo fingidor que é o poeta” (MORA, 2004, p. 23).

Aristóteles também via a arte como uma atividade imitativa e, especificamente a poesia, era para ele resultante de uma habilidade especial que se dá em uma relação entre a arte com a vida e/ou a natureza. A imitação poética recria o real e, nesse sentido, o conceito de mimese em Aristóteles difere do conceito de mimese em Platão, para quem imitação é sinônimo de cópia fiel a um original; não de criação ou de *poesis*. Para Aristóteles, segundo Santaella:

As obras não são réplicas ou cópias servis de uma realidade que as transcende; elas mantêm uma relação de correspondência e complementaridade criativa e reveladora com a natureza humana. As obras são ficções reveladoras, produtos da imaginação criativa orientada para o fazer, imaginação produtiva. Na junção da *téchne*, sabedoria na operação com os meios, com a *poesis*, capacidade criadora, o poeta é capaz de revelar poeticamente verdades concernentes à natureza e à vida que não apareceriam sem a sua intervenção (SANTAELLA, 1994, p. 29-31).

Aristóteles (*apud* JOLY, 1996) afirmava que o artista deveria ter o domínio da *téchne* para alcançar o belo na arte, para configurar, através de sua imaginação, as atividades operantes da natureza, seduzindo e despertando prazer no receptor; esta seria uma forma de causar nele um efeito catártico, levando-o a uma experiência educativa e transformadora.

Sobre a tragédia, Aristóteles (1994) comenta, na seção 5 de sua obra “Poética”, que esse gênero representa pessoas que estão acima do nível comum e que o dramaturgo trágico deveria seguir o exemplo de um bom retratista; este, sem perder a verossimilhança, geralmente retrata o homem como um ser mais bonito do que realmente é. A natureza pode ser melhorada e, ainda assim, continuar sendo natureza. A pintura, por sua vez, na opinião do filósofo, opera por imitação através de cores e formas; a poesia, através de linguagem, ritmo e harmonia. Elas não seriam irmãs, mas primas. Para ele, as irmãs da poesia são a música e a dança (artes de movimento temporal) e não as artes visuais ou gráficas. Para Aristóteles, forma e cor podem retratar muitas coisas, mas não todas as coisas.

Platão e Aristóteles pensaram na poética e nas artes plásticas, porém, foi mesmo a partir do primeiro que a tradição de cotejo entre pintura e poesia começou. Segundo Praz (1982), o poeta romano Horácio (65 a.C. a 8 a.C.), herdeiro do raciocínio platônico de que ambas as artes são enganadoras, tentou aproximar a literatura da pintura, buscando denominadores comuns à sua estruturação. A partir de sua obra intitulada *Ars Poetica*, que continha, no verso 361, a famosa expressão *Ut Pictura Poesis* (a poesia é como a pintura), comparou poesia e pintura, usando como parâmetro as técnicas que se poderia aplicar na composição e na apreciação de ambas. Concluiu, então, concordando com Platão, que as duas artes são enganadoras; mas, ao contrário deste último, via também nelas uma função muito importante: a finalidade puramente estética, sem necessidade de se atribuir a tais atividades uma função pedagógica ou qualquer outra função utilitária. Podemos observar que, a partir da tradição horaciana, as duas artes começaram a ser mais estreitamente correlacionadas, embora essa aproximação tenha sido feita por Horácio para ilustrar problemas específicos da poesia dramática (como por exemplo, os limites da licença poética) e não para sugerir uma reflexão, propriamente dita, acerca da pintura. Praz (1982) afirma que a partir desses lugares comuns, nascia então a fonte de uma abordagem crítica, retomada profusamente nos séculos posteriores, que aproximava a literatura das artes plásticas, embora em seus preceitos iniciais, preconizasse a supremacia da primeira perante as outras.

No Renascimento, de acordo com Hagstrum (1958), a palavra de ordem era a expressão horaciana *Ut Pictura Poesis*, porém, com uma ênfase maior à arte pictórica. Em 1436, o arquiteto e teórico de arte italiano, Leon Battista Alberti proclamou a pintura como a arte mãe. Em 1508, o pintor italiano Rafael Sanzio categorizou-a como a mais difícil das artes liberais. Michelangelo pregava a superioridade da pintura sobre a

poesia, retomando, ainda segundo Hagstrum, o antigo pensador Plutarco, para quem a relação entre arte e realidade ficaria mais evidente na pintura do que em qualquer outra forma de expressão estética; a pintura, para ele, possuía uma força moral que as outras artes não tinham. Hagstrum (1958) afirma também que Leonardo da Vinci defendia a visão neoplatônica de que o pintor lembra, mais do que qualquer outro tipo de artista, o Criador, já que Deus é sempre visto como o maior artífice de todos; ou seja, o pintor supremo. Assim, o pintor, que lida com as coisas que retrata em sua arte, superior ao poeta, que lida com palavras. O pintor é o senhor da realidade. A pintura não precisa falar; ela possui uma linguagem superior. Porém, embora Leonardo tenha feito tais afirmações, a poesia nunca perdeu seu prestígio e muitos pintores ainda recorriam aos poetas para obter inspiração; pintores renascentistas como Leonardo da Vinci, Cellini, Brunelleschi, Michelangelo, dentre outros, também escreviam versos (HAGSTRUM, 1958).

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, os paralelos entre as duas artes foram sendo mais elaborados, porém, ao contrário do que aconteceu no Renascimento, houve, neste período, a notória subordinação da pintura em relação à poesia. Segundo Oliveira (1993), alguns autores dessa época afirmavam que a poesia enriquecia a mente com visões que o pintor poderia representar; assim, o conhecimento da obra poética poderia ajudar o homem comum a apreciar as belezas da natureza. Ocasionalmente, havia comparações que pendiam para a pintura quando se notava a influência de alguns pintores sobre determinados poetas. Porém, todas essas comparações baseadas na tradição *Ut Pictura Poesis* continuaram a acontecer de maneira muito vaga e isso deu margem ao surgimento de duas novas orientações: a de Denis Diderot, na França, e a de Gotthold Lessing, na Alemanha. Diderot (*apud* PRAZ, 1982) propõe que se comparem as artes, mostrando as analogias existentes entre elas, examinando como um pintor e um poeta representam as mesmas imagens. Diderot propõe uma “leitura” dos quadros, em que o espectador possa passear pela tela e penetrá-la, criando enredos a partir do que está observando e tendo, assim, liberdade de interpretação. De acordo com Oliveira (1993, p. 17), a partir de Diderot,

Prenuncia-se o relativismo do mundo moderno, o descentramento, que admite vários ângulos de visão, todos igualmente válidos. [...] Diderot, ao propor um ‘passeio’ pelo quadro, introduz na pintura, arte do espaço, um elemento de temporalidade.

Lessing, ao contrário de seu contemporâneo, aponta as diferenças entre as artes e não as semelhanças. Oliveira (1993) explica que, em sua obra *Laocoon: an essay on the limits of painting and poetry* de 1776, Lessing afirma que a pintura e a poesia, por empregarem signos diversos, não poderiam ser comparadas. Chegou a essa conclusão a partir da observação da estátua Laocoonte, que retrata o ataque de duas serpentes a esse personagem mitológico e a seus dois filhos, na época da Guerra de Tróia. Na opinião de Lessing (1998), a poesia seria a arte do tempo, pois possui uma maior liberdade para representar ou descrever uma ação contínua, que é seu objeto próprio; ele advoga que qualquer escrita tem um caráter linear, sucessivo e não simultâneo. Já a pintura, por empregar signos como figuras e cores para representar corpos e objetos deve ser considerada como a arte do espaço; pois só pode utilizar um único momento da ação, tendo-se que escolher por isso o mais fecundo, a partir do qual o antecedente e o subsequente poderão ser úteis para se contextualizar uma obra que se deseje analisar. Para Lessing (1998), a pintura é uma arte espacial e visual, por isso não poderia ser temporal e psicológica; já a poesia, uma arte intelectual e temporal, não poderia ser espacial e visual, pois não utiliza elementos como linhas, espaço, cor e simultaneidade de efeito. Portanto, Lessing (1998) advoga que uma comparação entre as duas se tornaria impossível, preconizando, ainda, que a poesia seria superior à pintura, pois esta possui uma maior capacidade de representação.

Pode-se dizer que, de certa maneira, Lessing comunga com a noção desenvolvida por Diderot de perceber um quadro como um texto, na medida em que, ao fazer um estudo baseado na estátua *Laocoonte* (que representa o famoso personagem da guerra de Tróia Laocoonte e seus filhos, no momento em que são estrangulados por duas serpentes marinhas num episódio relatado na “*Ilíada*” de Homero), ele afirma que o observador das artes plásticas deve acrescentar, em sua imaginação, momentos anteriores e posteriores à obra que está apreciando. O espectador deve pensar além. Segundo Oliveira (1993), tem-se aqui o que se poderia chamar de uma estética da recepção rudimentar, pois há uma tentativa de emancipar o espectador do autoritarismo da obra.

Séculos depois dos postulados iluministas de Diderot e Lessing, temos os estudos semiológicos modernos, que retomam essa questão da comparação entre as artes irmãs. Para o linguista formalista russo Algirdas Greimas, as linguagens verbal e não verbal são independentes, devendo ser analisadas assim, já que suas estruturas semióticas são diferentes. Porém, ao proferir a frase “fora do texto não há salvação”,

Greimas (1974, p. 25) defende o texto verbal como ponto de partida para qualquer pesquisa de caráter linguístico ou discursivo; ou seja, é no texto verbal que estão inscritas as redes de significação. Portanto, todas as respostas para os questionamentos são encontradas dentro dele. Sua teoria semiótica é centrada no texto verbal e abre mão de qualquer realidade extralinguística. De acordo com Pereira (2008, p. 22):

[...] a semiótica discursiva parte do princípio de que fora do texto não há como evidenciar as ideologias que circulam nas atividades sociais dos sujeitos. Porque é por meio da linguagem que o homem se constitui. Nela, as práticas discursivas podem ser desvendadas.

Vemos, portanto que, para Greimas, a superioridade da linguagem verbal sobre as demais é sequer passível de discussão, embora admita a distinção entre esses diferentes sistemas semióticos. Para ele, o discurso verbal é dominante, pois seria através dele que todas as outras “linguagens” (verbais ou não) se tornariam comparáveis.

Outro importante nome da semiologia, Roland Barthes (1974), propõe eliminar a diferença entre literatura e a pintura (que seria puramente de meio material), renunciando à pluralidade das artes para afirmar a pluralidade dos textos. Nesse sentido, percebemos uma interseção entre o pensamento de Barthes e o de Diderot, já que ambos encaram a obra verbal e a obra pictórica como textos.

Se a literatura e a pintura já não são mais consideradas numa tradição hierárquica, uma sendo espelho de fundo da outra, por que mantê-las como objetos ao mesmo tempo unidos e separados, em resumo, classificados juntos? Por que não eliminar a diferença entre elas (que é puramente de meio material)? Por que não renunciar à pluralidade das artes, para afirmar tão mais fortemente a pluralidade dos textos? (BARTHES, 1974, p.55).

Da tradição horaciana à crítica semiológica, passando por Lessing e Diderot, a relação entre as artes irmãs suscita uma questão crucial: a interdependência entre a linguagem verbal e a pictural. Porém, partimos do pressuposto de que não há posição de superioridade com relação às artes e que as semelhanças, a integração, a complementaridade ou, até mesmo a complementaridade entre elas, existe e pode ser comprovada. Segundo Joly (1996, p. 133):

As palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras. Correndo o risco de um paradoxo, podemos dizer que quanto mais se trabalha sobre as imagens mais se gosta de palavras.

Manguel (2001, p. 20) afirma que “dispomos de uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência”. Em outras palavras, somos seres movidos por imagens e palavras; isso faz com que percebamos ou leiamos um quadro como se fosse um texto, pois é dessa forma que percebemos todas as imagens. Manguel afirma ainda que:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias, conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p. 27).

4.1 OBRAS QUE UNEM PALAVRA E IMAGEM

Como já dissemos anteriormente, desde a prática dos desenhos rupestres feitos nas paredes das cavernas até os tempos atuais, o homem vem associando imagem a verbo, se considerarmos que tais representações foram as primeiras tentativas de comunicação de fatos cotidianos produzidas pelo homem rumo à criação da escrita. Estudiosos ainda discutem se a escrita, como a conhecemos hoje, é uma evolução desses primeiros esboços humanos; porém, é consenso o fato de que esta possui um caráter figural muito forte. Segundo Walty *et alii* (2001, p.15), “o traço, vestígio do corpo, do gesto, seria o elemento comum entre o desenho e a palavra”. A palavra, a letra, tem um aspecto figurativo que não costumamos perceber corriqueiramente, pois nos atemos mais à sua significação já estabelecida e não à visibilidade de seu traço. Dessa maneira podemos pensar em diálogos intensos entre a literatura e as artes plásticas, especialmente a pintura, e até afirmamos que escrita e imagem pictórica estão atavicamente ligadas. Seja porque ambas têm origem no traço; seja porque há escritas com formas pictóricas, como o caso dos hieróglifos egípcios; seja porque se complementam ou se unem em várias obras, em vários gêneros textuais, em várias

manifestações artísticas. Falamos em imagem pictórica, pois consideramos os vários tipos de imagens que podem não ser necessariamente visuais: imagens mentais (sonhos, ideias, lembranças), imagens verbais (metáforas, descrições) etc.

Numa perspectiva histórica, um dos mais antigos textos que unia escrita e imagem foi a Bíblia, ilustrada com a função de dar acesso aos textos sagrados escritos, já que era grande o número de iletrados. O papa Gregório, o Grande (600 d.C.) afirmava que a pintura oferecia aos analfabetos o que a escrita oferecia aos que leem. Para ele, as pinturas eram a leitura daqueles que não sabiam interpretar as letras (CHRISTIN, 2006).

Na tradição da ilustração, os mais antigos exemplos são as iluminuras, que foram encontradas em manuscritos egípcios, os quais datam de mais de quarenta séculos. As iluminuras são pinturas que ilustram manuscritos; começaram no Egito antigo com os “Livros dos Mortos” (livros que continham orações, hinos e feitiços escritos em papiros e colocados ao lado das múmias em seus túmulos). Depois, na Idade Média, serviam como ornamentos para as letras capitulares (letras coloridas profusamente decoradas que introduziam um novo assunto) ou para as cenas que acompanhavam os textos verbais; e então, passaram a ocupar, cada vez mais, o lugar da palavra, chegando a tomar muitas vezes uma página inteira. O convívio do texto verbal com a imagem pictórica, anterior ao livro impresso, já aparecia na cultura egípcia e nos seus papiros, que, por meio de hieróglifos, apresentavam uma escrita ideográfica (assim chamada porque suas figuras representavam ideias), que “estava muito mais próxima de uma comunicação por imagens” (SOUZA, 2004, p. 28). Esse tipo de escrita existiu até o século XV a.C., sendo posteriormente substituída pela escrita alfabética dos fenícios, que, por sua vez, deu origem à grega, latina e etrusca, sendo esta última a origem da escrita romana.

Figura 27 – Livro dos Mortos, Séc. VI a.C.



Fonte: GARCIA, 2008, p. 23

Os livros manuscritos, ou códices, eram bastante comuns na Idade Média. Eram escritos em duas ou três colunas, tendo imagens ocupando seu lado esquerdo, direito ou intercaladas ao texto. Os códices eram

[...] compostos por cadernos, subdivididos em fólios, folhas e páginas. Um caderno é um conjunto de folhas costuradas; o fólio é uma folha grande dobrada em dois; a folha, a metade de um fólio; e cada lado da folha uma página (SOUZA, 2004, p. 31).

O códice medieval apresentava um tratamento bastante cuidadoso com relação à ornamentação. Era escrito exclusivamente por monges e concentrava-se em textos religiosos. Os tipos de ilustrações para esses manuscritos seriam: a iluminura e a miniatura. De acordo com Sousa (1989), iluminura e miniatura eram decorações executadas no manuscrito; porém, enquanto a miniatura era apenas uma modalidade de ilustração ou ornamentação de certas letras, a iluminura seria composta de desenhos ilustrativos diversos, utilizando-se do uso de muitas cores.

As iluminuras eram pacientemente produzidas, de maneira geral, por um copista (na sua maioria, monges) e um iluminador, separadamente; porém, ambos buscavam uma integração e uma complementaridade entre o texto verbal e a imagem pictórica para que a Palavra de Deus fosse bem entendida. Ou seja, “texto e imagem deveriam se articular em função da leitura a que se destinam” (SOUZA, 2004, p. 57).

A importância que a igreja passou a dar à imagem como instrumento didático a partir do século IV impulsionou a produção de iluminuras, que receberam grande impulso na época de Carlos Magno (747-814), imperador do Sacro Império Romano. Ele incentivava sua produção sob forma de livros litúrgicos, evangelhos e saltérios (salmos da Bíblia). Pelo fato de que poucos sabiam ler, a imagem pictórica passou a ter *status* de sacralidade, tanto quanto a palavra escrita, assim a iluminura foi sendo bastante difundida durante toda a Idade Média.

Figura 28 – Letras capitulares de iluminura gótica do Séc. XV



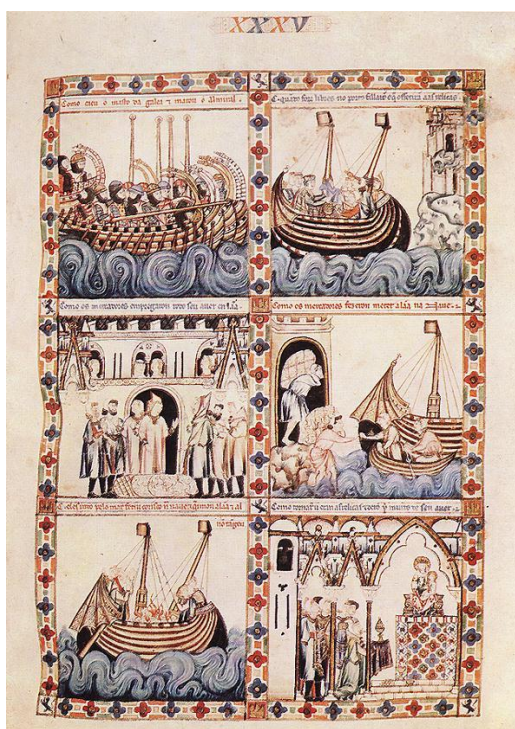
Fonte: <http://www.catedraldevalencia.es/archivo_general.php> Acessado em 22 de Outubro de 2011.

No caso das letras capitulares, as iniciais representavam “toda a solenidade e beleza que deveriam ser estendidas a todo o texto” (SOUZA, 2004, p. 48). Era uma maneira de diferenciar a palavra sagrada da humana. De acordo com Souza, as iluminuras eram uma arte na qual o texto, além da função informativa, tinha também uma função espiritual; ou seja, deveria primordialmente representar o mundo divino, trazendo, com frequência, cenas da Bíblia, que têm sido o texto mais reproduzido. Para isso, elas deveriam ser belas, floreadas, decoradas, enfim, verdadeiras obras de arte. As

principais cores utilizadas na confecção desses manuscritos eram o azul, o dourado, o prateado e o vermelho, o que dava um efeito suntuoso e imponente, ou seja, divino, a esses textos.

Outros exemplos de iluminuras são as Cantigas de Santa Maria, manuscritos escritos em galego-português durante o reinado de Afonso X, o Sábio, rei de Castela e Leão, de 1252 a 1284. Segundo Walty *et alii* (2001), nelas há a associação do texto às ilustrações que acompanham as cantigas narrativas, geralmente em louvor à Virgem Santa Maria.

Figura 29 – Cantigas de Santa Maria



Fonte: <http://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga35/Cantiga_35.htm> Acessado em 22 de Novembro de 2011

Os chamados Livros de Horas⁴⁶, eram considerados de luxo porque, de acordo com Thomas (1979), seriam fabricados em oficinas especializadas, por iluminadores profissionais, adquirindo, portanto, uma perfeição nunca vista até então.

⁴⁶ Pequenos códices medievais contendo orações e salmos cristãos, que serviam como conteúdo de leitura litúrgica.

Figura 30 – Representação de Golias e do Jovem David (Livro de Horas), séc. XV



Fonte: <<http://www2.adb.uminho.pt/Exposicao/itinerar.htm>> Acessado em 22 de Novembro de 2011

Porém, textos laicos ou não-religiosos começaram também a receber o mesmo tratamento dos textos sagrados, nos séculos XIV e XV, com o desenvolvimento das cidades, com a multiplicação das universidades e o advento do saber racional. No período gótico, entre o românico e o Renascimento, as iluminuras saem do confinamento dos mosteiros e vão para as oficinas urbanas, fazendo surgir, assim, uma arte mais profana. A iluminura gótica setentrional apresenta um vasto repertório, entre fábulas e humor grotesco.

A produção de iluminuras estendeu-se por vários séculos, compreendendo o período inicial, o paleo-cristão, o intermediário, o românico-gótico e o final, o renascentista. Uns e outros refletem as crenças, o gosto e as tendências artísticas das respectivas épocas. Nas iluminuras românicas e góticas estão ainda ausentes os princípios da proporção e da perspectiva, que serão introduzidos, posteriormente, no período da Renascença.

Os primeiros livros impressos, ou incunábulos, também apresentavam a junção da escrita à ilustração. O primeiro deles data de 1436, fruto da invenção da tipografia por Gutenberg. Segundo Sousa (1989), esses livros caracterizavam-se pelas seguintes peculiaridades: inexistência da página de rosto; início do texto na primeira página; presença de iluminuras; ilustrações xilogravadas; falta de paginação e reclamos;

título de partida indicado por *Incipit* (“aqui começa”, em latim) e colofão⁴⁷ indicado por *Explicit* (“aqui termina”, em latim); geralmente era impresso sobre papel artesanal ou pergaminho. Abaixo, temos o exemplo de uma página da Bíblia de Gutenberg, incunábulo impresso entre 1450 e 1455.

Figura 31 – Incunábulo da Bíblia de Gutenberg



Fonte: <<http://molcat1.bl.uk/treasures/gutenberg/pagemax.asp?page=1r&strCopy=K&vol=1>>
Acessado em 24 de Novembro de 2011

Havia também os livros de emblemas impressos nos séculos XVI e XVII, que tinham associado um lema ou título (*inscriptio*), uma ilustração (*pictura*) e um texto ou epigrama (*subscriptio*). Podiam ser profanos ou religiosos e tiveram um enorme êxito em toda a Europa. Um dos primeiros autores dos livros de emblema e um dos mais conhecidos também foi Andrea Alciato. Seu livro *Emblematum Liber*, de 1534, contém 113 emblemas, todos ilustrados em xilogravura e, possivelmente, gravados pelo pintor alemão Jörg Breu⁴⁸.

⁴⁷ “Fórmula final de um texto, contendo o agente, o local e a data da cópia – manuscrita ou impressa – e outros elementos identificadores, como o número de exemplares de tiragem” (disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/cursos/etexto/glossario/glossario_PDF/C.pdf> Acessado em 18 de Novembro de 2011).

Figura 32 – Emblema do livro *Emblematum Liber* (1531), de Andrea Alciato



Disponível em <<http://www.mun.ca/alciato/>> Acessado em 13 de Jun. de 2010.

Como pudemos perceber pelos exemplos citados, várias foram as manifestações artísticas que surgiram da associação entre verbo e imagem pictórica, desde a antiguidade. Essa prática, longe de estar esgotada, assumiu e continua assumindo até hoje novas formas de composição. Além do manuscrito iluminado e do emblema, há muitos outros gêneros em que textos verbais e visuais são combinados e inter-relacionados.

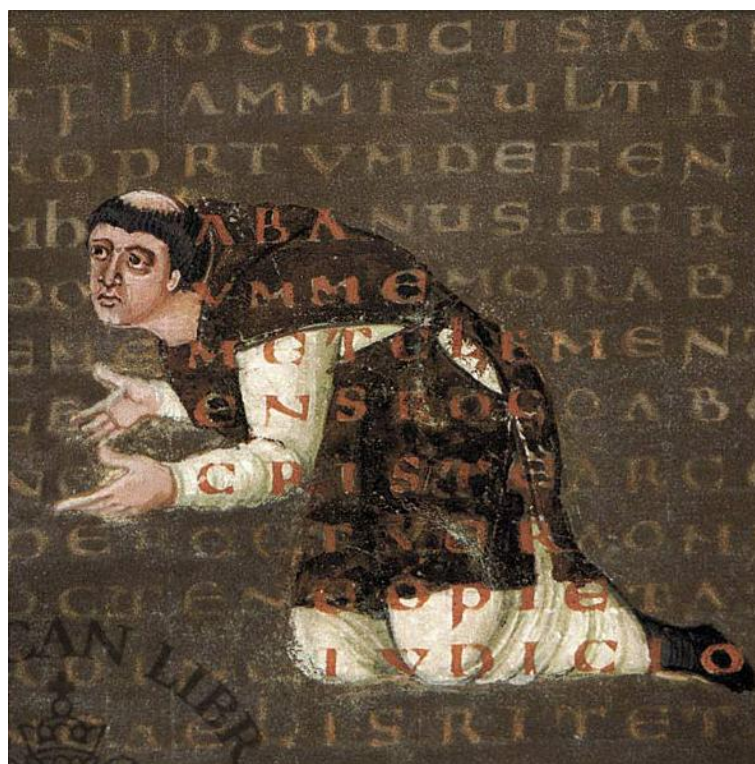
O chamado poema visual data de 300 a. C. e aparece, pela primeira vez, como criação do poeta Simmias de Rodes, que construiu um poema em forma de ovo, pois o texto fala do “nascimento de Eros a partir de um ovo primordial, o Caos” (MAUÉS, 2009, p. 02).

Fonte: <http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maués_diacronia.htm> Acessado em 28 de Novembro de 2011

O monge alemão Hrabanus Maurus, que recebeu influência direta de Fortunato, notabilizou-se por seu conjunto de 28 poemas intitulados de *De Laudibus Sanctae Crucis*. Aqui, imagem pictórica e texto verbal são mesclados geometricamente. De acordo com Maués (2009, p. 05):

Ele construiu um sistema de código de 36 versos que continham 36 letras espacializadas uniformemente em quadrantes. Sua linguagem era simples e logo se tornou popular. Alguns estudos sobre as HQs apontam o poeta como iniciador da técnica de comunicar em quadros.

Figura 35 – *De Laudibus Sanctae Crucis*, de Hrabanus Maurus



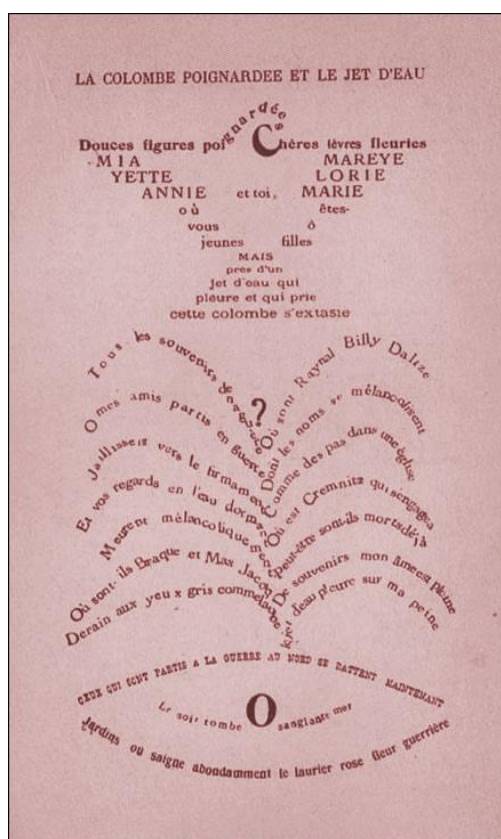
Fonte: Disponível em: <<http://www.globalgallery.com/enlarge/94799/>> Acessado em 22 de Novembro de 2011

O caligrama, outro tipo de poema visual, data do período helenístico (século IV-III a.C.) e teve uma expressiva retomada com o advento da poesia concreta e da experimental. Nele, o poeta desenha um objeto associado com o tema escolhido. Um dos grandes criadores de caligramas foi o francês Guillaume Apollinaire, autor da obra

Caligrammes de 1918. Os textos de Apollinaire imitam a imagem do objeto representado. Segundo Maués (2009, p. 12):

É uma estrutura externa ao poema, as imagens não partem de dentro para fora do poema como em Mallarmé, elas assumem forma do recipiente, mas não provoca modificações profundas nas palavras. Mesmo assim é dele o mérito de ter sido o primeiro a explicar o poema espacial, na nova ordem poética, através da noção de ideograma: a ligação entre os fragmentos do poema far-se-ia, não pela lógica gramatical, mas pela lógica ideográfica, que culmina numa ordem de arranjo espacial totalmente diversa da justaposição discursiva, sequencial e linear.

Figura 36 – Caligrama de 1918 intitulado *La colombe poignardée et Le Jet d'eau*



Fonte: APPOLINAIRE, 2003, p. 79

A poesia visual, passados os séculos, adquiriu várias formas de composição, porém, teve como divisor de águas o poema *Un Coup De Dés* (Um Lance de Dados) de Mallarmé (1897), que, com sua estrutura fragmentária, influenciada pela tipografia e pelas partituras musicais, propõe um novo uso da palavra e do espaço. Mallarmé mostrou a possibilidade de um poema plural, fragmentado, desconstruindo a noção de

linearidade. O branco do papel, a disposição das palavras, os tipos gráficos convidam o leitor a passear pela página, em uma cadência jamais mostrada antes. Como afirma Maués:

O livro é aproveitado por inteiro, na dupla página, o poema se movimenta regido pela disposição das palavras, pelos tipos gráficos e suas diferentes dimensões e pelos brancos da página. O leitor é convidado a navegar de forma simultânea pelos caminhos de fluxo e refluxo do pensamento criativo. Mallarmé é o regente dessa viagem de letras, tons, pausas, silêncios e intervalos. Ele instala a ruptura pela forma, depois de *Um Lance de dados*, jamais haverá retorno (MAUÉS, 2009, p. 11).

Figura 37 - *Un Coup De Dés* (Um Lance de Dados), de Mallarmé (1897)



Fonte: <http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maués_diacronia.htm> Acessado em 19 de Novembro de 2011.

Para Augusto de Campos (2006), além de Mallarmé, a poesia visual hoje teria como precedentes principais: Ezra Pound e o seu método ideográfico, presente em sua obra *The Cantos*, publicada numa série entre 1917 e 1949, que propõe uma aproximação com o ideograma chinês, pois adota a justaposição de imagens em vez do discurso, sugerindo um apelo à comunicação não-verbal; James Joyce e seu *Finnegans Wake*, de 1939, que apresenta uma fusão de palavras e uma subversão sintática, mostrando preocupação com a estrutura da composição, ao evitar o discurso tradicional; a prosa experimental e minimalista de Gertrude Stein em obras como *The Making of*

Americans, de 1911; e.e.cummings com a atomização⁴⁹ e o deslocamento sintático dos seus poemas experimentais, abolindo o verso ou dispondo letras e palavras na página, de maneira inusitada, com o objetivo de proporcionar uma visualização mais objetiva da coisa criada: “Nas poesias de e.e.cummings a grafia se faz função. Ele atua diretamente sobre a palavra, desintegra-a, faz do poema um objeto sensível, quase palpável” (MELO, 2006, p. 66). Em 1935, o autor constrói um poema-figura em forma de taça intitulado *To*⁵⁰, com a intenção de ironicamente agradecer às editoras que haviam se recusado a publicar seu livro *No Thanks*, também de 1935.

To
 Farrar & Rinehart
 Simon & Schuster
 Coward–McCann
 Limited Editions
 Harcourt, Brace
 Random House
 Equinox Press
 Smith & Haas
 Viking Press
 Knopf
 Dutton
 Harper’s
 Scribner’s
 Covici, Friede

O que todos os artistas citados no parágrafo anterior tinham em comum era o uso da palavra como objeto autônomo em suas criações literárias, que interage de forma integrada, com o som, a visualidade, enfim, com os sentidos do leitor, assim propondo novos modos de fazer poesia.

No Brasil, nos anos 50, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari inauguraram a chamada poesia concreta. Esses poetas debruçaram-se sobre o

⁴⁹ Desintegração ou “atomização” das palavras para criar novas articulações.

⁵⁰ Fonte: MELO, 2006, pg. 69.

signo verbal para explorá-lo em sua dimensão imagética, sem desconsiderar a carga semântica. Segundo Garcia (2008, p. 85):

O poema concreto queria efetuar uma comunicação rápida; comunicação de formas, de estruturas. O método de composição da poesia concreta é racional; as palavras, justapostas geometricamente na página, aproximam o significante do significado.

“Terra”, de Décio Pignatari (2004b, p. 126), é um exemplo desse tipo de sintaxe espacial de justaposição:

r a t e r r a t e r
 r a t e r r a t e r
 r a t e r r a t e r
 r a t e r r a t e r
 r a t e r r a t e r
 r a t e r r a t e r
 a r a t e r r a t e r
 r a r a t e r r a t e
 r r a r a t e r r a t
 e r r a r a t e r r a
 t e r r a r a t e r r a

A imagem formada no poema lembra um campo agrícola. A questão latifundiária é central: trata-se da posse da terra; de sua degradação, o que é sugerido através do sulco construído em diagonal no poema. Além disso, podem-se perceber jogos de palavras, que remetem ao tema abordado, que é “arar a terra”, “ter terra”, “errar a terra”, “aterra” etc. Podemos observar que a visualidade se apresenta, portanto, como outro elemento importante para a interpretação de um texto.

Saindo um pouco da chamada poesia visual, que merece estudos aprofundados, dada a sua complexidade, apontamos outra maneira de associação entre palavra e imagem pictórica: o poema ekphrástico. Ele é definido como um discurso verbal, que tem por referência uma obra de arte, pois comenta ou descreve uma pintura, convidando o leitor a examinar a relação entre o poema e a obra visual evocada pelos versos. Leo Hoek (2006) nos dá alguns exemplos desse tipo de texto literário: o soneto

de Baudelaire *Sur "Le Tasse en Prison"* foi inspirado na obra intitulada *Le Tasse en Prison* (1839) do pintor francês Eugène Delacroix; o poema do francês René Char sobre *Lês Casseurs de Pierres* (1849), obra do pintor francês Gustave Coubert.

Há textos literários que descrevem obras de arte específicas ou que têm como temática o desenvolvimento de um artista rumo à sua maturidade profissional e pessoal. Esse é o caso do *Künstlerroman* ou "romance do/a artista"; ou ainda, do *Bildungsroman* ou "romance de aprendizagem/formação", um importante gênero romanesco, que surge na literatura ocidental do século XVIII. Sua origem remonta ao famoso livro *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) ou "O aprendizado de Wilhelm Meister", do escritor alemão Goethe, que narra a trajetória do jovem artista Wilhelm Meisters no mundo do teatro. O *Künstlerroman*, enquanto "romance do/a artista", retrata a formação de uma personagem que desempenha atividades artísticas, como escritura, pintura, teatro, música, etc. No *Künstlerroman*, a personagem-artista expressa, no universo da arte, o encontro e/ou o choque entre a atemporalidade da arte e a historicidade da experiência mundana. Essa definição leva em conta as discussões críticas mais recentes no campo da teoria literária e destaca a questão da função da arte e do artista em seu contexto social. Solange Ribeiro de Oliveira, no livro "Literatura e Artes Plásticas" (1993), cita como exemplo de *künstlerroman* a obra *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, em que a vida e a obra de uma artista plástica fazem parte do enredo e têm importância fundamental para o entendimento do mesmo.

Künstlerroman (do alemão *Künstler*, 'artista' + *Roman*, 'romance'): um romance que mostra o desenvolvimento do artista da infância à maturidade ou idade posterior (...) o *Künstlerroman* inclui qualquer narrativa em que a figura de um artista ou obra de arte se integra estruturalmente com o enredo e em que soluções artísticas conduzem à solução de problemas também no plano humano (OLIVEIRA, 1993, p. 5).

Partindo das artes plásticas e sua relação com a palavra, há o caso das obras de arte que ilustram, narram e interpretam um texto verbal, como, por exemplo, as oitenta e cinco pinturas, os desenhos e as gravações que o pintor alemão do século XVIII Henry Fuseli fez, ao longo de muitos anos, sobre algumas obras de Shakespeare. Entre as obras retratadas por ele estão: Hamlet, Henry IV, Henry V, King Lear, MacBeth, The Tempest e A Midsummer Night's Dream. Ele ficou conhecido como "O pintor de Shakespeare", pois sempre usava suas obras como fonte de inspiração.

Figura 38 – Henry Fuseli. *Titania Awakening* (1785-89). A fonte é *A Midsummer Night's Dream*. Ato IV, cena i.



Fonte: <http://english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/Fuseli.Awakening.jpg>
Acessado em 22 de Novembro de 2011.

Os “livros de artista” (*livres d’artistes*) do século XX são uma espécie de livros-objeto, que vão além do conceito de livro para se assumirem como objetos de arte. Produzidos por artistas, são únicos e possibilitam a aproximação tátil e visual com a obra.

Figura 39 – *Canicule*, de Suzanne Desbiens (2000)

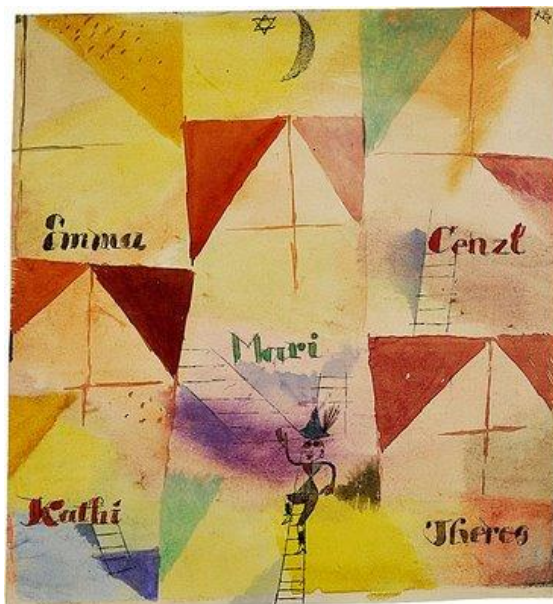


Fonte: <http://www.suzannedesbiens.ca/Desbiens/Images/Livre-0701-DSC_0080.JPG>
Acessado em 24 de Novembro de 2011

Segundo Sousa (2009), suas edições são feitas em ateliês especializados e geralmente produzidas em número reduzido. Os volumes apresentam imagens justapostas em relação ao texto verbal, vêm geralmente em caixas, os fólhos são compostos de folhas de papel produzidas manualmente, de igual tamanho e, muitas vezes, cortadas e dobradas para dar um feito inusitado. A obra, como um todo, assemelha-se a um diálogo, a um intercâmbio entre texto verbal e imagem pictórica.

Existe também a presença de palavras na pintura, como, por exemplo, na obra intitulada *The Bavarian Don Giovanni* (1919), do pintor alemão Paul Klee.

Figura 40 – *The Bavarian Don Giovanni*, de Paul Klee (1919)



Fonte:

<<http://www.abacusgallery.com/cgi-bin/shop/shop.pl?fid=1286335375&cgifunction=form>>
Acessado em 24 de Novembro de 2011

Klee incorpora a palavra à sua pintura, buscando romper a barreira entre os signos linguísticos e os elementos plásticos. Em outra obra intitulada “Natureza Morta com Cadeira de Palha” (1912), de Pablo Picasso, podemos ver a palavra, adquirindo uma importância plástica: “As letras JOU representam JOURNAL, que, por sua vez, representa o jornal que se poderia encontrar sobre a mesa de um café” (DEMPSEY, 2003, pg. 89).

Figura 41 - Natureza Morta com Cadeira de Palha, de Pablo Picasso (1912)



Fonte: DEMPSEY, 2003, p. 84

Segundo Sproccati (2002), esse é um exemplo das primeiras colagens que utilizavam materiais como: etiquetas, pedaços de jornais, chapas, tela encerada, areia, sobre a superfície do quadro. O quadro é, cada vez mais, visto como um objeto, um pequeno mundo completo em si mesmo, que se dirige à inteligência, propõe uma nova relação entre o verdadeiro e o falso, a realidade e a representação.

Chamamos a atenção, também, para o surrealista René Magritte em “A traição das imagens – isto não é um cachimbo”, de 1929. Aqui, o pintor, segundo Sproccati (2002), propõe que a palavra ultrapasse a função de legenda. Para ele, tal legenda seria integrante da obra, ajudando a construir seus possíveis significados, sugerindo até uma atitude provocativa e bem humorada. Aqui há uma provocação, um choque suscitado por uma aparente contradição, por um aparente paradoxo.

Figura 42 – A Traição das Imagens – isto não é um cachimbo, de René Magritte (1929)



Fonte: <http://www.comviz.com.ulaval.ca/module1/1.4_foucault.php> Acessado em 01 de Dezembro de 2011.

Algumas pinturas remetem à leitura ou representam o ato de ler. Walty *et alii* (2001) apontam famosos quadros, como por exemplo: “Leitora à janela” (1657-1659) do pintor holandês Johannes Vermeer. Nele está retratada uma moça lendo o que parece ser uma carta, aproveitando a luz que entra pela janela. Segundo Walty *et alii*, obras assim “acentuam a vinculação do leitor com a palavra escrita [...]” (2001, p. 39).

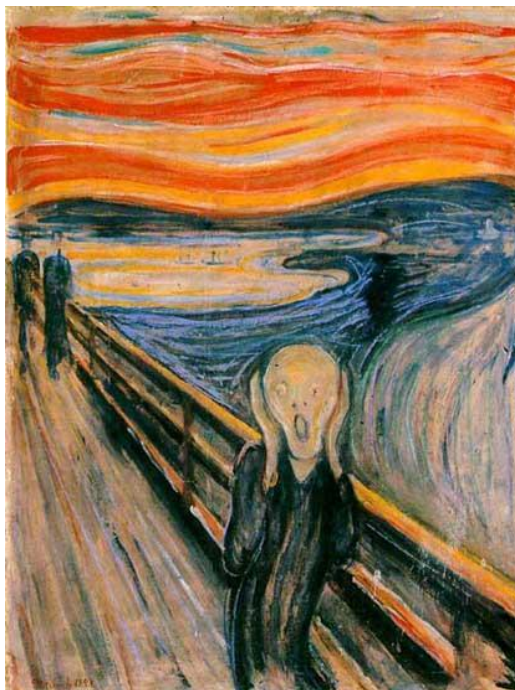
Figura 43 – Leitora à janela, de Johannes Vermeer (1657-1659)



Fonte: <<http://www.artgalleryartist.com/JanVermeer-Paintings/imagepages/image26.htm>> Acessado em 01 de Dezembro de 2011

Há ainda textos literários que dialogam com pinturas ou esculturas. Segundo Walty *et alii* (2001), no livro *Farewell* (obra póstuma publicada em 1996), Drummond toma como tema de alguns poemas quadros famosos, apropriando-se inclusive de seus títulos. Assim fala de “O Grito” (1893), conhecido quadro do pintor norueguês Edward Munch:

Figura 44 – O Grito, de Edward Munch (1893)



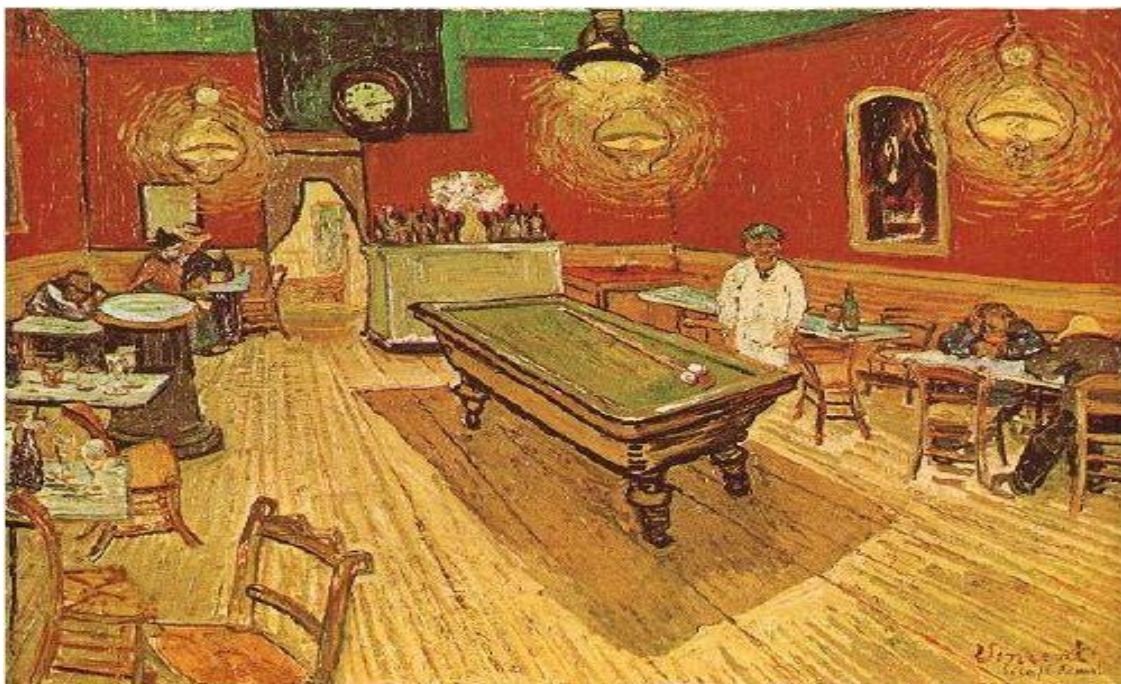
Fonte:

<<http://www.missoulaartmuseum.org/index.php/ID/9c50678b8164227b4d4e4cd592eabba0/fuseaction/participate.detail.htm>> Acessado em 01 de Dezembro de 2011

A natureza grita, apavorante.
Doem os ouvidos, dói o quadro.

Ou de “Café Noturno” (1888), quadro de Van Gogh, cuja leitura é feita no poema do mesmo nome:

Figura 45 – Café Noturno, de Van Gogh (1888)



Fonte: <<http://www.gallery-art.org/art/buttons-vincent-van-gogh/>> Acessado em 01 de Dezembro de 2011

Alucinação de mesas
que se comportam como fantasmas
reunidos
solitários
glaciais.

Nesses casos, o escritor inspirou-se numa obra de arte e construiu uma narrativa baseada naquilo que viu, apreciou e sentiu ao se deparar com um quadro. Logo, há como que uma ancoragem da imagem no texto verbal (ROSE, 2005). A própria atividade da leitura é desenvolvida em associação com imagens que o leitor cria mentalmente. Quando lemos, visualizamos rostos, cenários, cores etc. Essa força imagética da palavra permitiu que muitas obras fossem criadas nas mais diversas linguagens. Baseado na sugestão de Aristóteles de que todo processo de pensamento requer imagens, Manguel afirma:

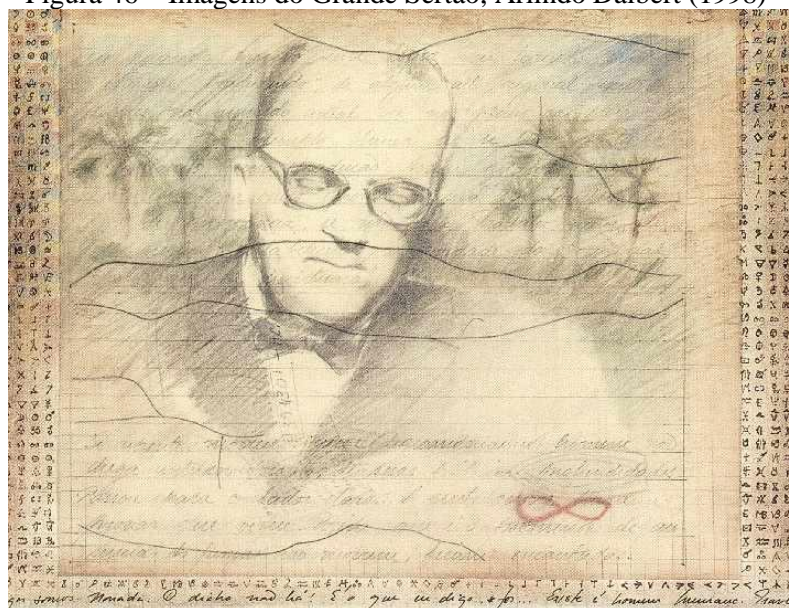
Ora, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e, quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto a alma nunca pensa sem uma imagem mental (2001, p. 21).

Nessa mesma esteira de raciocínio, Barthes sugere:

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça? (BARTHES, 1988, p. 26).

Walty *et alii* (2001) chamam a atenção também para o processo inverso, embora ele ocorra com menos frequência. Nesse caso, o pintor faz seus quadros a partir de obras literárias, não com o objetivo de ilustrá-las, e sim como fruto de uma leitura intertextual explícita. É esse o caso do pintor mineiro Arlindo Daibert, que pinta, desenha e ilustra a partir das obras de escritores como Guimarães Rosa e Mário de Andrade. Walty *et alii* observam, por exemplo, a xilogravura abaixo em que o texto verbal da obra “Grande Sertão Veredas” se junta ao retrato de seu autor: em “Imagens do Grande Sertão” (1998), o artista Arlindo Daibert combina artes plásticas e literatura através de uma leitura da obra-prima de Guimarães Rosa. São 20 xilogravuras e 51 desenhos, que compõem o livro. Podemos ver que o texto verbal encontra-se unido ao pictórico, a imagem pictórica a símbolos que remetem à obra literária e aos sentidos evocados por ela. O retrato do autor é inserido no corpo do texto, na paisagem do sertão, que mostra como se inicia o romance de 1956.

Figura 46 – Imagens do Grande Sertão, Arlindo Daibert (1998)



Fonte: <http://www.geminaliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm>

Acessado em 01 de Dezembro de 2011

Walty *et alii* (2001) falam também da elaboração das capas e contracapas por desenhistas que fazem ilustrações que complementam a leitura do texto; ou seja, ilustrações como traduções e interpretações dos textos a que se referem. Por essa razão, costumam ser estudadas pelos críticos como partes integrantes da obra que lhes serviu de inspiração. Outras vezes, o próprio autor faz desenhos antes de escrever, expressando as imagens concebidas em sua mente, que funcionam como uma preparação para começar a compor o texto escrito.

Mais recentemente, temos acompanhado o desenvolvimento das histórias em quadrinhos, que vêm, cada vez mais, se constituindo como obras de arte e objetos de estudo acadêmico. Nelas pode-se observar um entrelaçamento íntimo entre palavra e imagem, o que caracteriza intrinsecamente a sua composição. A coexistência das duas linguagens acontece de maneira mais ou menos estreita, mas, de um modo geral, essa associação sempre existe. Os quadrinhos do norte-americano Will Eisner são um exemplo de como se dá essa construção mais nitidamente relacionada:

Figura 47 – Página de abertura da série *The Spirit* (1940-1952), de Will Eisner



Fonte: HERSKOVIC, 2006, p. 287

Como vemos, o título se une ao desenho de maneira tão imbricada, que é impossível fazermos uma dissociação entre ambos, já que as próprias pilastras da casa são formadas pelas letras do nome da série.

Podemos afirmar, dados os exemplos já destacados até aqui, que na interface entre artes plásticas e literatura é possível reconhecer vários níveis de relação entre imagem pictórica e texto verbal. Desde os primeiros manuscritos iluminados até

hoje, é abundante a quantidade de obras artísticas que apresentam ambos os meios semióticos em sua composição. Como observou Barthes (*apud* ARBEX, 2006), escrever e pintar são verbos que remetem a gestos físicos e práticas da mesma natureza. O mundo da iconografia (que vem do grego: *eikón*, *eikónos*, imagem; e *grapho*, gravar, escrever, desenhar; daí *eikonographéo*, ou seja, representar por imagens) evidencia a permeabilidade das fronteiras entre as artes, a relação dinâmica e a necessidade de troca entre os mundos do dizer e do ver. Há uma heterogeneidade nas obras em que o legível e o visível se reúnem. As obras pictóricas ou verbais nunca deixaram de se relacionar.

Há os que rejeitam, os que ignoram, os que defendem e os que enfatizam essa relação da palavra com a imagem. Segundo Manguel (2001), Gustave Flaubert foi um opositor da iconografia em textos literários. Ele opunha-se, de forma intransigente, à ideia de ilustrações que acompanham as palavras. Ao longo de sua vida, recusou-se a admitir que qualquer ilustração acompanhasse uma obra sua porque, para ele, em uma obra de ficção bastava, tanto ao leitor quanto ao escritor, o poder do texto sugerir ou aludir algo ao receptor; achava que as imagens pictóricas reduziavam o universal ao singular e que o desenho poderia destruir uma bela descrição literária.

De qualquer modo, contra ou a favor desta intersecção, não podemos negar que a pintura e a literatura sempre se relacionaram de maneira aberta e, por vezes, entrelaçada. Existe uma vasta gama de possibilidades de relação entre as duas linguagens; percebemos como pode ser complexo o jogo entre elas. Embora distintas, podem apoiar-se uma na outra para compor uma prática artística que “passeia” por esses dois sistemas sígnicos diferentes, com o intuito de ampliar, enriquecer, diversificar, extrapolar a prática das artes em geral.

Acreditamos ter sido importante nossa exposição, pois o trabalho de Blake se insere nessa tradição inter-artes, conservando, ao mesmo tempo, características únicas que o tornam diferente de todos os exemplos citados: apresenta textos verbais e imagéticos, entrelaçados de maneira inextricável (ainda assim separáveis), criados sobre um mesmo meio físico, pelo mesmo artista, apresentando claras indicações de que o autor pretendia alcançar uma unidade para cada matriz através da maneira indicial com que ele construiu todas elas.

Pode-se tentar definir os textos pictóricos criados pelo artista William Blake como ilustrações dos textos verbais correspondentes, porém, não é possível afirmar, com certeza, que é exatamente isso que acontece, pois ilustrações, de acordo com Araújo (1986), são entendidas como traduções, desde o século XIX. Atualmente, esse

conceito está ampliado, com base na classificação de Roman Jakobson (1990), que cunhou o termo “tradução intersemiótica” para todo tipo de tradução de um meio semiótico para outro; nesse caso, o não-verbal traduzindo o verbal e vice-versa. Acontece que, na tradução intersemiótica, há uma autonomia dos textos, pois se considera que a tradução seja a releitura ou re-significação do texto fonte (ARROJO, 2002).

Não é possível fazer tal associação em *Songs of innocence and of Experience*, pois, como já afirmamos, esta obra não apresenta uma relação de independência entre os seus textos verbais e os pictóricos, mas sim, de complementaridade. Diante desse impasse, sentimos a necessidade de buscar uma nomenclatura para tal tipo de composição desenvolvida por Blake.

4.2 BUSCA DE UMA TAXONOMIA: UM CASO DE *DOPPLEBEGABUNG*

Uma possível definição que encontramos para Blake, enquanto artista, foi dada pelo estudioso Ulrich Weisstein. Em 1968, ele escreveu o livro “Introdução à Literatura Comparada”, que continha um capítulo intitulado “Iluminação recíproca das artes”, considerado um marco para os estudos sobre a relação entre as artes. Weisstein faz um levantamento das relações entre as artes através dos séculos e fornece uma lista de possíveis tipos de ligação entre a literatura e as demais artes. Dentre todas as relações listadas pelo autor, uma em particular nos chamou mais a atenção. É o caso dos *dopplebegabung*, ou seja, dos talentos múltiplos. De acordo com Weisstein, há uma categoria de artistas que possui vários dons: pintura, poesia, escultura, música etc. Dentre eles, o autor destaca William Blake, Michelangelo, Dante Gabriel Rossetti e outros (WEISSTEIN, 1982). Portanto, a obra de Blake é o que se pode considerar fruto de um *doppelbegabung*, ou seja, fruto de um raro talento múltiplo. Porém, essa definição nos serve para tipificar sua prática artística, não sua obra em questão.

Dentro do universo dos *Illuminated Books*, nem todas as obras de Blake apresentam uma ligação entre palavra e imagem pictórica tão íntima. Em trabalhos posteriores a “O Casamento entre o Céu e o Inferno” (1793) e “Canções da Inocência e da Experiência” (1794) Blake vai ficando cada vez mais obscuro e enigmático, culminando com obras como *Milton* (1804) e *Jerusalem* (1804); neles, a presença de imagens pictóricas é bastante diminuída, quando colocadas ao lado dos seus textos

verbais, que são comparativamente mais longos. Portanto, não há, realmente, uma interação tão direta entre os textos verbais e pictóricos; isso estimulou alguns estudiosos a se concentrarem na busca de conceitos para analisar esses trabalhos mais complexos.

William J. Thomas Mitchell (1978), ao comentar sobre a relação de verbo e imagem na obra de Blake, explica que suas gravuras não podem ser categorizadas como ilustrações porque elas, muitas vezes, não têm nenhuma correspondência ou ponto de contato com o texto verbal; pelo contrário, segundo o estudioso, não são raros os casos em que as ilustrações, inclusive, são contrárias ao que está escrito.

A pesquisadora Andrea Lima Alves (2007), em sua tese de doutoramento intitulada “A interação entre texto e ilustrações nos *illuminated books* de William Blake pelo prisma da obra *America, a Prophecy*” também afirma que, na referida obra, as analogias entre o que está escrito e o que aparece ilustrado nem sempre existem, fazendo com que o leitor tenha bastante dificuldade em tecer interpretações que possa considerar satisfatórias. Assim, Alves sugere uma classificação para a relação de verbo e imagem na obra de Blake, partindo de um grau maior para um grau menor de referencialidade: 1) ilustrações que apresentam um enorme grau de referência com o texto verbal, como no caso de “Canções da Inocência e da Experiência”; 2) ilustrações que se relacionam com o texto verbal de maneira metafórica, ou seja, embora os personagens que apareçam na representação visual não estejam literalmente presentes no texto verbal, eles podem ser relacionados a este através de referências internas de uma obra para a outra. Há muitos casos de recorrência de personagens que, aparentemente podem não ter relação alguma com a narrativa verbal, mas que a partir de convenções acionadas pelo leitor, podem ser resgatados e associados ao texto verbal. Nesse caso, ao fruidor cabe a interpretação das ilustrações a partir de analogias; 3) ilustrações que têm pouco poder referencial com o texto verbal, levando o leitor ao levantamento de hipóteses, pois, nesses casos, a imagem pictórica não tem correlação com o verbo, havendo a presença de personagens que sequer são mencionados. Alves afirma que, nessa categoria, há uma “fragilidade referencial” ou “obscuridade” e dá como exemplo a obra *America, a Prophecy* (1793), em que, segundo ela, pelo menos em quatro das dezoito matrizes percebe-se uma parca referencialidade. A classificação de Alves nos parece pertinente, contudo, não coadunamos inteiramente com a tese da autora, pois a mesma se refere às construções pictóricas blakeanas como ilustrações, termo não satisfatório para nós, como já explicado.

Na tentativa de classificar *Songs of Innocence and of Experience* para efeito de análise, recorreremos aos estudos sobre a relação verbo e imagem pictórica, especificamente ao campo de estudos que aparece no final do século XX, dentro da tradição comparativista, chamado Estudos Interartes. Esse estudo abriu oportunidade para a análise das relações entre as artes, entre as mídias, possibilitando o desenvolvimento de trabalhos que preconizam o reconhecimento dos vários modos possíveis de produções textuais e extrapolando os limites do verbal para cobrir outros sistemas semióticos. A partir do surgimento dessa nova “escola”, termos como “intermidialidade” foram cunhados. O que essa nova nomenclatura advoga é o diálogo entre a Literatura com outras artes e mídias, ou seja, outros sistemas semióticos, como centro de interesse. Dentro dessas outras formas de sistemas semióticos, podemos citar o cinema, a fotografia, a poesia visual, os hipertextos ou textos em paralelo ao principal – que permitem uma leitura não-linear – inclusive, as histórias em quadrinhos; enfim, toda uma gama de produção cultural, que é objeto de interesse dos Estudos Interartes.

Dois nomes de destaque aparecem nesta perspectiva: os pesquisadores e professores Claus Clüver e Leo Hoek. Clüver (2006, p. 20) nos fala de textos em que os signos verbais e visuais são combinados, recebendo as seguintes classificações: textos multimídia, que se compõem de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, como por exemplo, a ópera; textos *mixed-midia*, que contêm signos complexos em mídias diferentes e que não possuem coerência ou auto-suficiência separadamente, como por exemplo, o videoclipe, em que o texto visual não é nem coerente nem auto-suficiente, não podendo ter existência separada; e textos intermídia ou intersemióticos, ou seja, que recorrem a dois ou vários sistemas de signos diferentes, fazendo com que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornem inseparáveis e indissociáveis, como por exemplo, os caligramas, que já mostramos anteriormente.

Poderíamos tentar definir *Songs of Innocence and of Experience* como um caso de obra *mixed-midia*, porém, não acreditamos que a mesma se enquadre nessa categoria, já que seus textos verbais gozam de certa autonomia, tendo sido publicados muitas vezes sem seus textos imagéticos correspondentes, mesmo que isso comprometesse, em nossa opinião, o entendimento da matriz como um todo. Segundo a nomenclatura de Clüver, os textos *mixed-midia* se caracterizam pela não autonomia de nenhuma de suas partes.

Hoek em seu trabalho “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática” (2006) nos apresenta uma classificação feita a partir de critérios formulados por Clüver em seu texto “Estudos Interartes: introdução crítica” (2001). Para ele, existe a *relation transmédiale*, que se dá na transposição de um texto para outro em outro sistema sógnico, como é o caso das adaptações cinematográficas, em que os textos são separáveis e auto-suficientes; nesses casos, há uma politextualidade, ou seja, muitas obras diferentes podem estar dialogando umas com as outras; o *discours multimédial*, em que há a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sógnico diferente, como é o caso das ilustrações; o *discours mixte*, em que há a combinação de textos separáveis, mas não auto-suficientes, compostos em sistemas sógnicos diferentes, porém em um mesmo meio, como no caso dos quadrinhos; o *discours syncrétique*, em que textos que possuem aspectos visuais ou auditivos não admitem separação do verbal, de tal modo que qualquer tentativa de decodificação e interpretação deve simultaneamente levar em consideração vários sistemas semióticos. Nesse tipo de texto, há uma fusão entre os elementos verbais e visuais, que estão combinados e são inseparáveis; há um jogo de inter-relações entre os meios semióticos envolvidos, como é o caso novamente dos caligramas, que Clüver chama de textos intersemióticos. Como explica Hoek:

Transposição (relação transmedial), justaposição (discurso multimedial), combinação (discurso misto) e fusão (discurso sincrético) representam, assim, os graus em ordem crescente de imbricação do texto e da imagem. Estes quatro graus se deixam distinguir a partir de três traços pertinentes: separabilidade (o signo visual e o signo verbal pertencem a sistemas significantes diferentes e se deixam isolar um em relação ao outro), autosuficiência (a coerência individual de um e de outro permanece intacta) e a politextualidade (muitas obras diferentes estão em jogo) (HOEK, 2006, p. 185).

Hoek também não oferece uma categorização que nos pareça satisfatória, embora as características de seu *discours mixte* aproximem-se bastante das características de *Songs of Innocence and of Experience*, porém com uma diferença: os textos (verbal e visual) da obra não podem ser considerados separáveis, nem auto-suficientes, porque Blake os criou para serem apreciados em conjunto, de maneira bem costurada e entrelaçada, embora possamos encontrar muitas edições em que só os textos verbais foram publicados e, ainda assim, foi possível sua leitura. Portanto, por não termos encontrado nenhuma nomenclatura que considerássemos suficientemente

abrangente para definirmos a obra de Blake de maneira mais completa, sugerimos chamá-la de “verbo-pictórica”, pois, a nosso ver, ela apresenta traços bastante singulares, como já definimos anteriormente, ao final da subseção 3.1.

A partir dessa constatação, dispomo-nos a estudar a gênese de sua criação propondo as seguintes perguntas iniciais: Blake construía os textos verbais a partir dos textos imagéticos ou vice versa? Construía ambos os textos simultaneamente? Tentaremos descobrir possíveis eixos básicos de seu processo de criação. Pretendemos desenvolver tal investigação a partir de estudos que adotam as ferramentas de análise propostas pela Crítica Genética.

5 CRÍTICA GENÉTICA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

A crítica genética é um caminho metodológico para o desenvolvimento de estudos sobre processos de criação. Para traçarmos um percurso da evolução da Crítica Genética, precisamos primeiro entender como um grupo de pesquisadores teve que lidar com uma série de manuscritos - seus objetos de estudo - que foram levados para Paris, Biblioteca Nacional, na década de sessenta.

Mas, bem antes disso, ao longo do século XVIII, uma importante mudança de paradigma ocorria: os escritores gradualmente começaram a trocar o pergaminho pelo papel, fato que permitiu uma maior aproximação deles com sua própria escrita. Nascia, portanto, uma fecunda intimidade entre criador e criatura, que não precisavam mais da intervenção de um escriba (BIASI, 2010).

Nesse contexto, em pleno período Romântico, a poesia passava a ser considerada a “expressão de um sujeito criador (GRÉSILLON, 2007, p. 118). De fato, a realidade como era percebida, constituía, para o romântico, algo de natureza fragmentária, a ser apreendida individualmente. Assim, a arte deixava de ser uma atividade social e passava a ser individual. Esse subjetivismo estimulou a nova relação do escritor com seu manuscrito; houve uma valorização do autor como “individualidade fora do comum” (LEBRAVE, 2002, p. 111), o que levou à atribuição de um preço elevado a tudo ligado a essa personalidade, incluindo seus documentos manuscritos. Segundo Grésillon (2007), Johann Wolfgang von Goethe, escritor e pensador alemão, uma das mais importantes figuras do Romantismo europeu, organizou um acervo de arquivos que incluía seus próprios manuscritos e de seus contemporâneos. Stendhal e Victor Hugo tiveram iniciativas semelhantes, reconhecendo o valor cultural dos manuscritos literários e elevando-os à categoria de objetos de conhecimento. Além disso, alguns escritores já manifestavam interesse em falar de sua própria atividade, como foi o caso, segundo Hay (2007), do americano Edgar Allan Poe, que escreveu *The Philosophy of Composition*, de 1846, em que reflete teoricamente sobre a escritura, respondendo a um questionamento feito pelo seu colega inglês Samuel Taylor Coleridge, em 1817: “o que faço quando escrevo um poema?”. Na opinião de Hay (2007), esse ensaio de Poe seria o precursor de um novo campo de pesquisa chamado de Crítica Genética.

A Crítica Genética nasceu na França como uma das consequências de um crescente interesse pelos rascunhos literários. Os estudos genéticos iniciaram-se naquele país, por ocasião da chegada, em Paris, de manuscritos de Heinrich Heine ao *Centre National de la Recherche Scientifique*, em 1968. Louis Hay, Almuth Grésillon e uma pequena equipe de pesquisadores foram então responsáveis pela organização desse material. Juntos, começaram a desenvolver uma metodologia particular para lidar com a análise desses documentos que oferecem aos pesquisadores uma “fonte de estudo que os livros acabados não são capazes de fornecer” (SALLES, 2008, p. 18). O objeto da Crítica Genética, em um primeiro momento, era o manuscrito literário. Através dele, buscava-se desnudar as operações escriturais, lançando outro olhar sobre os estudos literários, na medida em que se privilegiava estudar uma atividade em movimento, aberta, livre. É inaugurada então uma nova relação entre texto e gênese; o sujeito escritor entra em cena e o autor renasce não como centro, mas como mais uma peça importante dentro de um estudo genético mais amplo. Como afirma Grésillon (2007, p. 21), o objeto do olhar passou a ser “a literatura in *statu nascendi*, foco que acompanha uma vontade de dessagrar, de desmitificar o texto dito definitivo”. Essa nova proposta ia na contramão das rigorosas pesquisas estruturais vigentes na época, que viam o texto como um produto fechado, separado do pré-texto e do pós-texto (tudo que estivesse fora dele), portador de verdades e significados essenciais. Lê-se que:

A crítica genética veio ocupar, no decorrer dos anos 70, um novo lugar na pesquisa literária francesa. Opondo-se à fixidez e ao fechamento textual do estruturalismo, [...] instaura um novo olhar sobre a literatura. Seu objeto: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um *fazer*, como atividade, como movimento. Esse novo olhar implica, senão uma escolha, no mínimo preferências: as da produção sobre o produto, da escritura sobre o escrito, da textualização sobre o texto, do múltiplo sobre o único, do possível sobre o finito, do virtual sobre o *ne varietur*, do dinâmico sobre o estático, da operação sobre o *opus*, da gênese sobre a estrutura, da enunciação sobre o enunciado, da força da escrita sobre a forma do impresso (GRÉSILLON, 2007, p. 19).

A proposta inicial da Crítica Genética, no decorrer dos anos 70, era instaurar um acompanhamento teórico-crítico do processo de criação literário. Assim, ela propiciou o redescobrir de obras, canônicas ou não, a partir do estudo de seus

manuscritos, propondo melhor conhecê-las ou conhecê-las sob outro viés, o do texto em seu devir. No entanto, já se acenava para a possibilidade de explorar e discutir o processo criador em outras manifestações artísticas. Ora, se o objetivo dos estudos genéticos era tentar entender o processo de criação de uma obra literária a partir dos manuscritos e das pegadas deixadas pelo autor, nada mais natural que seus limites verbais fossem extrapolados, “pois processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam” (SALLES, 2007, p. 42). Fica claro que qualquer manifestação artística poderia ser estudada a partir de rastros deixados pelos artistas das artes plásticas, do teatro, da dança, da música, da arquitetura. Assim, outros campos do conhecimento humano também poderiam ser investigados geneticamente a partir de manuscritos científicos, havendo uma abertura e ampliação para além dos limites do manuscrito literário

[...] oferece novas perspectivas para pesquisas sobre as especificidades e as generalidades dos processos criativos artísticos, para não mencionar a possibilidade de se adentrar o interessante campo de pesquisa dedicado à relação ciência/arte – agora sob a ótica genética. (SALLES, 2008, p. 15).

Portanto, a Crítica Genética tem-se afirmado como uma ferramenta para os estudos dos processos de criação em geral, artísticos ou não, baseados nas marcas ou rastros deixados pelo criador, ao longo desse percurso, em que uma obra vai se transformando; ela vai sendo construída através de ajustes, apagamentos, esboços, que evidenciam uma memória do percurso criativo.

Em nosso caso, a proposta de estudo é de uma obra verbo-pictórica, que se insere nos domínios da literatura e da pintura. Buscaremos observar a construção desse tipo tão peculiar de trabalho, tentando entender como se deu a construção dos aspectos verbais e não-verbais na obra de Blake.

É interessante salientar, entretanto, que a crítica genética não tem a intenção de desvelar o processo criador por inteiro, mas buscar compreendê-lo, via aproximações, através de índices, pistas, rastros, que dão certa segurança para que o estudioso faça inferências e afirmações sobre esse processo, ou sobre, pelo menos, alguns de seus procedimentos. Esses índices encontram-se nos documentos de processo que contêm variadas fontes de informação a serem acessadas pelo pesquisador. Entre esses documentos, há manuscritos que podem ser concretizados sobre formas diversas,

não apenas como texto verbal, mas também através de esboços, maquetes, roteiros, vídeos, projetos etc. Todos eles são considerados manuscritos e guardam índices da memória da criação, ou ainda, são “testemunhas materiais de uma dinâmica criadora” (GRÉSILLON, 2007, p. 29).

Em trinta anos de exploração genética, muitas obras já foram analisadas. Contudo, não só pelo fato da Crítica Genética ainda não possuir um modelo teórico autônomo, como também porque entra em confluência com tantas outras linguagens cujos processos são estudados, ela sempre busca aporte em outras teorias em outros campos do saber: semiótica, psicanálise, sociologia, linguística, crítica das artes performáticas e visuais, dentre outros. Essas relações com outras áreas do saber humano, como afirma Brandão (ZULAR, 2002, p. 12), atestam “seu caráter interdisciplinar e intersemiótico”, até mesmo porque dentro do universo de um manuscrito, há uma coexistência de diferentes sistemas semióticos, de diferentes tempos de escritura, diferentes instrumentos de escritura.

[...] no interior de um mesmo manuscrito, de uma única folha, sempre coexistem vários sistemas semióticos concorrentes, cujas interferências devem ser estudadas pelo geneticista, que não são apropriadamente percebidas se ele se isola no interior de uma só disciplina (FERRER, 2002, p. 204).

Nesse contexto, cabe ao geneticista a tarefa de organizar os dossiês de manuscritos, ou prototextos, compondo um recorte, que já contém o filtro perceptivo do pesquisador, para então construir hipóteses sobre o processo de criação de um determinado autor. A esse pesquisador interessa mais o texto *in statu nascendi*, pois é a partir dele que se torna possível compreender melhor um processo de criação, através do registro das pegadas e dos rastros deixados pelo artista, aproximando o geneticista dos mecanismos utilizados naquele ato criador.

O que o crítico observa são os índices visíveis de um trabalho; o que ele decifra não é o movimento de um espírito, mas o traço de um ato: não o que o escritor queria dizer, mas o que ele disse. A anotação exibe a marca de um acontecimento que a escritura objetivou (HAY, 2007, p. 19-20).

Assim, a obra de arte como algo envolto em mistério ou como fruto de inspiração deixa de existir, e se passa a vê-la como consequência de muito trabalho,

resultante de um “complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos etc.” (SALLES, 2008, p. 25). O que se busca entender, portanto, é como ela foi criada, ou, seu *modus faciendi*. O objetivo passa a ser o desvendamento de pelo menos algumas facetas daquele processo de criação, possibilidade bastante reduzida se for observada apenas a obra publicada; na verdade, o crítico genético acaba por proporcionar um saber diferente sobre essa obra, a partir da interpretação daquele manuscrito; para isso, “se alia a teorias analíticas do texto [...], procurando confirmar ou rejeitar a fundamentação de suas hipóteses interpretativas e buscando ir além da simples identificação dos dados” (SILVA, 2000, p. 33). Assim, a escolha de um suporte teórico, que servirá como elemento norteador da análise, evitará que o estudo genético seja feito de maneira essencialmente descritiva, ou seja, que esse estudo se dedique apenas a apontar variantes nos manuscritos, ao longo do processo criativo, sem a preocupação de interpretá-las.

[...] Para os geneticistas, as variações de um texto demonstram o caminho percorrido pelo autor para chegar ao texto considerado por ele como ideal. [...] muda o status da noção de variante que passa a representar uma possibilidade e não uma falha. (SILVA, 2000, p. 33-34).

5.1 CRIAÇÃO EM REDE

A criação artística, por se dar em rede, mostra-se sujeita a todos os tipos de interações; estas podem acontecer tanto interna quanto externamente ao processo, pois este é conduzido por um sujeito inserido em uma realidade sócio-cultural, que passa por experiências das mais diversas e sofre, constantemente, influência de seu meio ambiente. Portanto, segundo Pino (2007, p. 45), “[...] o modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede”. Essa tarefa não é tão simples, devido à maneira com que fomos educados a conhecer a realidade, separando e isolando os dados de modo cartesiano, sem percebermos que tudo está interligado, que nada é estanque e que tudo funciona dentro de um complexo de elementos. Edgar Morin (1991), a esse respeito, advogava o diálogo entre as ciências e a busca das relações entre todos os tipos de pensamento. Opunha-se ao pensamento linear, reducionista e disjuntivo, a favor de um que une e não separa todos os elementos presentes no universo. Entende o ser humano como um ente complexo, capaz de estabelecer relações

com o outro, modificando e sendo modificado pelo seu meio. Para ele, tudo está ligado a tudo, numa rede relacional e interdependente. Ele se refere ao homem como *Homo Complexus*, pois além de ser um indivíduo biológico, é também um ser cultural, fato que torna cada um de nós ímpar, com nossas experiências e vivências de mundo particulares. Assim, cada artista e cada processo de criação são únicos, pois estão inseridos em contextos bastante peculiares, sendo alimentados por variadas fontes: família, linguagem, cultura, sociedade. Concordamos com Pino quando esta afirma que:

[...] os críticos dos processos criativos estão preocupados com as interações, tanto internas como externas aos processos, responsáveis pela construção de obras, pois são sistemas abertos que interagem também com o meio ambiente. Coloca-se assim em crise o conhecimento do objeto fechado, estático e isolado (2007, p. 48-49).

Ao estudarmos um processo, devemos estar atentos para os fenômenos que cercaram as circunstâncias daquele artista: interesses pessoais, associação de ideias, anotações, conversas com amigos, para que assim possamos ter uma visão relacional daquele processo, sem isolarmos seus componentes, pois as relações que acontecem entre estes é que tornam um sistema complexo, em que uns elementos agem sobre outros e, ao mesmo tempo, são afetados por eles: “[...] Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos” (SALLES, 2006, p. 24). O crítico genético deve procurar refazer e compreender esse pensamento artístico em rede, inserido numa complexidade de relações que, ao serem estabelecidas, vão compondo a obra. Em depoimentos sobre como a mente criadora funciona, a artista plástica Fayga Ostrower afirma que:

Observar as pessoas e as casas, notar a claridade do dia, o calor, reflexos, cores, sons, cheiros, lembrar-se do que se tencionava fazer, de compromissos a cumprir, gostando ou detestando o preciso instante e ainda associando-o a outros – tudo isto são formas em que as coisas se configuram para nós (1987, p. 09).

[...]

Provindo de áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo (1987, p. 20).

Como já afirmamos, essa noção de pensamento relacional se contrapõe à visão da criação como algo envolto em mistério e da obra como fruto de inspiração divina, criada sem esforço, em um jorro criativo. Os estudos dos processos de criação

dão a ver toda a elaboração, todos os “erros”, todas as dúvidas, todas as inseguranças, todos os arrependimentos que um artista experimenta ao compor e, ainda, “Diferentes possibilidades de obra; propostas de obra se modificando ao longo do processo; [...] fatos lembrados ou livros lidos sendo levados para obras em construção” (SALLES, 2006, p. 19). Entende-se, portanto, o quão difícil, penoso, complexo e duradouro pode ser um processo de criação ao entrar-se em contato com os documentos de gênese; percebe-se um fluxo não linear do pensamento e do tempo, em que o artista, muitas vezes, retorna a rascunhos abandonados há anos e os insere na nova obra em desenvolvimento; ou ainda, em que o artista pode retomar projetos esquecidos, transformando-os em algo novo e surpreendente. Essa é a beleza do ato criador, que pode ser, pelo menos em parte, desvelada a quem se interessa em conhecer os meandros de uma criação através dos estudos genéticos.

Assim, o olhar do estudioso sobre os documentos de gênese não deve se dar de uma maneira teleológica, pois ele corre o risco de deixar escapar o que mais interessa em um estudo dessa natureza: os desvios, as perdas, as bifurcações, as possibilidades que foram deixadas em aberto ou à espera de uma futura retomada; enfim, o pesquisador não pode contemplar seu objeto de estudo buscando um modelo linear, pois está diante de um material com características, em que o acaso, os apagamentos, as retomadas regem o movimento imposto pelo processo criador.

O olhar teleológico perverte a interpretação, torna-a cega ao acidente, à perda, ao estado de suspensão, à alternativa aberta, em suma, a todas essas formas de escritura que se afastam da linha reta. Ele bloqueia literalmente a vista de quem procura compreender alguma coisa no momento da invenção (GRÉSILLON, 2007, p. 184).

5.2 MANUSCRITO E DOSSIÊ GENÉTICO (OU PROTOTEXTO)

Os documentos do processo criador nos deixam ter acesso ao mundo que cerca ou cercava um artista: experiências pessoais, observações sobre leituras ou sobre acontecimentos que, de alguma forma o abalaram, influências externas diversas, que se refletiam, de alguma maneira, em suas criações; ou seja, vestígios que possam dar dicas sobre como tudo isso que o rodeava exercia sobre ele alguma sorte de influência, de modo que ele modificasse ou abandonasse algo já começado; ou ainda se arrependesse

de algo já feito e modificasse completamente os rumos que uma obra fosse tomando, em outras palavras, o rumo de um projeto poético que:

[...] está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista (SALLES, 2004, p. 38).

O crítico genético, ao exercer seu papel, acompanha esses documentos de modo crítico-interpretativo, busca encontrar alguma lógica ou explicação ao apreciá-los em conjunto, em uma abordagem sistêmica que os lê de maneira relacional, “como uma teia complexa de interconexões constituindo totalidades integradas, cujas estruturas resultam das interações e interdependência de suas respectivas partes” (SILVA; ANASTÁCIO, 2010, p. 02). Logo, não é possível então que seus elementos sejam olhados de maneira isolada ou fragmentária. Segundo Cirillo (2009, p. 23), “Os documentos de processo configuram-se como testemunhos da singularidade do sujeito criador e dos esquemas mentais que envolvem o seu processo de criação”; ou ainda, segundo Salles (2000, p. 17), os documentos poderiam ser definidos como “registros materiais do processo criador. São registros temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo”, em que diversos tempos convivem, diversos materiais, diversas linguagens; em suma, um espaço que é caracterizado pela heterogeneidade.

O manuscrito privilegiado pelos geneticistas seria o mais feio rascunho saturado de rasuras; o documento de redação autógrafo no qual se percebe concretamente o trabalho escrito em estado nascente; o rascunho, mas também o plano, o roteiro, a caderneta, a agenda, o dossiê de notas de leitura, a ideia rabiscada no verso de um envelope, ou na toalha de papel de uma mesa de restaurante etc. É esse conjunto denso, imprevisível, heterogêneo, enigmático, surpreendente e muitas vezes difícil de decifrar, que constitui o verdadeiro objeto da crítica genética (BIASI, 2010, p. 22).

Salles (2008, p. 38), ao extrapolar o conceito de manuscrito situado apenas no campo literário, cria o termo “documentos de processo” para contemplar também aqueles ligados a outras artes. Segundo a autora, esses documentos englobam roteiros, partituras, gravações, enfim, toda uma gama de registros materiais deixados sobre o processo de um ato criador, seja qual for sua manifestação artística. Bellemin-Noel (*apud* SALLES, 2008, p. 62) cunha o termo ‘prototexto’, em 1979, para falar de um “novo texto,

construído pelo crítico, resultado da organização dos documentos a serem estudados”. Já Almuth Grésillon (2007, p. 150) sugere o termo ‘dossiê genético’ para definir “um conjunto constituído pelos documentos escritos que podem ser atribuídos a posteriori a um projeto de escritura determinado cujo fato de resultar ou não num texto publicado pouco importa”. O prototexto seria então o dossiê genético pronto para ser interpretado. Utilizaremos os termos acima para nos referirmos a esse material científico através do qual o estudo sobre uma gênese pode ser realizado.

[...] ao dar a ver o tecido do texto se formando, o prototexto permite ao crítico descobrir estratégias, táticas, objetivos que o escritor tornará ativos, mas identificáveis na forma final da obra (BIASI, 2010, p. 140).

5.3 CORPUS E METODOLOGIA

Nosso trabalho configura-se como um estudo de caso, em que o propósito de análise é acompanhar e compreender os mecanismos criativos utilizados por William Blake na produção da obra que chamamos de verbo-pictórica *Songs of Innocence and of Experience*. Para tanto, primeiramente elaboramos um dossiê genético composto de: três fólios contidos no manuscrito *An Island on the Moon*, transcritos por Michael Phillips (2000), onde foram encontrados esboços de três poemas de *Songs of Innocence*; de seu *Manuscript Notebook*, manuscrito editado e transcrito por David Erdman, em que estão contidos esboços de 18 das *Songs of Experience*; de uma coletânea com vários registros que Blake deixou por escrito (cartas, anotações na margem, poemas, ensaios, comentários, observações etc.), editado por Sir Geoffrey Keynes (BLAKE, 1972); e uma coletânea com alguns de seus esboços para obras imagéticas, também editada por Sir Geoffrey Keynes (1970). Assim, pudemos estabelecer um prototexto, que nos pareceu satisfatório.

Para desenvolver um estudo genético, o crítico deve organizar os elementos em um prototexto

[...] de forma inteligível conforme a diacronia que os fez nascer: planos, esboços, rascunhos, passagem a limpo, documentação, manuscrito definitivo, entre outros, decifrados, transcritos e reclassificados na ordem de sua aparição cronológica e segundo a lógica de suas interações (BIASI, 2010, p. 40-41).

Em nosso caso, como trabalhamos com um manuscrito já transcrito e classificado (*Manuscript Notebook*), utilizamos o código genético para a transcrição de somente dois fólios (contidos no manuscrito *An Island in the Moon*): dedicamos a maior parte de nossa concentração à análise e à interpretação destes, fazendo sempre as relações necessárias para que seus elementos fossem contemplados em conjunto. Procedemos da seguinte maneira: depois de observarmos o prototexto, procuramos identificar fenômenos recorrentes, sempre estabelecendo relações ou cruzamentos entre os documentos. Em um momento seguinte, levantamos hipóteses baseadas no que o material nos ofereceu sobre o processo de criação de *Songs of Innocence and Experience*, tentando sempre evidenciar aspectos deste para que pudéssemos propor explicações sobre o processo a partir dos registros, de maneira crítico-interpretativa. Lançamos um olhar retrospectivo sobre os documentos, o que significa dizer que priorizamos o processo de criação e tratamos a obra como mais um elemento a ser estudado. Para fazermos esse acompanhamento teórico-crítico, utilizamos a semiótica peirceana como ferramenta.

A pesquisa em crítica genética, sob o ponto de vista metodológico, no que diz respeito aos estudos de caso, caracteriza-se pelo acompanhamento teórico-crítico dos percursos de produção, por meio de uma abordagem fenomenológica. É dado um tratamento empírico aos índices dos documentos dos processos estudados. No estabelecimento de relações entre esses índices, são levantadas hipóteses que, no decorrer da pesquisa, são testadas. Aquelas que são levadas adiante oferecem conhecimento sobre o modo como se desenvolve o processo criativo, sob a forma de generalizações. Os instrumentais teóricos são convocados de acordo com as necessidades do andamento desta pesquisa específica. Estamos falando dessa ação metodológica do pesquisador, inevitavelmente, implicado em suas escolhas e interpretações de um objeto que insiste sobre ele (SALLES, 2009, p 70).

5.4 CRÍTICA GENÉTICA COM BASE SEMIÓTICA

Os documentos do processo de criação são sistemas não lineares, que portam indícios do trabalho de uma mente criadora, do seu modo de ação. A crítica genética aparece então como uma possibilidade teórico-metodológica, que necessita de apoio em algum outro campo do saber humano. Para a leitura dos documentos que

compõem nosso prototexto, escolhemos a crítica genética de base semiótica por dois motivos: primeiro, para podermos dar conta de um dossiê genético constituído por signos relativos às linguagens verbal e não-verbal, mais especificamente, a linguagem visual. Linguagem, na teoria peirceana (PEIRCE, 1990) é entendida como qualquer modo de expressão utilizado pelo ser humano, tornando-se, portanto, alvo de seu estudo; o segundo motivo é o fato de que ela nos permitirá refletir teoricamente sobre a criação como uma rede complexa de interações, como um processo sígnico. Os manuscritos serão os signos estudados, portadores de movimento, de uma rede de linguagens. Tudo é signo e os signos, mesmo com naturezas diversas, possuem o mesmo modo de ação. Assim, entendendo o processo sígnico como semiose, os pesquisadores têm instrumentos teóricos para observar o movimento do processo criativo, que apresenta tendência. Salles (2002, p. 185-186) define tendência como aquela

[...] que age como um rumo vago que direciona o processo de construção da obra. [...] observa-se, ao mesmo tempo, ao longo do processo criador, a confluência das ações do vago propósito da tendência e do imprevisto trazido pelo acaso.

O que o artista quer inicialmente ou para onde ele acha que a obra caminha (tendência) pode ser totalmente desvirtuado ou tomar outras direções por intervenção do acaso, do imprevisto. Esse último, ao atuar sobre o processo de criação de uma obra, demonstra que aquilo que foi publicado poderia ter sido outra coisa; ou seja, aquela obra poderia ter resultado em algo bem diferente, outras obras poderiam ter sido possíveis. Além de ser submetido à intervenção do imprevisto, o processo criativo também está sujeito à falibilidade: “o movimento criativo mostra-se também como um percurso falível. As rasuras dão a conhecer as diversas nuances de erros e das diferentes maneiras de enfrentamento dessa possibilidade de erro” (SALLES, 2002, p. 186). Da mesma forma, os apagamentos mostram arrependimentos e erros cometidos por um artista e a maneira como este lidou com eles. Daí que não se pode determinar com precisão o começo exato de uma gênese, uma das dificuldades enfrentadas pelo crítico genético, segundo Almuth Grésillon (2007); assim também, não se pode determinar o momento final de um processo de criação. Nem mesmo a obra considerada pronta é parâmetro, pois o artista, muitas vezes, finaliza aquele processo por uma exigência mercadológica, pessoal, por não suportar mais fazer intervenções naquele material. O fato é que, mesmo

já tendo entregado uma obra para publicação, o artista pode dar sequência a ela em outras obras posteriores, retomá-la em outro momento, mantê-la em estado de mutação *ad infinitum*. Mario Praz (1997, p. 59), ao falar sobre a inquietude inerente ao fazer artístico de Marcel Duchamps, em sua eterna busca pela obra ideal, afirma: “O fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade. A obra é o caminho e nada mais.” De fato, muitos artistas nunca conseguem preencher essa lacuna e vivem em busca da produção da obra seguinte numa tentativa de aliviar sua ânsia por uma satisfação plena.

Todas essas nuances fazem parte da noção de inacabamento da obra, ou inacabamento das possibilidades do signo. É o que Peirce (*apud* SANTAELLA, 2000) chama de regressão e progressão infinitas; ou seja, há sempre signos prévios e posteriores a outro signo. Assim, uma obra nunca pode ser considerada completamente “original” porque ela, indubitavelmente, não saiu do nada, mas foi resultado de leituras anteriores feitas por seu autor, de experiências vividas por ele, de influências que sofreu de outros artistas. Jacques Derrida (1991, p. 325-328), ao falar sobre o texto dito definitivo, cita a metáfora da fonte que, para ele, não é a origem e nem a chegada da água corrente, mas apenas “um efeito produzido pela estrutura de um movimento... não é, portanto, a origem nem à partida nem à chegada. [...] A fonte é heterogênea e não tem sentido próprio que lhe permita regressar e igualar-se a si mesma”. Visto por esse ângulo, um texto dito definitivo não pode estar carregado de sentido, só pode ser movimento, heterogeneidade e, da mesma maneira que os signos, não é recuperável enquanto pura origem, mas efeito produzido no movimento dos signos. Da mesma maneira, uma obra também não pode ser considerada como acabada, encerrada porque foi publicada, ou portadora de uma verdade absoluta. Ao contrário, ela é vista, de acordo com a semiótica peirceana, como signo multiplicador de outras interpretações e, até mesmo, modificações.

A regressão e a progressão infinitas do signo nos levam à continuidade do progresso. Um signo – neste ambiente de vagueza e imprecisão – completa-se no outro signo. Fala-se, portanto, da incompletude inerente ao signo. A continuidade do signo significa, sob essa ótica, a destruição do ideal de começo e de fim absolutos. Estamos sempre no meio da cadeia semiótica (SALLES, 2002, p. 186).

Se a obra pode ser vista como um objeto inacabado, seu processo de criação também o é. Portanto, um pesquisador não pode ter a pretensão de entender um

processo por completo. Nosso prototexto é preparado com começo e fim, por pura necessidade metodológica, mas nunca poderemos idealizar a compreensão total de um processo criativo, pois o material de que dispomos representa apenas parcialmente esse processo. Os documentos, numa perspectiva semiótica, funcionam como signos e o processo de criação seria seu objeto, pois estaria representado por eles, mas apenas em algum aspecto; pois se o signo estivesse ligado ao seu objeto em todos os aspectos, seria ele o próprio objeto. Portanto, “haverá muitos aspectos que ele [signo] não tem o poder de recobrir.” (SANTAELLA, 2000, p. 30).

Os documentos possibilitam um acesso a índices do processo, ou seja, aspectos apenas parciais dele, visto que este não pode ser capturado em sua totalidade, até porque pode haver muito do movimento criador que não foi registrado; que tenha sido perdido, jogado fora, ou simplesmente, haver algum documento ao qual o pesquisador não teve acesso. Pode-se dizer, em suma, que o signo é sempre incompleto perante seu objeto. Como afirma Cirillo (2002, p. 28),

[...] aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, apenas a uma parte ou aspecto dele. [...] é nesse campo movediço da incompletude do signo, bem como na busca para fugir da poeira do esquecimento nos arquivos, que se localiza a tarefa do crítico genético.

O que um crítico genético faz quando analisa os documentos do processo de criação é, antes de tudo, reconhecer o processo de criação naqueles documentos que está estudando. Para um leigo, os documentos podem não passar de peças sem importância, ou papéis velhos cheios de açúcar, ou devaneios de uma mente criadora que não querem dizer nada. A partir desse reconhecimento, irá o crítico genético analisá-los de maneira crítico-interpretativa, buscando estabelecer relações a partir dos fenômenos percebidos. Quando falamos de uma interpretação particular, esta funciona como interpretante dinâmico⁵¹ (ou parcial) de um signo produzido por um objeto, que, por si só, já é transformado em outro signo, que encontrará outro interpretante dinâmico e assim sucessivamente. O julgamento crítico é função do interpretante do signo, enquanto que o objeto deve ser considerado como condição pressuposta para interpretação. Esse processo ininterrupto, de sempre gerar outro interpretante, faz parte da própria natureza

⁵¹ O interpretante Dinâmico é qualquer interpretação que qualquer mente faz do signo [...]. O significado de qualquer Signo sobre alguém consiste no modo como esse alguém reage ao signo (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2000, p. 73).

do signo. O caráter significante perfeito do signo é o de sempre gerar um interpretante, que gerará outro, e assim, indefinidamente.

Um signo é qualquer coisa que está relacionada a uma Segunda coisa, seu Objeto, com respeito a uma Qualidade, de tal modo a trazer uma Terceira coisa, seu *Interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto, e isso de maneira tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele objeto da mesma forma, *ad infinitum*. Se a série é rompida, o Signo, nesse ponto, perde seu caráter significante perfeito (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2000, p. 18).

De modo que, para uma interpretação sem a pretensão de ser totalizante, mas com a ambição de tornar-se o mais abrangente possível, o crítico genético necessita de todo e qualquer registro deixado por um artista que possa encontrar. Isso é importante na medida em que quanto mais material, mais subsídios ele terá para levantar hipóteses e fazer inferências embasadas sobre o processo de criação que está analisando. Quanto mais rico um dossiê, mais rico será o estudo sobre aquele ato criador, pois no percurso criativo, que é um processo sígnico, formam-se muitas cadeias de relações, em que um signo se completa em outro signo. Falamos de interferências sofridas pelo artista nesse processo que serão desencadeadoras de ações. Como nos lembra Salles (2002, p. 188), “toda ação do artista está atada a outras. Anotações, esboços, exposições, visitas, aromas lembrados, livros anotados, tudo está, de algum modo, conectado”. Nesse sentido, a semiótica é uma ferramenta teórica importante para nós, pois se preocupa com fenômenos em processo, em movimento, não lineares, para os quais a interpretação do crítico genético funciona como um interpretante dinâmico que “é sempre uma atualização necessária, mas relativa e, portanto, sujeita à correção e à crítica” (SANTAELLA, 2000, p. 87).

O valor de um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas possibilidades de combiná-los que contém. Uma obra é uma máquina de significar (PAZ, 1997, p. 56).

Vendo a criação semioticamente, podemos falar que esta apresenta características de uma metamorfose contínua, portanto tem um caráter provisório, vago e dinâmico. É constituída por uma rede sígnica, em que os elementos de seu próprio sistema se relacionam uns com os outros. É, também, um movimento com tendência, já que tende para a concretização de um projeto estético mediado por princípios éticos

subjetivos, mas que não pode ter fins pré-determinados, até mesmo porque sofre constantemente a ação do acaso, do imprevisto e de influências do ambiente que o envolve.

Pode-se, assim, dizer que o processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de natureza geral, por meio de diálogos de natureza intrapessoal. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso – são leis em estado de construção e transformação. Trata-se de um conjunto de princípios que colocam a obra em criação em constante avaliação e julgamento. [...] O artista busca a concretização desta tendência: a construção de um objeto. A sua necessidade o impede de agir, gerando um processo complexo de materialização, onde todas as questões que envolvem esses rumos vagos, discutidos até aqui, interferem continuamente. O propósito é, deste modo, transformado em ação (SALLES, 2002, p. 193-194).

6 ANÁLISE DO PROTOTEXTO

Com o apoio da teoria semiótica como norteadora de nosso olhar sobre o prototexto, começaremos nossa análise dividindo essa subseção em dois blocos: o primeiro relativo ao manuscrito onde estão contidos rascunhos de três poemas de *Songs of Innocence*; e o segundo relativo ao manuscrito onde estão contidos desenhos e rascunhos de dezoito poemas de *Songs of Experience*. Os demais documentos de processo serão convocados de acordo com a necessidade, ao longo de nossa explanação.

6.1 MANUSCRITO INTITULADO *AN ISLAND IN THE MOON*

Michael Phillips⁵², com sua obra *The Creation of the Songs: manuscript to Illuminated Printing*, de 2000, possibilitou acesso ao manuscrito incompleto *An Island in the Moon*, que data de 1782 a 1785. O pesquisador explica que as dezesseis folhas que restaram dele medem 310 x 185 mm e encontram-se agora no *Fitzwilliam Museum*, em Cambridge, na Inglaterra.

Phillips publicou em seu livro somente os fólios 7v, 8r e 16v. Nós propusemos uma transcrição diplomática dos fólios 7v e 8r, baseados na transcrição diacrônica linearizada⁵³ de Phillips. Acreditamos que, para esse estudo, a transcrição diplomática seja ideal, pois é literal e visa levar em conta todos os detalhes do manuscrito: todos os seus apagamentos, cancelamentos, espaçamentos, arranjos, ajustes e, bem como, sua escrita em palimpsesto. É uma transcrição “pouco codificada, bastante fácil de ler, ocupa muito espaço, mas é fiel à paginação” (BIASI, 2010, p. 86). Por sua vez, a transcrição diacrônica linearizada, pelas suas características, não reproduz os fenômenos genéticos e nem a paginação manuscrita. Segundo Biasi (2010, p. 87), “[...] o ideal é a transcrição diplomática acompanhada do fac-símile do manuscrito”.

Em 16v (fig. 48), escrito no começo da década de 1780, encontra-se uma série de desenhos a lápis e caneta, documentos autógrafos de Blake e, de acordo com Phillips (2000), os primeiros registros do autor exercitando sua escrita em espelho (fig.

⁵² Michael Phillips é pesquisador das obras e do método de gravação de Blake, foi curador de algumas de suas mais importantes exposições em Londres e em Paris e é membro do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre o Século XVIII (*Interdisciplinary Centre for Eighteenth Century Studies*) na Universidade de York.

⁵³ Segundo Biasi (2010, p. 86), é um tipo de transcrição “não codificada, fácil de ler, ocupa muito espaço. [...] reconstitui uma imagem das etapas sucessivas da obra”.

49), técnica muito utilizada por ele em seu futuro *Illuminated Printing*, método segundo o qual ele compôs suas Canções⁵⁴. Vemos no canto superior de 16v, que Blake escreveu a letra maiúscula B de seu primeiro nome; no canto inferior esquerdo, do mesmo fólio, lê-se “alB”, que seriam as primeiras letras de seu primeiro nome escritas de maneira invertida.

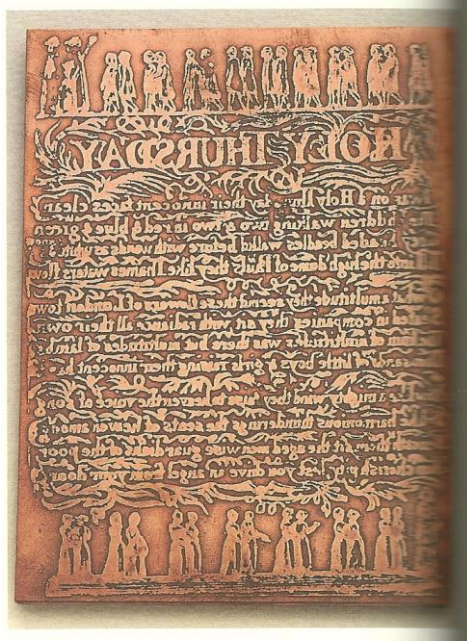
Figura 48 – Fólio 16v do manuscrito *An Island in the Moon*



Fonte: PHILLIPS, 2000, p. 17

⁵⁴Blake gravava os textos verbais e visuais diretamente sobre a matriz de cobre, de trás para frente, ou seja, de maneira reversa, como uma escrita em espelho.

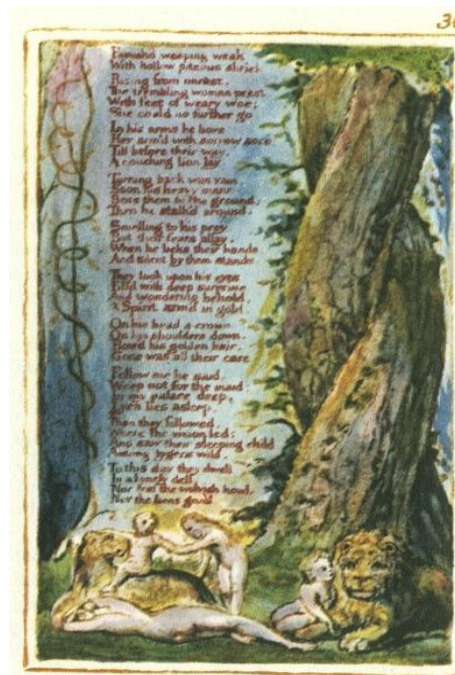
Figura 49 – *Holy Thursday* produzido em reverso



Fonte: PHILLIPS, 2000, p. 154

Em 16v, vemos também figuras de leões com cordeiros recostados neles, antecipando construções imagéticas do cordeiro que brinca com a criança em *The Lamb* (fig. 22), de *Songs of Innocence*, e do leão no qual uma criança se recosta em *The Little Girl Found* (fig. 50), de *Songs of Experience*.

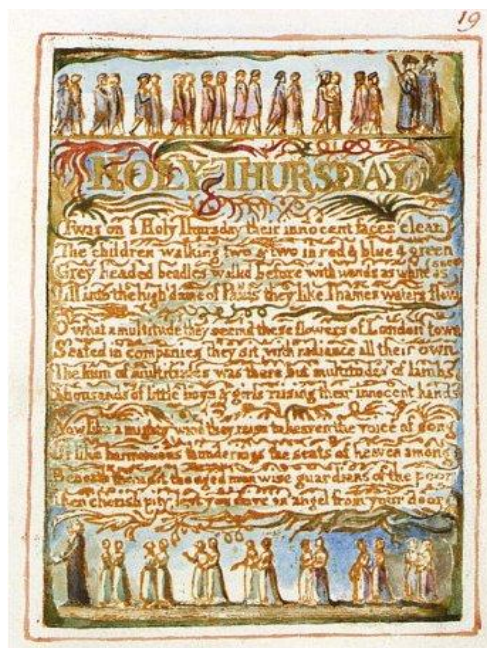
Figura 50 – Matriz de *The Little Girl Found*



Fonte: BLAKE, 2008, p. 78

Nos outros dois fólhos, que contêm esboços de três poemas de *Songs of Innocence*, não há indícios de imagens, somente de textos verbais. Na metade superior de 7v (fig. 54), temos o rascunho de *Holy Thursday* (fig. 51); ainda em 7v, na metade inferior, há o rascunho de *Nurses Song* (fig. 9), que continua na metade superior de 8r, o fólho seguinte (fig. 53). Na metade inferior de 8r, temos o rascunho de *The Little Boy lost*⁵⁵.

Figura 51 – Matriz impressa de *Holy Thursday*⁵⁶



Fonte: BLAKE, 2008, p. 61

⁵⁵ *Father, father, where are you going/ O do not walk so fast./ Speak father, speak to your little boy/ Or else I shall be lost,/ The night was dark no father was there/ The child was wet with dew./ The mire was deep, & the child did weep/ And away the vapour flew* (BLAKE, 2005a, p. 42).

Papai, papai, aonde você vai./ Oh, não ande tão rápido/ Fale, para o seu menino, papai./ Ou estarei perdido./ Noite escura. Pai nenhum por lá:/ O filho molhado de orvalho./ Em fundo pântano estava em prantos/ E ao longe a névoa voava. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 43).

⁵⁶ *Twas on a Holy Thursday their innocent faces clean/ The children walking two & two in red & blue & green/ Grey headed beadle walkd before with hands as white as snow/ Till into the high dome of Pauls they like Thames waters flow/ O what a multitude they seemd these flowers of London town/ Seated in companies they sit with radiance all their own/ The hum of multitudes was there but multitudes of lambs/ Thousands of little boys & girls raising their innocent hands/ Now like a mighty wind they raise to heaven the voice of song/ Or like harmonious thundersings the seats of heaven among/ Beneath them sit the aged men wise guardians of the poor/ Then cherish pity, lest you drive an angel from your door* (BLAKE, 2005a, p. 54).

Era uma Quinta-Feira Santa, as faces limpas, inocentes./ Crianças iam duas a duas, em rubro & azul & verde/ Com níveos cetros fluindo à frente, vão sacristãos grisalhos/ Como as águas do Tamisa, ao alto domo de Paulo/ Aquelas flores desta Londres, que multidão pareciam/ Reunidas em grupos com uma luz toda sua elas brilham/ Era um imenso rumor, mas um rumor de cordeiros/ Milhares de crianças erguendo seus inocentes dedos/ Agora erguem um cântico aos céus como um potente vento/ Ou como harmonioso trovejar entre celestes assentos/ Abaixo senta-se, guardiões dos pobres, a gente idosa: Nutri compaixão e não desviareis um anjo da vossa porta. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 55).

Figura 52 – Fólíó 7v

that were any. my prayers or requests or my every manner in good
 good humour, said Master Gillepin pray Mr. Blun. might say us
 a song then he say
 Upon a holy thursday their innocent faces clean
 The children walking two & two in grey & blue & green
 Grey headed beadles walkd before with wands as white as snow
 Till into the high dome of Pauls they like thames waters flow
 O what a multitude they seemd, these flowers of London town
 Seated in companies they sit with radiance all their own
 The hum of multitudes were there but multitudes of lambs
~~And all in order sit waiting the chief chanters commands~~
 Thousands of little girls & boys raising their innocent hands
~~And all in order sit waiting the chief chanters commands~~
~~Thousands of little girls & boys raising their innocent hands~~
~~And all in order sit waiting the chief chanters commands~~
~~Thousands of little girls & boys raising their innocent hands~~
 Then like a mighty wind they raise to heavn the voice of song
 Or like harmonious thundering the seats of heavn among
 Beneath them sit the reverent men the guardians of the poor
 Then chough pety yet you drive an angel from your door
 After this they all sat silent for a quarter of an hour. ~~And~~
 said it puts me in mind of my ~~good~~ mothers song
 When the tongues of children are heard on the green
 And laughing ^{is heard} upon the hill
 My heart is at rest within my breast
 And every thing else is still
 Then come home children the sun is ^{gone} down
 And the dew of night arise
 Come home leave off play & let us away
 Till the morning appears in the skye

Fonte: PHILLIPS, 2000, p. 126

Upon a holy thursday their innocent faces clean
 The children walking two & two in grey & blue & green
 Grey headed beadles walkd before with wands as white as snow
 Till into the high dome of Pauls they like thames waters flow

O what a multitude they seemd, these flowers of London town
 Seated in companies they sit with radiance all their own
 The hum of multitudes were there but multitudes of lambs
~~And all in order sit waiting the chief chanters commands~~
 Thousands of little girls & boys raising their innocent hands

~~Then like a mighty wind they raise to heavn the voice of song
Or like harmonious thunderings the seats of heaven among
When the whole multitude of innocent their voices raise
Like angels on the throne of heavn raising the voice of praise~~

~~Let cherubim & seraphin now raise their voices high~~

Then like a mighty wind they raise to heaven the voice of joy
Or like harmonious thunderings the seats of heavn among
Beneath them sit[s] the revrend men the guardians of the poor
Then cherish pity lest you drive an angel from your door

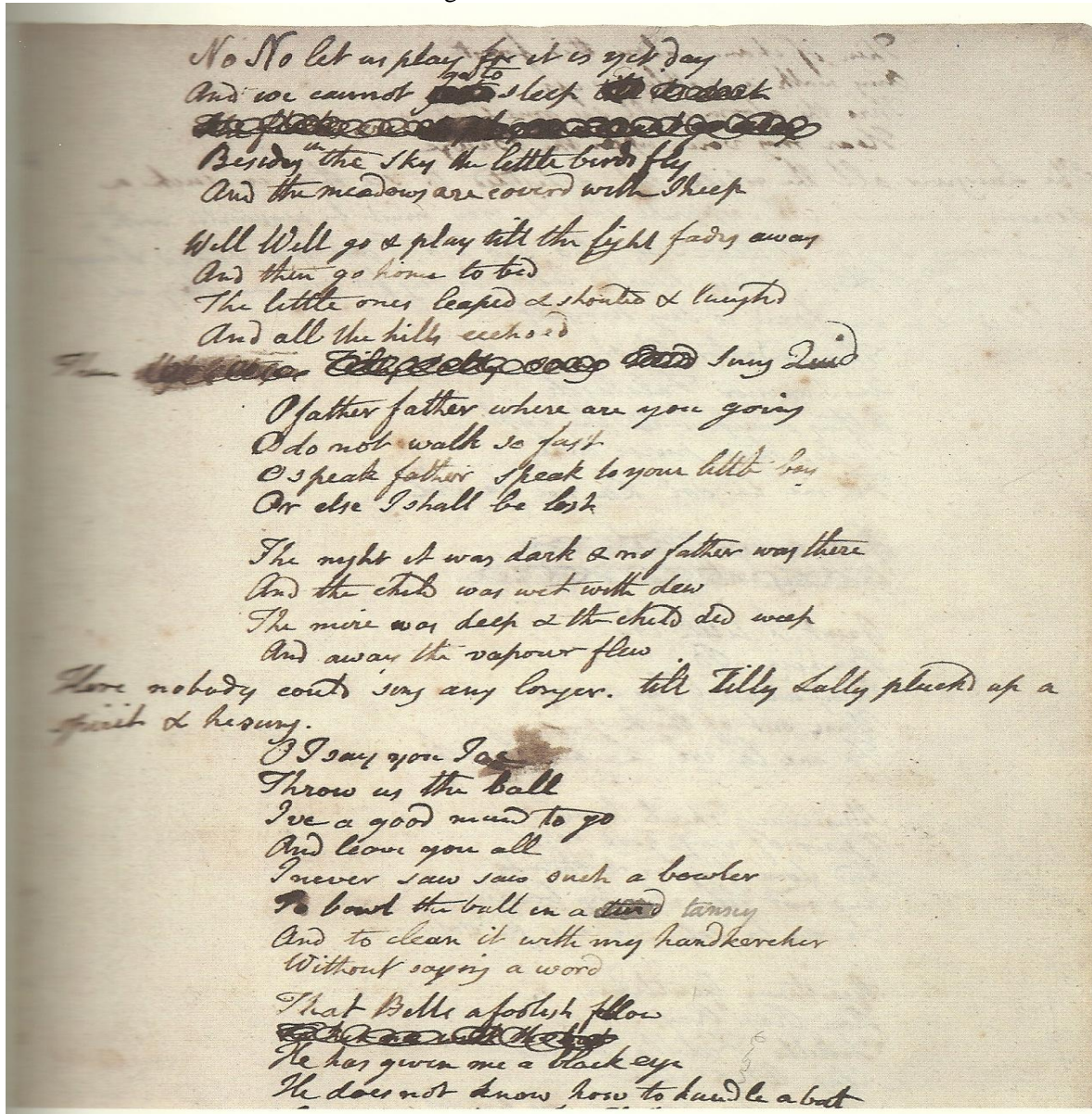
& Mrs Nannicantipot

After this they all sat silent for a quarter of an hour. ~~& Mrs Sigtagatist~~ said it puts my in
Mind of my ~~grand~~ mothers song

When the tongues of children are heard on the green
And laughing ^{is heard} ~~upon~~ the hill
My heart is at rest within my breast
And every thing else is still

Then come home ^{my} children the sun is ^{gone} down
And the dews of night arise
Come Come leave off the play & let us away
Till the morning appears in the skies

Figura 53 – Fólio 8r



Fonte: PHILLIPS, 2000, p. 127

No No let us play for it is yet day
 And we cannot ^{go to} go to sleep till its dark
 The flocks are at play & we cant go away
 Besides ⁱⁿ the Sky the little birds fly
 And the meadows are coverd with sheep

Well Well go & play till the light fades away
 And then go home to bed
 The little ones leaped & shouted & laughd
 And all the hills ecchoed

Then Miss Gittipin Tilly Lally sung Quid Sung Quid

O father father where are you going
 O do not walk so fast
 O speak father speak to your little boy
 Or else I shall be lost

The night it was dark and & no father was there
 And the child was wet with dew
 The mire was deep & the child did weep
 And away the vapour flew

Não se percebe apagamentos ou rasuras na primeira e na terceira estrofe de *Holy Thursday*, somente na segunda, quando o autor risca o terceiro verso onde se lia originalmente *And all in order sit waiting the chief chanters commands* (e todos em ordem sentam-se esperando os comandos dos cantores chefe) e o troca por *Thousands of little girls & boys raising their innocent hands*, (milhares de meninos e meninas levantando suas mãos inocentes) talvez tentando reforçar o caráter inocente das crianças que, obedientemente, levantavam suas mãos ao comando dos chefes. Dessa maneira, os *chief chanters commands* ficaram subentendidos e um maior destaque foi dado às crianças e sua vulnerabilidade diante daqueles que seriam seus guardiões.

Depois, o autor risca o que seria a terceira estrofe inteira; risca também o verso de abertura para a estrofe seguinte, em que se lia *Let cherubim & seraphin now raise their voices high*, e escreve a última estrofe. Abaixo, ele encerra o poema com o verso *After this they all sat silent for a quarter of an hour*. Blake fez algumas mudanças entre o rascunho e a versão impressa: no primeiro verso da primeira estrofe, ao invés de *Upon a* ele prefere *Twas on a*; no segundo verso da primeira estrofe, ele troca a cor *grey* (cinza) pela cor *red* (vermelho). Em *Holy Thursday*, Blake fala de religiosidade, de injustiça social e do poder exercido pela Igreja. Porém, devemos ter em mente que Blake está sempre destacando a alegria e inocência das crianças, que participam de um encontro anual de escolas de caridade em Londres para que possam agradecer a Deus e a seus benfeitores. Segundo Phillips (2000), tal encontro teria realmente ocorrido em 1704, mas somente em 2 de Maio de 1782 teria acontecido na catedral de Saint Paul. Blake deve ter testemunhado esse encontro de 6000 alegres crianças advindas de instituições filantrópicas, que se reuniram sob a cúpula da capela. Dado o tom do poema, podemos inferir que o autor provavelmente substituiu *Upon*, que tem um tom mais formal por *Twas*, de tom mais jocoso, mais informal devido à elipse, sendo a palavra uma contração de *it was*. Seguindo a mesma linha de raciocínio, podemos

inferir também que o autor substituiu a cor *grey*, representativa da melancolia e tristeza, pela cor *red*, que tem conotação mais vibrante e que simboliza a vida, na medida em que é a cor do sangue.

No terceiro verso da segunda estrofe, ele troca *were* por *was* (provavelmente uma correção de concordância verbal). Também no último verso da segunda estrofe, ele substitui *girls & boys* por *boys & girls*, dando mais ênfase ao sexo masculino; no primeiro verso da última estrofe, ele troca *Then* por *Now*, pontuando o momento presente; no terceiro verso da última estrofe, ele troca *revrend men the guardians* (reverendos guardiães) por *aged men wise guardians* (velhos homens sábios guardiães), provavelmente numa tentativa de dar ênfase ao fato de que homens mais velhos (neste caso *aged* é uma palavra mais contundente, já que um reverendo não tem que necessariamente ser velho) são também mais sábios a respeito dos acontecimentos da vida, cabendo-lhes o papel de protetor.

Em *Nurses Song* (fig. 9), o tema mais uma vez é a alegria, a simplicidade e a inocência das crianças. Este poema não foi submetido a modificações radicais: no primeiro verso da primeira estrofe, Blake risca *upon* e escreve *is heard* sobre aquela palavra; no primeiro verso da segunda estrofe, ele acrescenta *my* (minhas) entre *home* (casa) e *children* (crianças), talvez querendo sugerir uma atitude mais carinhosa e protetora por parte da ama, e também acrescenta *gone* entre *is* e *down* (*is gone down* seria algo como “se pôs”), provavelmente tentando dar um tom mais didático à fala dessa mesma ama; no segundo verso da terceira estrofe, ele substitui *And we cannot go to sleep till its dark* (E nós não podemos ir dormir até que esteja escuro) por *And we cannot go to sleep*, (E nós não podemos ir dormir) enxugando e simplificando assim o verso falado por uma das crianças; ele risca inteiramente o terceiro verso *The flocks are at play & we cant go away* (as crianças estão brincando e não podemos ir embora) para trocá-lo por *Besides in the Sky the little birds fly*, (Além disso, os pássaros voam no céu) talvez numa tentativa de evitar a repetição de *and we cannot go*, o que deixaria o segundo e o terceiro verso da terceira estrofe bastante parecidos, ou até mesmo repetitivos; o restante do poema permanece sem alteração. Do rascunho à versão impressa, somente duas mudanças são notadas: no primeiro verso, ele trocou *tongues* (línguas) por *voices* (vozes), deixando o tom mais suave; no último verso da terceira estrofe, ele trocou *meadows* (prados) por *hills* (colinas), já que prados, por serem planos, não devem ter o poder de ecoar tanto quanto colinas, especialmente se estas forem altas.

O rascunho de *The Little Boy Lost* aparece inalterado, como se fosse uma cópia definitiva do poema. Somente algumas mudanças são feitas na versão impressa: no primeiro verso da primeira estrofe, o autor troca *O father father* por *Father father*; no final do segundo verso da primeira estrofe, ele acrescenta um ponto final; no terceiro verso, troca *O speak father* por *Speak father* seguido de uma vírgula; no final do quarto verso, ele acrescenta uma vírgula; no primeiro verso da primeira estrofe, retira *it* e o caractere & (e comercial); no final do segundo verso, ele acrescenta um ponto final e retira *And*; no terceiro verso, acrescenta uma vírgula entre *deep* e o caractere &; no final do último verso ele acrescenta um ponto final. Parece-nos que, ao retirar a vogal fechada “O”, na primeira estrofe, Blake teria tentado aliviar o tom de lamento que deu ao verso inicialmente.

Não há imagens visuais associadas aos rascunhos de *Songs of Innocence*, porém, anos antes, Blake já havia desenvolvido um trabalho pictórico sobre a história bíblica da “queda” do homem e de sua conseqüente expulsão do Paraíso, quando perdera sua inocência e passara a viver no mundo da experiência. Isso aconteceu em 1773, quando o artista produziu um desenho a lápis sobre a saída de Adão e Eva (fig. 54), baseado em pinturas bíblicas de Rafael (PHILLIPS, 2000). Podemos afirmar que já existia nessa data (cinco anos antes de *Songs of Innocence* e onze anos antes de *Songs of Experience*) um interesse por parte do autor em expressar-se artisticamente sobre o tema.

Figura 54 – Desenho a lápis de Adão e Eva sendo expulsos do Paraíso



Fonte: PHILLIPS, 2000, p. 04

Quanto aos rascunhos dos poemas, percebemos que Blake modifica o primeiro de maneira mais contundente, mas altera menos o segundo e não modifica o terceiro. Essa descrição detalhada das alterações feitas nos rascunhos e nas versões impressas nos parece pertinente, na medida em que pode sinalizar para um processo de criação em que correções ou modificações são feitas, mas não nos parecem, em sua maioria, exaustivas ou radicais, já que, no caso do último poema, nada foi alterado no rascunho e, no caso do segundo poema, quase nada foi mudado entre o rascunho e a versão impressa, que parece ser o último estágio em que as alterações finais seriam feitas. Os ajustes de Blake continuavam a ocorrer no momento em que ele gravava cada obra sobre a matriz de cobre, fato que não nos permite acessar de maneira direta os movimentos finais de seu processo criador. Ora, se as rasuras aumentam o número de vestígios escritos, quando elas aparecem de maneira diminuída, como nesse caso, o manancial de possibilidades que pode ser apontado para o geneticista também diminui, já que “sua função de apagamento dá acesso ao que poderia ter-se tornado texto” (GRÉSILLON, 2007, p. 97). Segundo Phillips (2000), os dois fólios aqui apresentados são os únicos manuscritos referentes a *Songs of Innocence*. Não se sabe onde ou se ele desenvolveu rascunhos para os demais poemas da obra.

Grésillon (2007) afirma que um estado lacunar dos manuscritos impõe sérias restrições a qualquer estudo genético, pois o material, se escasso, dificulta o levantamento de hipóteses bem fundamentadas. Em nosso caso, felizmente, podemos dispor de outro manuscrito, este com mais abundância de fólios, pois foi totalmente preservado e contém rascunhos de 18 dos 22 poemas, que compõem *Songs of Experience*, fato este que irá nos ajudar a fazer generalizações envolvendo as observações feitas acima, uma vez que teremos mais indícios sobre o processo criador de Blake.

6.2 MANUSCRITO INTITULADO *MANUSCRIPT NOTEBOOK*

The Manuscript Notebook shows us intimate detail Blake at the height of his powers, creating one after another of his greatest lyrics, planning his relief etching and selecting drawings to be used in illustration (PHILLIPS, 2000, p. 01)⁵⁷.

⁵⁷ O *Manuscript Notebook* nos mostra detalhes íntimos de Blake, no auge de suas forças, criando suas maiores líricas, uma após a outra, planejando seu método de gravação e selecionando desenhos a serem usados em suas ilustrações (tradução nossa).

Figura 55 – Capa do *Manuscript Notebook*

Fonte: <<http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/ttpbooks.html>> Acessado em 04 de Maio de 2011

Em 1787, Blake herdou de seu falecido irmão Robert um pequeno *notebook* (caderno), que o mesmo já havia usado para esboçar alguns desenhos sobre grandes momentos da história britânica. Blake também o utilizou para fazer esboços, preenchendo-o, ao longo dos anos, com emblemas, retratos, rascunhos de poemas, epigramas, ensaios sobre a arte, instruções sobre técnicas de gravação em cobre etc. Segundo Phillips (2000), é apenas nele que se pode encontrar material referente ao processo de criação de *Songs of Experience*.

Quando Blake morreu, em 1827, sua esposa Catherine o doou para o artista William Palmer, irmão de seu grande amigo Samuel Palmer. Então, o poeta Dante Gabriel Rossetti o comprou em 1847. Depois da morte de Rossetti, em 1882, o *notebook* passou por dois leilões e foi adquirido por William Augustus White. Com sua morte, passou então para a filha Frances White Emerson, que permitiu a primeira reprodução em fac-símile por Sir Geoffrey Keynes⁵⁸, em 1935. Em 1957, ela o doou para o *British*

⁵⁸ Biógrafo inglês aficionado por literatura, especialmente pelo trabalho de William Blake.

Museum e agora o documento pertence a *British Library* onde foi catalogado como Add. MS. 49460 e passou a ser chamado *Manuscript Notebook*⁵⁹.

A mais recente edição, com a qual iremos trabalhar, foi revisada, transcrita e reproduzida em fac-símile por David V. Erdman⁶⁰ em 1977, com a permissão dos curadores do *British Museum*. Pode ser considerada uma edição horizontal, pois apresenta a publicação de um conjunto de documentos relativos a uma fase precisa do trabalho de Blake. Ela opõe-se à edição vertical porque “não visa a reconstituição de um processo de escritura, mas o estudo de um momento determinado desse processo.” (BIASI, 2010, p. 94). Já que a edição horizontal prioriza arquivos relativos a um momento específico do processo de criação de uma obra, podemos dizer que nosso recorte também foi horizontal, visto que trabalhamos somente com fólios que dizem respeito, direta ou indiretamente, a *Songs of Experience*.

Ela [a edição horizontal] poderá concernir, em função dos casos, a todas ou algumas das partes dos manuscritos dos roteiros ou dos documentos preparatórios da fase pré-redacional, ao conjunto ou a uma seção dos dossiês documentais redacionais, ou a uma das últimas camadas da redação escolhida entre os manuscritos pré-editoriais da obra (BIASI, 2010, p. 96).

Essa nova versão, editada e comentada por Erdman, apresenta uma transcrição diplomática dos textos. Acredita-se que Blake primeiro usou o *notebook* em fevereiro de 1787, começando com uma série de emblemas desenhados a lápis, posicionados no centro de cada página, com o título provisório *Ideas of Good and Evil*. Essa série representa a jornada do homem desde o nascimento até sua morte e pode ter sido motivada pela reação de Blake à morte prematura do irmão Robert. Dezesete dos sessenta e dois desenhos foram selecionados para gravação e publicados em um volume pequeno intitulado *For Children: The Gates of Paradise*, em 1793. Mais ou menos na mesma época, Blake virou o *notebook* de ponta cabeça e usou as páginas restantes para fazer vários rascunhos prévios de poemas, dezoito dos quais seriam incluídos em *Songs of Experience*, de 1794. A maioria dessas páginas invertidas já havia sido usada para os esboços de uma edição abortada de ilustrações para *Paradise Lost* de John Milton, livro importante dentro do universo artístico blakeano e sobre o qual falaremos mais adiante.

⁵⁹ Era conhecido como *Rossetti Manuscript*, devido ao fato de já ter pertencido ao poeta Dante Gabriel Rossetti.

⁶⁰ Crítico de literatura e editor americano, autor da obra *Blake: prophet against empire*, considerado um livro referência para os estudos sobre o artista inglês.

Embora Blake tenha trabalhado mais em seu *notebook* entre 1791 e 1794, ele o guardou consigo durante toda a vida, tendo-o usado outra vez para esboçar poemas posteriores em 1801, e ainda outras poucas composições até 1818.

Esse manuscrito consiste de 58 folhas medindo 19.6 x 15.7cm. O caderno original seria uma produção padronizada da época (final dos anos 1780), pois foi confeccionado com papel vergê e costurado em grupos de 12 em 12 folhas, compreendendo 116 fólhos. Os primeiros contêm desenhos de Robert feitos a lápis; os seguintes foram utilizados exclusivamente por Blake e receberam uma classificação de Erdman na ordem numérica crescente em que eles apareceram, acrescidos da letra N na frente de cada número. Utilizaremos em nossa análise: N2, N15, N17, N21, N43, N54, N57, N65, N73, N74, N98, N99, N101, N102, N103, N104, N105, N106, N107, N108, N109, N110, N111, N112, N113, N114, N115. Nos fólhos N2 a N75 só nos interessam os textos imagéticos, pois os textos verbais contidos neles não se referem nem aos próprios desenhos com os quais compartilham espaço, nem a *Songs of Experience*. Eles tratam de outros assuntos, muitas vezes apontando para a opinião de Blake sobre algum fato ocorrido, ou comentários de livros lidos por ele, críticas a comportamentos de autoridades ou pensadores da época, poemas abandonados que nunca foram incluídos em nenhuma de suas obras, dentre outros. Pensamos, então, que seria inócuo contemplarmos esses outros tipos de escritos ou destacá-los em nosso trabalho, pois não nos ajudariam a desenvolver uma análise sobre o processo de criação da obra em destaque, ainda que sejam ricos em material histórico. Blake, por ter predileção em registrar suas opiniões sobre fatos sociais, foi uma verdadeira testemunha ocular do tempo em que viveu e pensamos que o estudo desses registros seria muito interessante, mas renderia um trabalho à parte, devido a profundidade com que o autor discorria sobre assuntos da época e a capacidade de reflexão que ele demonstrava. Era um crítico severo de reis, imperadores, sistemas políticos e dogmas religiosos. Tudo isso, de uma maneira ou de outra, se refletia em seu trabalho, especificamente em *Songs of Innocence and of Experience*, como já pudemos mostrar na primeira seção desta tese. Em nosso ponto de vista, é inútil separar o homem do artista, um ser histórico; ou separar vida de escritura de vida social, pois as duas se comunicam: “É a escrita mais íntima, a dos cadernos e cadernetas, que mostra como o vivido, o real, o biográfico estão intimamente ligados à escrita da obra” (GRÉSILLON, 2007, p. 38).

Essa separação é difícil de ser concebida, especialmente nesse caso, pois no mesmo caderno em que Blake fazia esboços de suas obras, ele também escrevia

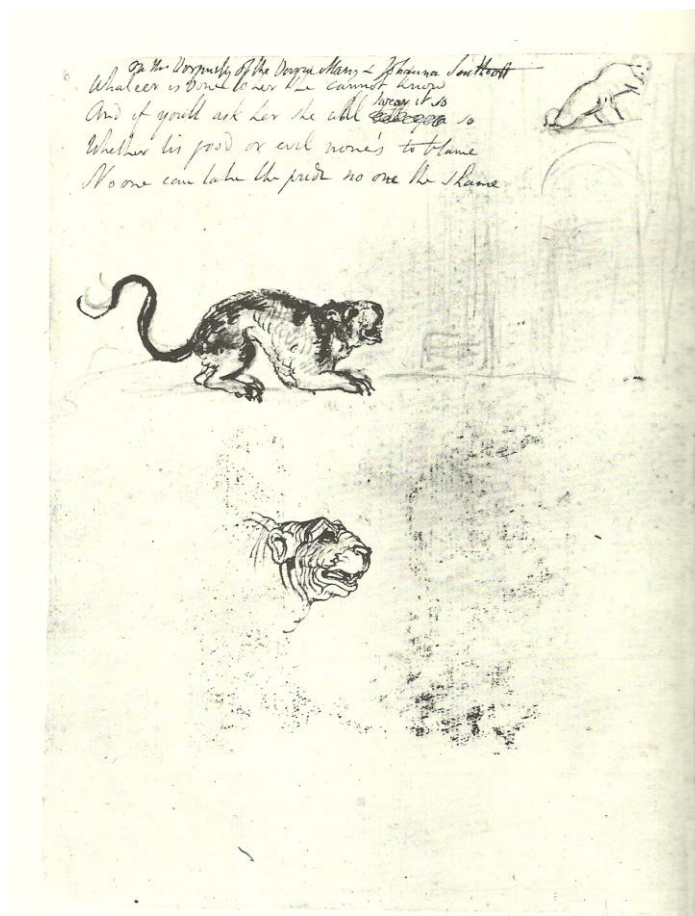
manifestos e críticas sobre os fatos que ocorriam no contexto cultural em que viveu. Não se pode afirmar, com certeza, se os rascunhos de poemas ou esboços de desenhos influenciavam seus escritos críticos, ou vice versa, mas acreditamos que essas mútuas influências aconteciam, já que o processo de criação ocorre dentro de um sistema em que tudo o que acontece ou tudo que é testemunhado por um artista pode interferir no desenvolvimento de uma obra.

Contudo, em nosso caso, concentrar-nos-emos, particularmente, na análise do movimento do processo criador relacionado à obra verbo-pictórica, que nos propusemos a estudar. Para isso, além de uma seleção de fólios com os quais acreditamos ser relevante trabalhar, a partir de critérios já mencionados anteriormente, pensamos que também seja de fundamental importância que descrevamos cada um deles, detalhadamente, para que possamos traçar considerações, associações, interpretações e inferências, a fim responder aos questionamentos que levantamos no início desta tese.

6.3 DESCRIÇÃO DOS FÓLIOS

No fólio N2 (fig. 56), vemos desenhos da cabeça de um tigre e de seu corpo por inteiro. Aqui, ele é retratado de maneira agressiva, como um verdadeiro predador tentando alcançar sua presa. Pensamos que já havia na mente de Blake uma referência a ele como fera temida; isso fica claro através do desenho de um homem nu, escondendo-se ou fugindo do animal com medo, tentando escapar de seu ataque. Parece ser uma tentativa prévia de esboçar aquele que seria o animal na matriz de *The Tyger* (fig. 20). No poema, o tigre aparece como assustador, embora ali, pictoricamente, isso não seja mostrado; ao contrário, vê-se um tigre manso e calmo. Talvez, Blake tenha transferido toda essa agressividade imagética para o texto verbal, explorando mais uma vez sua típica dialética dos contrários: dessa vez, o que está representado verbalmente contradiz o que é imagetivamente mostrado ou vice-versa. Provavelmente, o artista queria demonstrar que o próprio animal possui intrinsecamente características dóceis e ferozes, dependendo da situação em que se encontra.

Figura 56 – Fólio N2



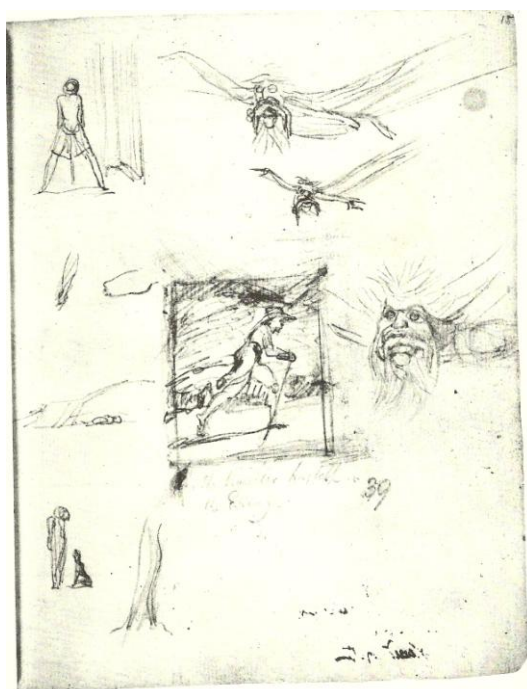
Fonte: BLAKE, 1973, p. 68

Em N15 (fig. 57), há uma predominância de imagens. No único texto verbal em questão, pode-se ler *Thus the traveller hasteth in the Evening*⁶¹, frase referente ao desenho central de um viajante andando apressadamente; este para nós é importante, pois ao longo do *notebook*, em fólios posteriores, assumirá características alegóricas da morte (fig. 59), envelhecerá e sua figura já idosa aparecerá no poema *London* (fig. 64). Segundo Erdman (1977), o homem que urina no canto superior esquerdo seria o mesmo personagem, que parece estar ameaçado por três cabeças humanas voadoras, que carregam corpos na boca. Vemos também, do lado esquerdo do viajante, a parte de trás de uma perna esquerda e a lateral de um pé esquerdo que, segundo Phillips (2000), seriam a perna e o pé de Adão, no momento em que ele pisa fora do paraíso para sempre; ou seja, no momento em que ele sai da inocência e vai para a experiência. Aparece também, no canto inferior direito, uma criança inerte deitada no chão,

⁶¹ Assim o viajante se apressa na noite (tradução nossa).

lembrando a criança que sofre abandonada morta, ou quase morta, em *Holy Thursday* (fig. 72). No canto inferior esquerdo, garoto e cão olham-se, desenho semelhante ao que aparece no canto inferior esquerdo do texto imagético de *On Another's Sorrow* (fig. 60). Ao lado destes últimos, vê-se o tronco retorcido de uma árvore, imagem bastante recorrente em *Songs of Experience*.

Figura 57 – Fólio N15



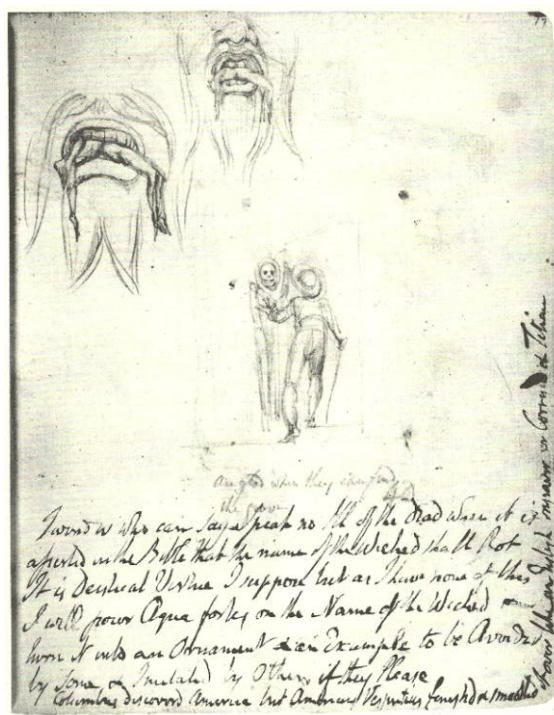
Fonte: BLAKE, 1973, P. 95

Figura 58 – Matriz de *On Another's Sorrow*



Fonte: BLAKE, 2008, p. 69

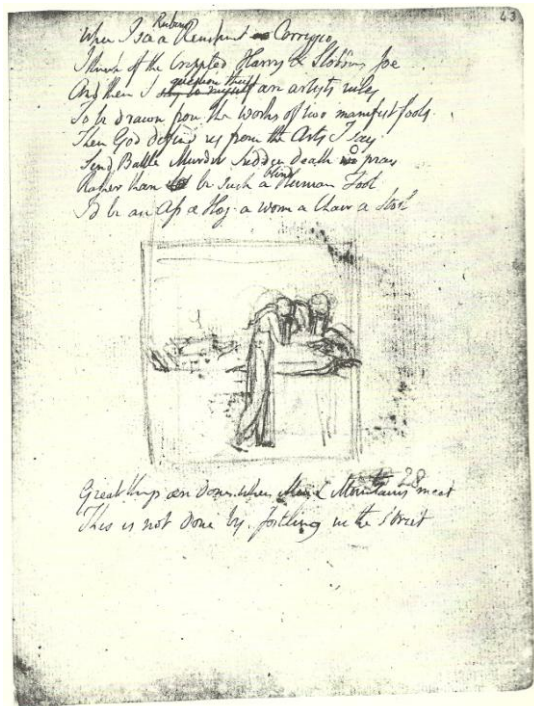
Figura 59 – Fólio N17



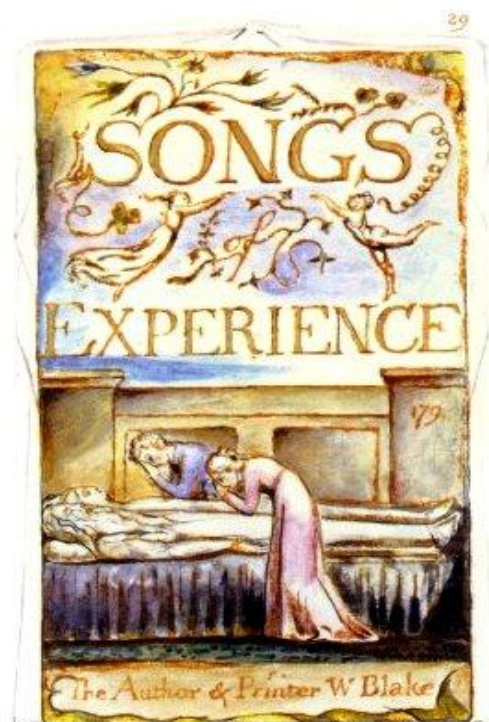
Fonte: BLAKE, 1973, p. 99

N21 (fig. 60) apresenta um emblema central cujo desenho assemelha-se ao texto imagético construído para *The Sick Rose* (fig. 17), pois retrata formas humanas, masculinas e femininas, desabrochando com a flor, de braços abertos e prestes a voar. Aqui aparece também a figura desconhecida de uma cabeça que, segundo Erdman (1977), foi desenhada anos depois, em 1819.

Figura 61 – Fólio N43

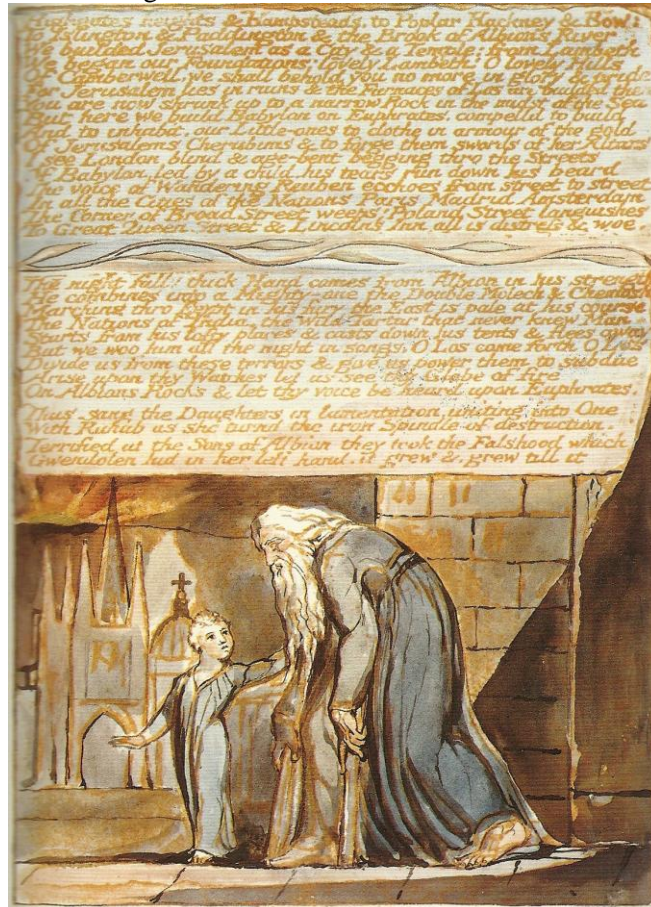


Fonte: BLAKE, 1973, p. 151

Figura 62 – Matriz da página-título de *Songs of Experience*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 71

No fólio N54 (fig. 63), a figura do viajante, que já havia aparecido como personificação da morte em N17, agora é guiada pela mão de um menino. Tal cena aparece em *London* (fig. 64), porém neste poema, o viajante não assume mais o caráter da morte e sim de um velho que, para Sornibi e Carvalho (BLAKE, 2005b), seria Urizen, representação blakeana do Deus impiedoso do Antigo Testamento. Os mesmos personagens aparecem posteriormente em *Jerusalém* (fig. 65). Há também o desenho de uma cabeça desconhecida, em perfil, com uma expressão trágica e um esboço para *Elohim Creating Adam* (fig. 66), obra de 1795, que retrata o momento em que *Elohim* (nome hebreu para Deus) criou o homem a partir do pó da terra. Como já afirmamos, o Deus do Antigo Testamento era um falso Deus para Blake. Ele acreditava que a queda do homem teria acontecido não nos jardins do Éden, mas no momento da criação, quando o homem foi arrancado do reino espiritual e transformado em matéria.

Figura 65 – Matriz de *Jerusalém*

Fonte: BLAKE, 2008, p. 381

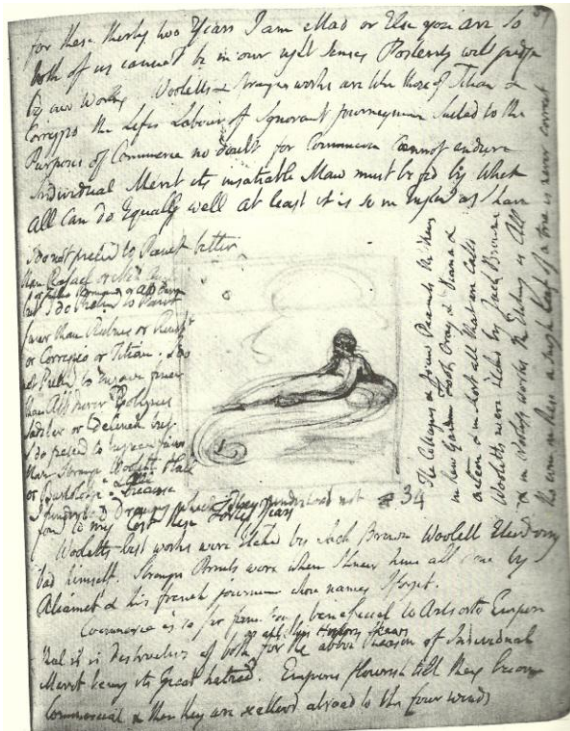
Figura 66 – Elohim Creating Adam



Fonte: <<http://www.blakearchive.org/blake/>> Acessado em 03 de Junho de 2011

Em N57 (fig. 67), vemos uma figura nua reclinada sobre um divã entre nuvens e estrelas. Esse desenho foi removido de *For Children the Gates of Paradise* para ser colocado na *Introduction* (fig. 68) de *Songs of Experience*. O mesmo aconteceu com o desenho em N65 (fig. 69), também feito originalmente para a série de emblemas, mas que acabou sendo usado para o texto imagético de *The Angel* (fig. 70).

Figura 67 – Fólio N57



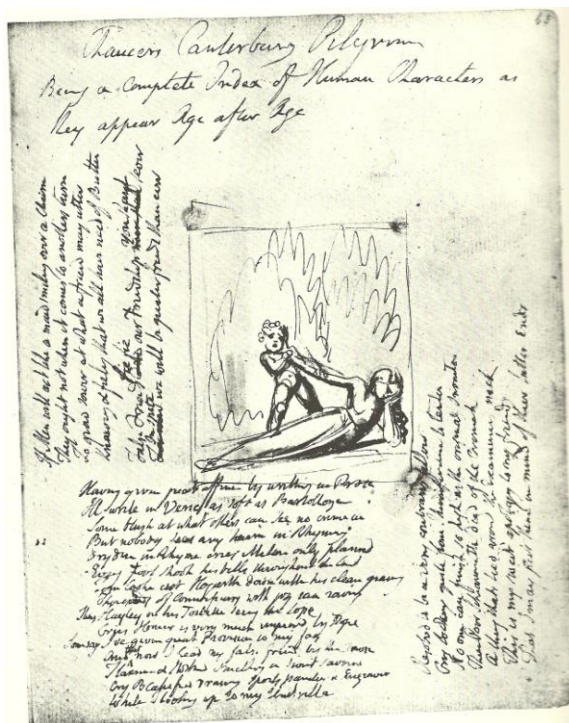
Fonte: BLAKE, 1973, p. 179

Figura 68 – Matriz de *Introduction*



Fonte: BLAKE, 2008, p. 72

Figura 69 – Fólio N65



Fonte: BLAKE, 1973, p. 195

Figura 70 – Matriz de *The Angel*⁶³

Fonte: BLAKE, 2008, p. 83

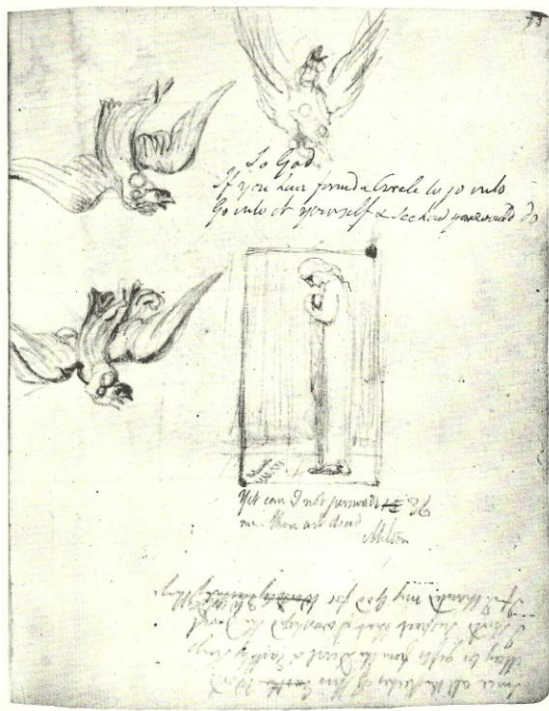
Em N73 (fig. 71), três desenhos de mãe e filho nas costas de uma águia. As águias, neste caso, não têm uma aparência tão ameaçadora quanto as cabeças bestiais voadoras dos fólhos N15 e N17. Segundo Erdman (1977), estes seriam esboços não aproveitados para ilustrar a balada *The Eagle*, do escritor inglês William Hayley, em 1802. Ao centro, vemos uma mãe inconformada com a morte do filho, segurando-o em seus braços. Esse desenho se assemelha ao da mãe desesperada chorando pelo mesmo motivo em *Holy Thursday* (fig. 72). Abaixo do emblema, lê-se a citação de um poema

⁶³ *I Dreamt a Dream! What can it mean?/ And that I was a maiden Queen:/ Guarded by an angel mild:/ Witless woe, was ne'er beguil'd!/ And I wept both night and day/ And he wip'd my tears away/ And I wept both day and night/ And hid from him my hearts delight/ So he took his wings and fled:/ Then the morn blush'd rosy red:/ I dried my tears & arm'd my fears,/ With ten thousand shields and spears./ Soon my Angel came again:/ I was arm'd, he came in vain:/ For the time of youth was fled/ And grey hairs were on my head* (BLAKE, 2005a, p. 98).

Sonhei um Sonho! Qual o sentido?/ Donzela alteza eu tinha sido:/ Guardada por um anjo terno:/ Jamais seduzido, que inferno!/& então chorei noite e dia,/ Secou-me o pranto que caía/ & então dia e noite chorei/ & o prazer eu ocultei/ Ele alçou asas e voou:/ Rubro-rósea a manhã ficou:/ Prantos sequei, medos armei,/ Com dez mil lanças e broqueis./ Meu Anjo voltou, em vão:/ Eu estava com armas na mão./ Pois ausente era a juventude/ E esconder as cãs não pude. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In. BLAKE, 2005a, p. 99).

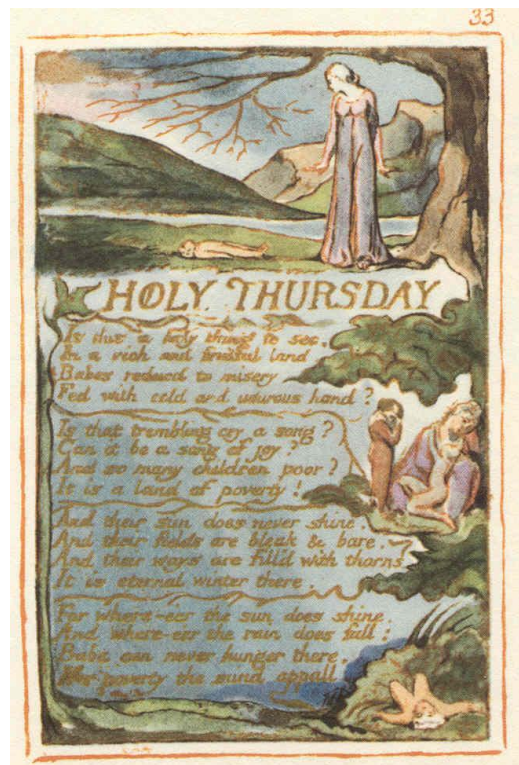
de John Milton intitulado *On the Death of a Fair Infant Dying of a Cough: Yet can I not perswade me. Thou art dead*⁶⁴ (MILTON, 1824, p. 111).

Figura 71 – Fólio N73



Fonte: BLAKE, 1973, p. 211

Figura 72 – Matriz de *Holy Thursday*⁶⁵



Fonte: BLAKE, 2008, p. 75

No fólio N74 (fig. 73), os desenhos antecipam alguns textos imagéticos: ao centro, duas figuras deitadas escondendo o rosto assemelham-se àquela que aparece à esquerda em *My Pretty Rose Tree* (fig. 75); do lado esquerdo do desenho frontal de um rosto, que Erdman (1977) sugere ser o retrato do revolucionário Thomas Paine; mãe olha filho morto, como em *Holy Thursday* (fig. 72); abaixo deste, uma mulher voa alto,

⁶⁴ Eu ainda não consigo me convencer. Estás morto (tradução nossa).

⁶⁵ *Is this a holy thing to see, / In a rich and fruitful land, / Babes reduced to misery, / Fed with cold and usurous hand? / Is that trembling cry a song? / Can it be a song of joy? / And so many children poor? / It is a land of poverty! / And their sun does never shine. / And their fields are bleak & bare. / And their ways are fill'd with thorns / It is eternal winter there. / For where-e'er the sun does shine, / And where-e'er the rain does fall: / Babe can never hunger there, / Nor poverty the mind appall* (BLAKE, 2005a, p. 80).

É coisa santa de ver, / Em terra fértil e opulenta, / Deixar na miséria um bebê, / Nutrido por mão avarenta? / Esse grito é uma canção? / Será ela de alegria? / E tantas crianças pobres? / É uma terra de indigência! / E seu sol nunca tem brilho, / Seus campos secos, desertos / Seus caminhos, têm espinhos / E lá é um eterno inverno. / Pois onde quer que o sol brilhe / Onde quer que a chuva assente: / Bebês não podem passar fome / Nem miséria assustar a mente. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In. BLAKE, 2005a, p. 81).

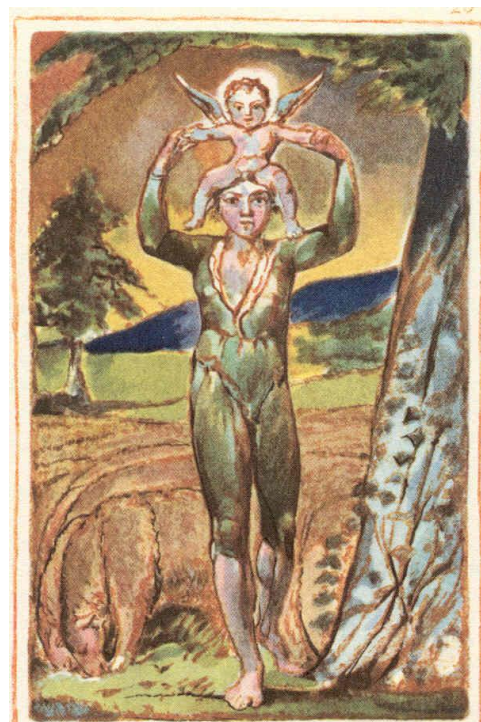
remetendo-nos à figura feminina que emerge da rosa doente com braços abertos em *The Sick Rose* (fig. 17); há também, no canto inferior à direita, um poeta carregando em seus ombros uma criança, exatamente como no frontispício de *Songs of Experience* (fig. 74). Erdman (1977) nota desenhos de formas humanas imitando letras do alfabeto: no canto superior esquerdo, vemos uma figura cuja cabeça é colocada entre seus joelhos e cujas pernas dobradas lembram o formato da letra “Y”; à direita, vemos também que a figura da mãe olhando o filho morto pode nos remeter ao formato da letra “L”; o vulto que aparece no canto inferior à esquerda, abraçando-se a si mesmo, lembra-nos o formato da letra “O”. Blake atribuía, assim, características verbais às imagens, ou características icônicas às letras, provavelmente exercitando uma iconicidade bastante presente nos poemas de *Songs of Innocence and of Experience*, como verificamos na segunda seção desta tese. O fólho N74 também inclui outros dois desenhos de cabeças: à direita central, o perfil assemelha-se ao próprio Blake; a personalidade desenhada acima do que Erdman sugere ser o retrato de Thomas Paine não foi identificada.

Figura 73 – Fólho N74



Fonte: BLAKE, 1973, p. 212

Figura 74 – Frontispício de *Songs of Experience*



Fonte: BLAKE, 2008, p. 70

Figura 75 – Matriz de *My Pretty Rose Tree*⁶⁶

Fonte: BLAKE, 2008, p. 85

A partir de N98 até N115, Blake começou a utilizar o *notebook* de maneira invertida e os rascunhos passaram a ser feitos de ponta cabeça. Propomos que os fólhos desta fase sejam analisados na ordem em que foram preenchidos pelo autor (até meados de 1793), ou seja, de N115 a N98. Dentre estes, os que nos interessam particularmente são N101, N103, N105, N106, N107, N108, N109, N111, N113, N114 e N115, pois têm relação direta com a obra que estamos estudando. Segundo Phillips (2000), Blake inverteu o material do *notebook* naquele momento para demarcar o fim de uma etapa (que seria centralmente marcada pelos esboços dos emblemas, por escrituras diversas) e o começo de outra, composta essencialmente por desenhos que serviriam de base para as futuras ilustrações de *Paradise Lost* e pelos rascunhos dos poemas de *Songs of Experience* (feitos em um momento posterior). A importância dos desenhos mencionados não pode ser subestimada, pois afinal, todas as vezes que Blake introduzia novos poemas ou voltava para reescrevê-los, os esboços ilustrando a “queda do homem” e a perda da inocência o encaravam.

N115 apresenta versões de *The Clod & the Pebble* (fig. 16), *The Garden of Love*⁶⁷ e *My Pretty Rose Tree* (fig. 77); este último foi transcrito como poema 3⁶⁸ e

⁶⁶ *A flower was offerd to me:/ Such a flower as May never bore./ But I said I've a Pretty Rose-tree,/ And I passed the sweet flower o'er./ Then I went to my Pretty Rose-tree:/ To tend her by day and by night./ But my Rose turnd away with jealousy:/ And her thorns were my only delight* (BLAKE, 2005a, p. 102).

Uma flor me foi oferecida:/ Flor assim nem Maio ostentou./ Mas falei, tenho uma Roseira linda./ E deixei de lado a doce flor./ E fui à minha linda roseira:/ Para dela cuidar noite e dia./ Enciumou-se a minha Rosa inteira:/ Só seus espinhos me deram alegria. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 103).

sofreu pequenos ajustes entre o rascunho e a versão impressa, como troca de letras minúsculas por maiúsculas, colocação de pontuação em alguns versos e acréscimo de apóstrofes. A primeira estrofe não apresenta modificações no rascunho, porém, na segunda estrofe, Blake faz algumas alterações: troca o segundo verso *In the silent of the night* (no silêncio da noite) por *To tend it by day & by night* (cuidar dela dia e noite) impondo um ritmo ao texto poético através da repetição da preposição; troca também o terceiro verso *But my rose was turned from me* (Mas minha rosa foi afastada de mim) por *But my rose was filld with jeaulousy* (Mas minha rosa estava cheia de ciúme), especificando, com essa troca, os sentimentos que passaram a dominar o palco poético, mas depois volta a modificá-lo e este recebe uma última versão *But my rose turnd away with jealous* (Mas minha rosa se afastou com ciúme), talvez numa tentativa de fundir as versões anteriores ao optar por essa solução poética. A versão que vemos de *The Clod & the Pebble* (poema 5) já é, praticamente, a que será impressa: o autor apenas acrescenta pontuação no momento da gravação e corrige a conjugação do verbo *sing* ao trocar *sung* (particípio passado) por *sang* (passado simples). Blake usou um traço vertical a lápis para indicar que os rascunhos desses dois poemas estavam finalizados e prontos para impressão; porém, nem todos os poemas que marcou verticalmente foram inseridos em *Songs of Experience*. O poema que inicia com *I saw a chappel of gold* (poema 8), marcado com o traço vertical, não foi selecionado para impressão e aquele que começa com *I went to the garden of love* (poema 7), não marcado pelo traço, terminou sendo impresso com o título de *The Garden of Love*. O rascunho desse poema também recebeu poucas modificações: apenas o *And* é trocado por *So* e pequenas correções ortográficas foram feitas. Ao gravá-lo, Blake somente acrescentou uma pontuação, aqui e ali. Os poemas 4, 6 e 8 foram abandonados. N115 foi a última página do *notebook*, mas a primeira a receber rascunhos de *Songs of Experience* (de mais de 50 poemas esboçados nessa parte invertida, 18 foram selecionados). Para facilitar a

⁶⁷ *I went to the Garden of Love./ And saw what I never had seen:/ A Chapel was built in the midst./ Where I used to play on the green./ And the gates of this Chapel were shut./ And Thou shalt not. writ over the door; So I turn'd to the Garden of Love,/ That so many sweet flowers bore,/ And I saw it was filled with graves,/ And tomb-stones where flowers should be:/ And priests in black gowns, were walking their rounds./ And biding with briars, my joys & desires* (BLAKE, 2005a, p. 104).

Eu fui ao jardim do Amor./ E vi o que não esperava:/ Uma Capela bem no meio./ Do verde onde outrora eu brincava./ E os portões da capela fechados./ E “Não Podes”, lia-se à frente./ Fui então ao Jardim do Amor./ Tão florido de antigamente./ O vi coberto de sepulturas./ E lápides em vez de flores./ E em negras batinas, padres em suas rotinas/ Em urze cosiam meus desejos e alegrias. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 105).

⁶⁸ Erdman (1977b) coloca uma numeração ao lado de cada rascunho de poema para que possamos identificá-los dentro dos fólios.

visualização dos leitores deste trabalho, invertemos os fólhos e suas respectivas transcrições para que não precisem ser contemplados de ponta cabeça.

Figura 76 – Fólho N115

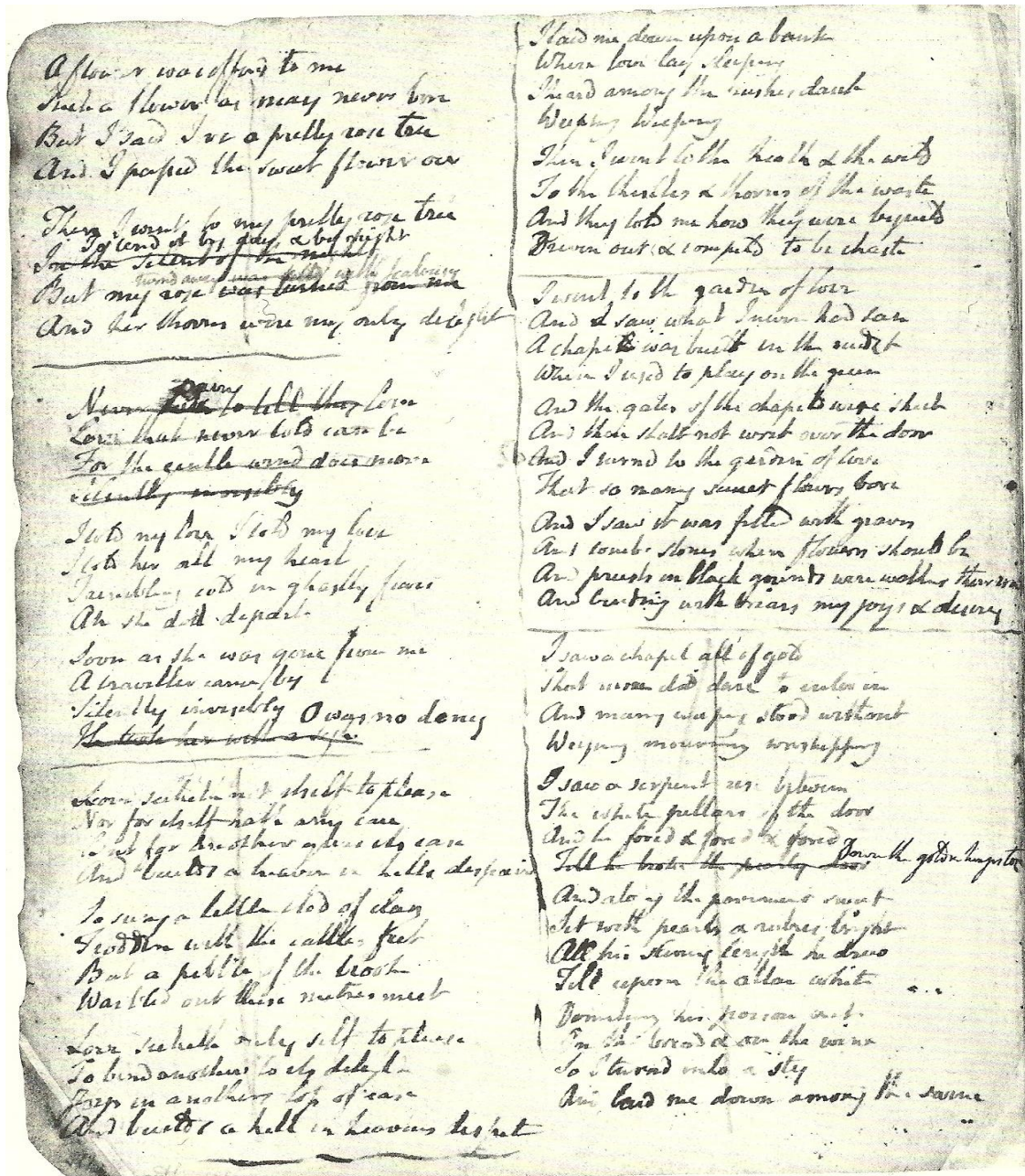


Figura 77 – Transcrição do Fólio N115

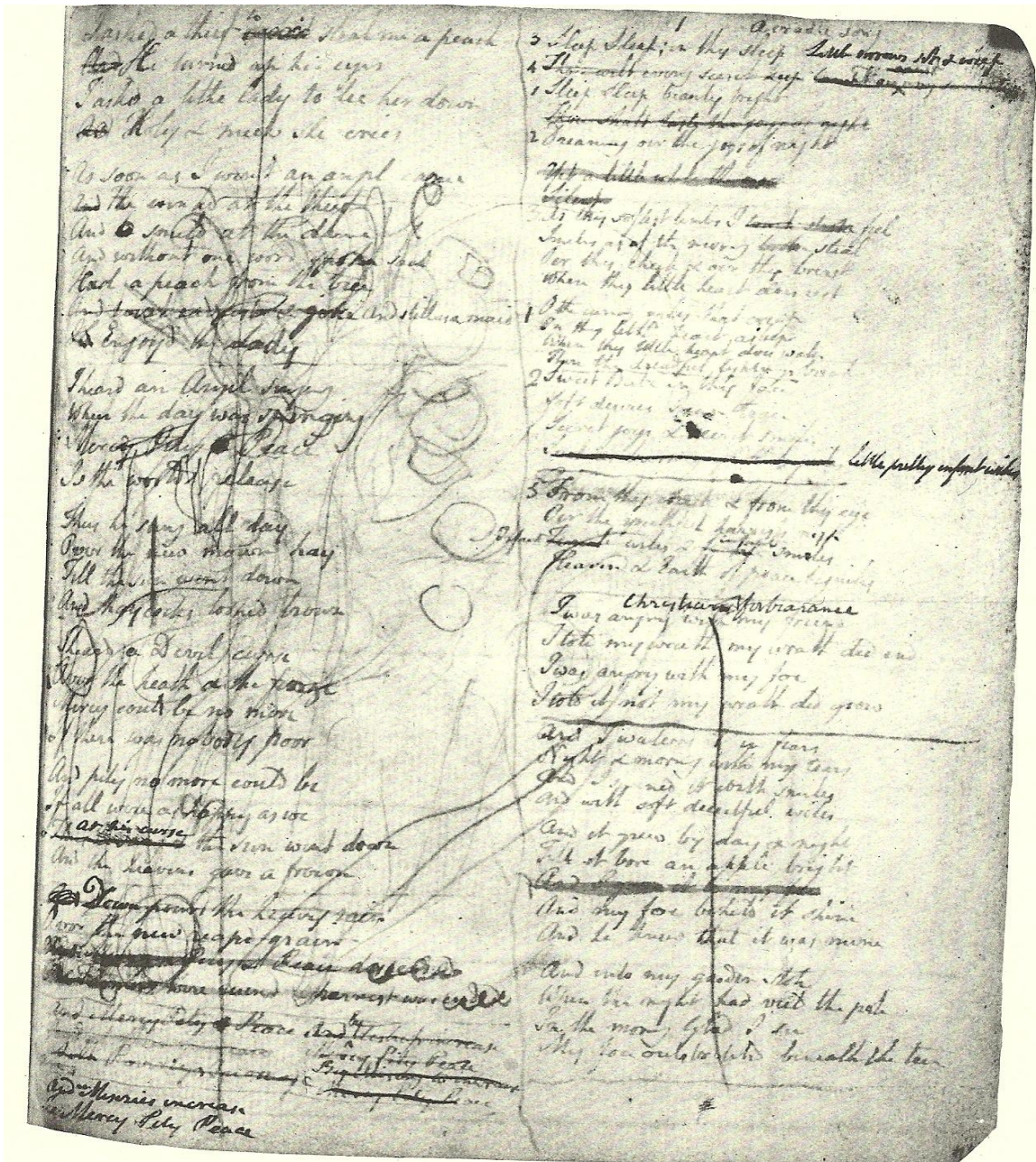
| | | | | | |
|--------|--|----|--|---|--------|
| Poem 3 | | | | | Poem 6 |
| a | A flower was offerd to me Such a flower as may never bore But I said Ive a pretty rose tree And I passed the sweet flower oer | | | I laid me down upon a bank Where love lay sleeping I heard among the rushes dank Weeping Weeping Then I went to the heath & the wild To the thistles & thorns of the waste And they told me how they were beguild Driven out & compelld to be chaste | a |
| b | Then I went to my pretty rose tree To tend it by day & by night In the silent of the night turnd away was filld with Jealousy But my rose was turned from me And her thorns were my only delight | | | | Poem 7 |
| Poem 4 | | | | | a |
| a | Never seek to tell thy Love Love that never told can be For the gentle wind does move Silently invisibly | | | I went to the garden of love And I saw what I never had seen A chapel was build in the midst Where I used to play on the green And the gates of the chapel were shut And thou shalt not writ over the door And I turnd to the garden of love That so many sweet flowers bore | b |
| b | I told my love I told my love I told her all my heart Trembling cold in ghastly fears Ah she doth depart | So | | And I saw it was filled with graves And tomb-stones where flowers should be And priests in black gounds were walking their rounds And binding with briars my joys & desires | c |
| c | Soon as she was gone from me A traveller came by Silently invisibly O was no deny He took her with a sigh | | | | Poem 8 |
| Poem 5 | | | | | a |
| a | Love seeketh not itself to please Nor for itself hath any care But for another gives its ease And builds a heaven in hells despair | | | I saw a chapel all of gold That none did dare to enter in And many weeping stood without Weeping mourning worshipping | b |
| b | So sung a little clod of clay Trodden with the cattles feet But a pebble of the brook Warbled out these metres meet | | | I saw a serpent rise between The white pillars of the door And he forcd & forcd & forcd Till he broke the pearly door <small>Down the golden hinges tore</small> | c |
| c | Love seeketh only self to please To bind others to its delight Joys in anothers loss of ease And builds a hell in heavens despite | | | Vomiting his poison out On the bread & on the wine So I turnd into a sty And laid me down among the swine | d |

Fonte: BLAKE, 1973, p. 294

Em N114, há o esboço de *A Poison Tree* (fig. 19), ou Uma Árvore Venenosa em português, título que aparece no *notebook* como *Christian Forbearance* (poema 12), ou *Condescendência Humana*, em português. Parece-nos que o título definitivo parece mais apropriado, já que o poema não fala sobre indulgência, mas sobre a ira alimentada pelo poeta e que cresceu, tomando a forma de um fruto venenoso que

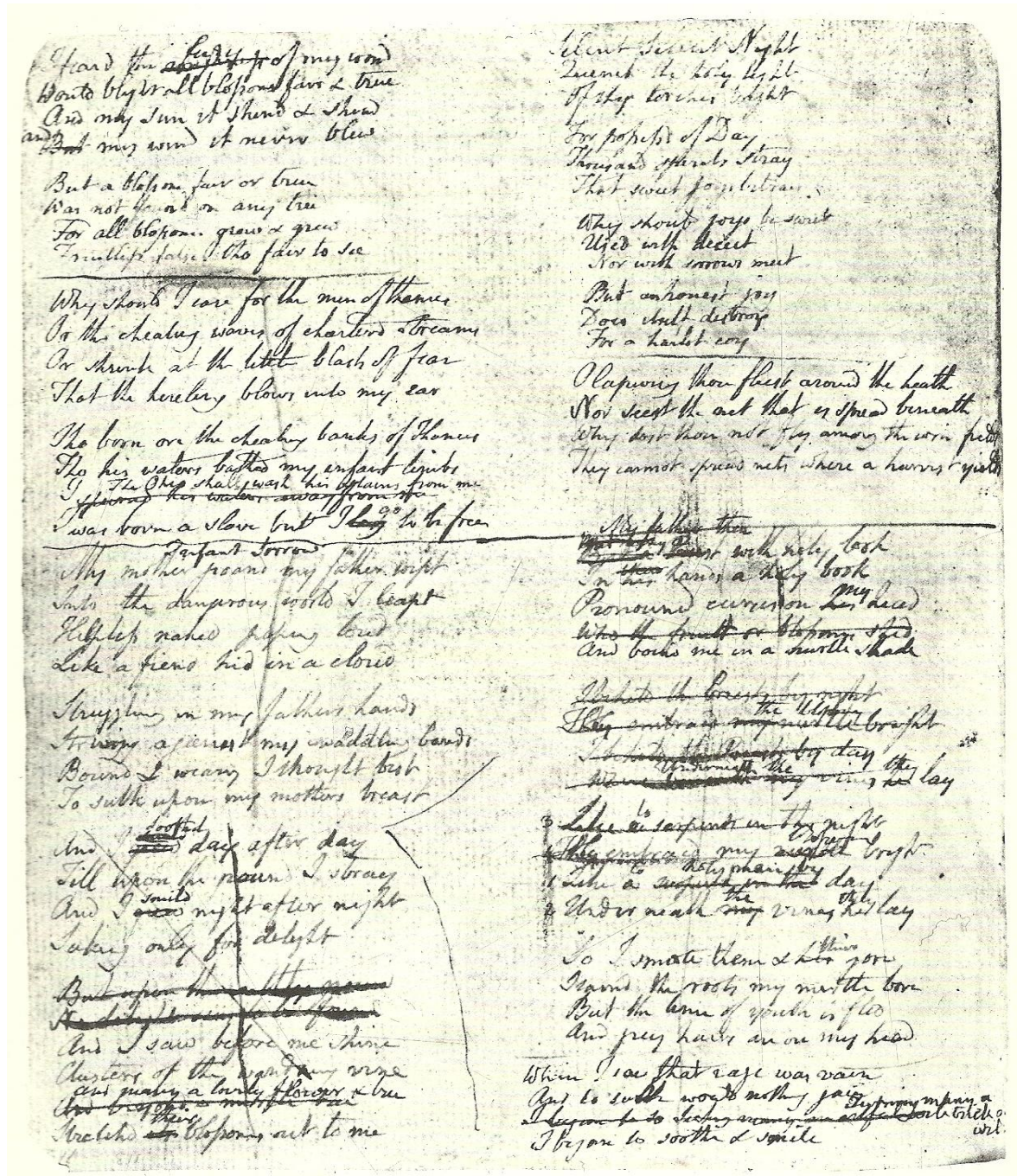
foi comido pelo inimigo, aquele que provocou sua raiva mortal. O rascunho já é quase a versão que será impressa: Blake risca o sétimo verso *And I gave it to my foe*, mantendo os outros. Ao gravá-lo, ele troca *by* por *both* e *&* por *and* no primeiro verso da segunda estrofe e acrescenta pontuação. Os poemas 9, 10 e 11 foram descartados.

Figura 78 – Fólio N114



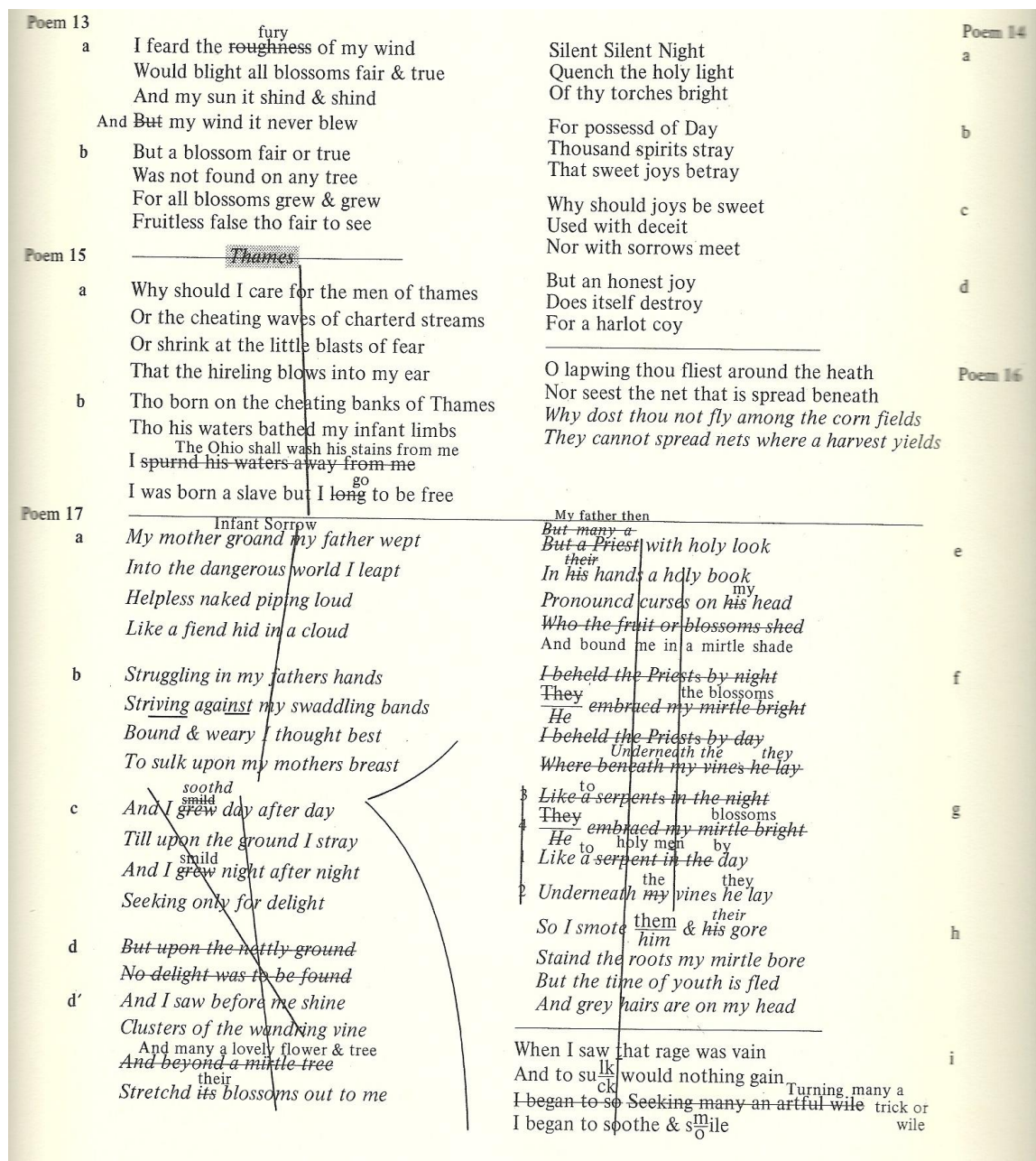
longo, portanto, transformou-se em um poema curto. Os poemas 13, 14, 15 e 16 foram abandonados. Quase tudo, nesse fôlho, foi abandonado.

Figura 80 – Fôlho N113



Fonte: BLAKE, 1973, p. 291

Figura 81 – Transcrição do fólio N113



Fonte: BLAKE, 1973, p. 290

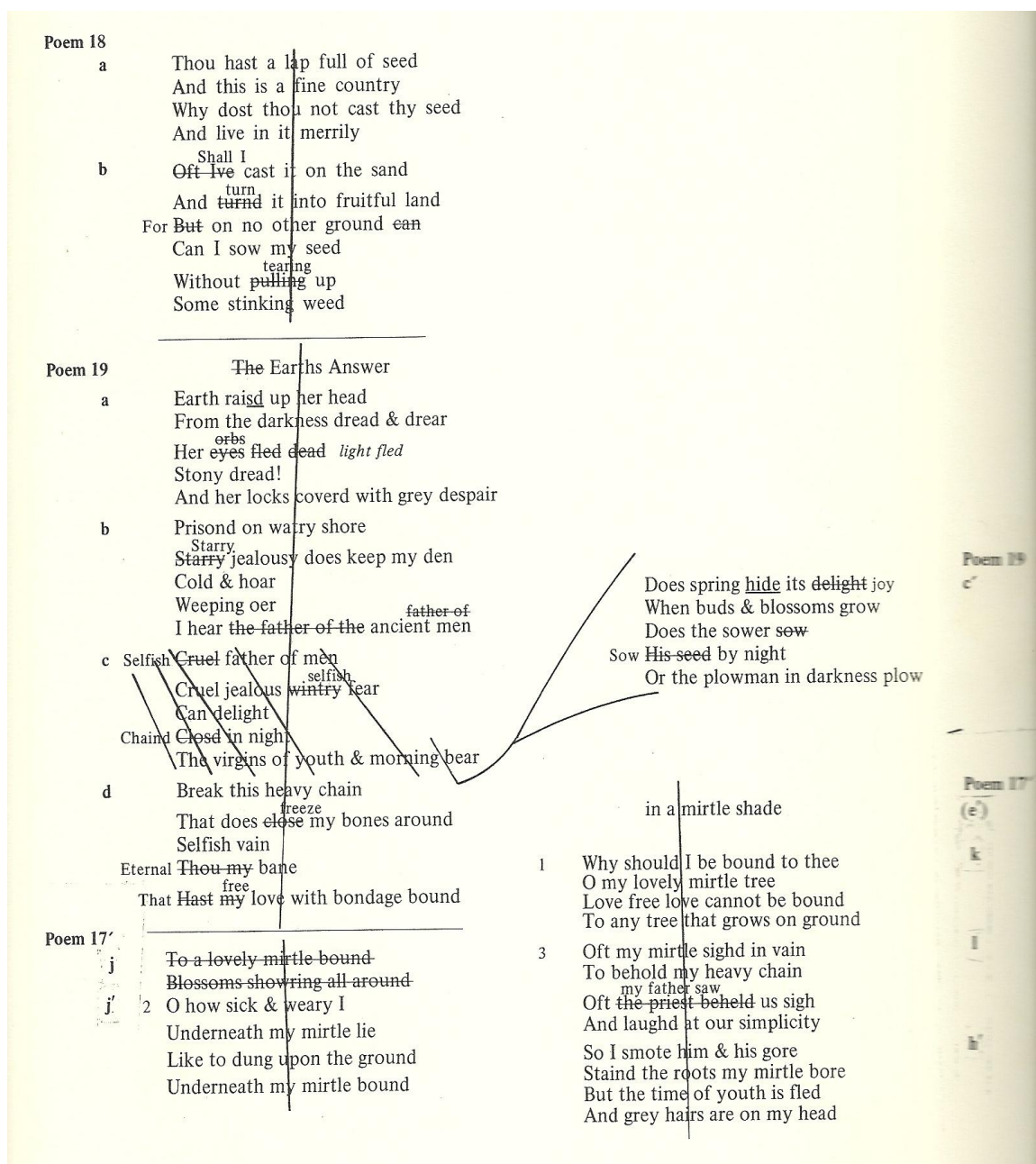
N111 contém o rascunho de *Earth's Answer*⁶⁹ (poema 19), que foi bastante alterado: logo no título, Blake exclui, com um traço horizontal, o artigo *The*; no terceiro

⁶⁹ *Earth rais'd up her head,/ From the darkness dread & dread,/ Her light fled:/ Stony dread!/ And her locks cover'd with grey despair./ Prison'd on watry shore/ Starry Jealousy does keep my den/ Cold and hoar/ Weeping o'er/ I hear the Father of the ancient men/ Selfish father of men/ Cruel jealous selfish fear/ Can delight/ Chain'd in night/ The virgins of youth and morning bear./ Does spring hide its joy?/ When buds and blossoms grow?/ Does the sower?/ Sow by night?/ Or the plowman in darkness plow?/ Break this heavy chain,/ That does freeze my bones around/ Selfish! Vain!/ Eternal bane!/ That free Love with bondage bound* (BLAKE, 2005a, p. 76).

verso da primeira estrofe, ele troca *Her eyes fled dead* (Seus olhos fugiram mortos) por *Her orbs fled dead* (Seus globos fugiram mortos), e depois por *Her light fled* (Sua luz fugiu), uma solução que parece produzir um efeito de efemeridade e rapidez à fuga descrita no poema; no segundo verso da segunda estrofe, ele exclui *Starry* com um traço horizontal, mas volta atrás e recoloca a palavra no mesmo lugar; no último verso desta mesma estrofe, risca *the father of the* do rascunho, embora esse trecho da frase tenha sido colocado na versão impressa. Blake puxa um tipo de seta à direita para incluir o que parece ser a substituição da terceira estrofe, mas, na verdade, o que ele faz é manter, na versão impressa, a terceira estrofe, riscada com cinco traços diagonais, e acrescentar a penúltima estrofe; a terceira, embora tenha sido marcada com esses traços paralelos, não foi excluída, mas apenas modificada: ele retira a palavra *Cruel* do primeiro verso, além de trocar a palavra *wintry* por *selfish* no segundo verso, e mudar *closd* (fechado) por *chaind* (amarrado) no terceiro verso, utilizando um verbo mais enfático para sua intenção lírica. Na quarta estrofe, Blake troca a palavra *delight* por *joy*, no primeiro verso, tornando-o mais curto e leve; substitui, ainda, *&* por *and* no segundo; exclui *sow* no terceiro; substitui *His seed* por *sow* no quarto, talvez numa tentativa de emprestar ao verso mais dinamicidade, já que troca um substantivo por um verbo. Na quinta estrofe, o autor troca *close* por *freeze*, no segundo verso; *Though mine* por *Eternal* no quarto; *Hast my* por *That free* no último. Ao gravar o poema, Blake ainda acrescenta vários marcadores de pontuação. Os poemas 17 e 18 foram abandonados.

Figura 82 – Fólio N111

A terra ergueu sua frente/ Das terríveis trevas tristes/ sua luz fluiu/ Horror que ruiu/ & suas mechas cobriram-se de dores grises./ Preso na beira do mar/ O estrelado ciúme guarda meu covil/ Frio e claro/ A chorar/ O pai dos antigos homens fico a ouvir./ Pai egoísta da humanidade/ Cruel egoísta ciumento temor/ A deliciar-se/ Na noite a atar-se/ Conduz as virgens da manhã em flor./Esconde a primavera o seu prazer/ Quando crescem botão e flor?/ E o sementeiro/ Semeia de noite?/ Ou lavra no escuro, o lavrador?/ Quebra este duro grilhão/ Que faz meus ossos congelados/ Egoísta! Vão!/ Eterna destruição!/ Que o livre amor com servidão é limitado. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 77).



Fonte: BLAKE, 1973, p. 286

Os fólhos N109 e N108 são complexos, pois apresentam muitas alterações e rascunhos bastante modificados de dois dos poemas mais famosos de Blake: *London* (poema 20) e *The Tyger* (poema 26). Estes apresentam uma linha vertical atravessando-os, indicando seleção para *Songs of Experience*, assim como em *The Lilly*⁷⁰ (poema 25).

⁷⁰ *The modest Rose puts forth a thorn./ The humble Sheep, a threatening horn./ While the Lilly white, shall in Love delight./ Nor a thorn nor a threat stain her beauty bright* (BLAKE, 2005a, p. 103).

Em *Nurses Song*⁷¹ (poema 21) não se vê o traço vertical, mas o rascunho que aparece aqui foi selecionado e apresenta-se em uma versão quase idêntica à dita definitiva. Só há duas modificações: uma ainda no rascunho, quando ele substitui *desires* por *days* no terceiro verso da primeira estrofe; e outra, já na matriz de cobre, quando ele coloca o pronome pessoal *my* (minha) antes do substantivo *youth* (juventude) e acrescenta pontuação, assim personalizando mais o verso ou emprestando-lhe um tom mais intimista. O rascunho de *London* (fig. 66) apresenta algumas modificações: no terceiro verso da primeira estrofe ele troca *see* por *mark*; troca o segundo verso da primeira estrofe *In every voice of every child* (em cada voz de cada criança) por *In every infants cry of fear* (em cada choro de medo de cada criança), dando ao verso um tom de medo e detalhando a emoção referida; no quarto verso da segunda estrofe, ele troca *german* por *mind* e *links I hear* (elos eu ouço) por *manacles I hear* (algemas eu ouço), especificando que se tratavam de algemas que causavam constrangimento e restrição; no primeiro verso da primeira estrofe, troca *But most* por *How*; ele também troca o segundo verso desta estrofe *Blackens oer the churches walls* (Escurecem as paredes das igrejas) por *Every blackning church appalls* (Intimida cada igreja escurecida), assim mantendo a rima, mas acentuando o tom de medo e opressão do verso. Porém, outras modificações podem ser vistas na comparação do rascunho já modificado com a versão impressa: ele troca *dirty* (sujo) por *charterd* (patenteado) no primeiro e no segundo verso da primeira estrofe, destacando que as ruas de Londres e, até mesmo o rio Tamisa, que deveriam ser acessíveis a todos, encontram-se em posse das classes dominantes, com suas leis controladoras e repressivas. O poema tem como foco o cenário político e social da metrópole, em que a distribuição de renda era injusta e a pobreza imperava para a grande maioria da população.

O mesmo cuidado de Blake na composição de *London* fica evidente na construção de *The Tyger* (poema 26). As primeiras três estrofes entraram como versões definitivas, mas os cinco versos seguintes foram completamente excluídos. Blake

A modesta Rosa exhibe espinhos agora:/ A humilde Ovelha, pôs seu chifre pra fora:/ Enquanto a branca Lis gozar feliz o Amor,/ Espinhos e chifres não lhe tiram o alvor. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 103).

⁷¹ *When the voices of children. are heard on the green/ And whisprings are in the dale:/ The days of my youth rise fresh in my mind,/ My face turns green and pale./ Then come home my children, the sun is gone down/ And the dews of night arise/ Your spring & your day, are wasted on play/ And your winter and night in disguise* (BLAKE, 2005a, p. 92).

Quando se ouve no prado a voz da criança/ E cochichos pelo vale:/ Meus dias jovens brotam frescos na lembrança,/ Meu rosto fica verde e pálido./ Para casa meninos, o sol já se pôs/ E o orvalho vem caindo,/ Gastais em jogos primaveras e fogos/ E invernos e escuros à noite fingindo. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 93).

finalizou o poema nesse fólio repetindo, com pouquíssimas mudanças, a primeira estrofe: ele chega a substituir *Could* (Poderia) por *Dare* (Ousaria) no último verso, mas arrepende-se e acaba mantendo *Could* na versão impressa, usando assim um modalizador que elimina o aspecto de desafio e ousadia da solução anterior. Na segunda estrofe, acontece algo similar: ele risca *In what*, troca por *Burnt in* depois volta atrás e mantém *In what* na versão impressa; no segundo verso, a mesma coisa se repete, pois ele risca *Burnt the*, troca por *The cruel*, mas mantém *Burnt the* na versão impressa. A quarta estrofe desse rascunho é completamente abandonada e não retomada por ele posteriormente. A quinta estrofe mostra a ocorrência daquele mesmo fenômeno da primeira e da segunda estrofe: ele risca os dois *what* do primeiro verso, troca-os por dois *where*, risca os *where* e mantém os dois *what* na versão impressa. Ainda na quinta estrofe, no terceiro verso, substitui *the arm* (o braço) por *grasp clasp* (força apertada), depois risca essas últimas palavras e as substitui por *dread grasp* (medonha força), acentuando o tom de violência e horror que perpassa o poema; no quarto verso, troca *Could* por *Dare*, troca *clasp* por *grasp*, risca *grasp* e volta a usar a palavra *clasp*, que será mantida até a versão impressa. No último verso da última estrofe nesse rascunho, ele troca *form* por *frame*. A quinta estrofe, que aparece na versão impressa, ainda não tinha começado a ser trabalhada em N109. Os poemas 22, 23 e 24 não foram aproveitados.

Figura 84 – Fólío N109

London
 Wander thro' each dirty street
 Near where the dirty Thames does flow
 And see in every face I meet
 Marks of wretchedness, marks of woe
 In every one of every man
 In every infant's wretched face
 In every voice in every tongue
 The agonizing cry of wretchedness
 Hear the chimney sweeps cry
 Hear the churchwarden's wail
 And the hapless soldier sigh
 Runs in blood down palace walls

But most the midnight harlot weeps
 From every dismal street I hear
 Weary around the marriage hearth
 And blast the new born infant's tear
 But most the midnight harlot weeps
 From every dismal street I hear
 Weary around the marriage hearth
 And blast the new born infant's tear

In the morning I would
 Go away in morn
 To seek for new joy
 But I meet with scorn
 To No-bodaddy
 Why dost thou hide thyself in clouds
 From every scarce by eye
 Why dashest thou
 In all thy words
 That none can catch
 The wretched serpent's prey
 Or is it because
 The modest but not rose
 The rose speaks
 The coward sheep
 While the lily
 And the lily
 The proud lily
 Not a lily nor a thorn
 Has a thorn nor a lily
 Has a thorn nor a lily

When the voice of children is heard on the green
 And whippers are in the dale
 Days the youth are best in my view
 My face turns green & pale
 Then come home my children the sun is gone down
 And the dew of night is
 Your spring & autumn days are wasted in play
 And your winter & night in despair

Are not the joys of morning sweeter
 Than the joys of night
 And are the joys of youth
 As sweet as the light
 Let age & sickness silent ebb
 The vineyard in the night
 But those who burn with vigorous youth
 Pluck fruit before the light

By my Tyger burning bright
 In the forest of the night
 What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry

2
 What distant deeps or skies
 Brighton or Rome or Greece
 On what wings dare he aspire
 What the hand dare seize the fire

3
 And what sphere & what orb
 Could twist the sinews of thy heart
 And when thy heart began to beat
 What dread hand & what dread feet

4
 And what the fear-furrow'd frown
 On what abysses of vast pain
 What shadowed realm of doubt & fear
 What dizzy prospect open'd there

5
 What the hammer what the chain
 In what furnace was thy brain
 What the anvil what the gould
 Drove thee into that drossy mass

6
 Tyger burning bright
 In the forests of the night
 What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry

Fonte: BLAKE, 1973, p. 283

Figura 85 – Transcrição do Fólio N109

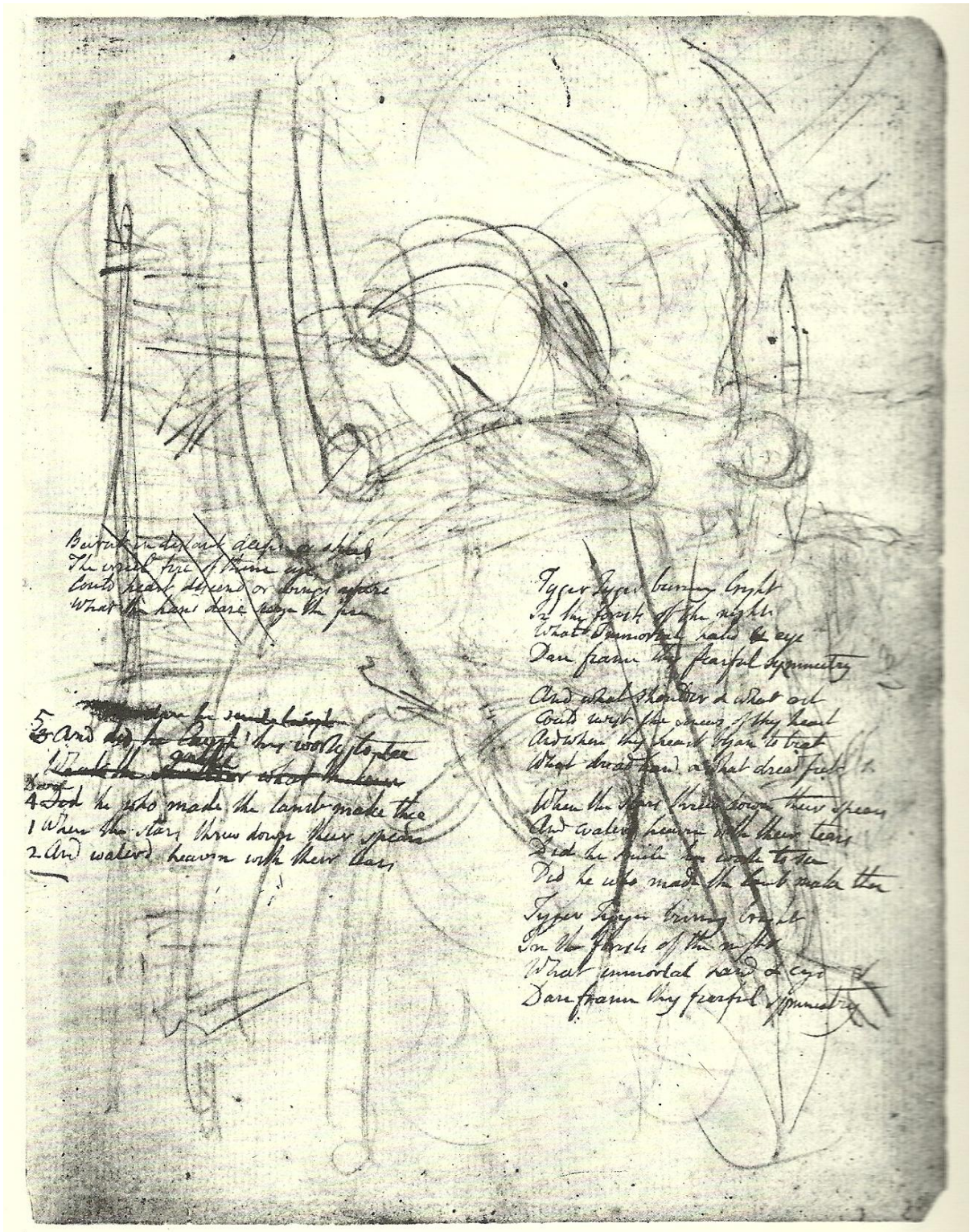
| | | | | |
|---------|--|--|---|---------|
| Poem 20 | <i>London</i> | | | Poem 21 |
| a | <i>I wander thro each dirty street Near where the dirty Thames does flow And see in every face I meet Marks of weakness marks of woe</i> | | <i>When the voices of children are heard on the green And whispings are in the dale The ^{days} desires of youth rise fresh in my mind My face turns green & pale</i> | a |
| b | <i>In every cry of every man In every voice of every child In every voice in every ban The ^{mind} german for ^d links I hear How</i> | | <i>Then come home my children the sun is gone down And the dews of night arise Your spring & your day are wasted in play And your winter & night in disguise</i> | b |
| c | <i>But most the chimney sweepers cry Blackens oer the churches walls And the hapless soldiers sigh Runs in blood down palace walls</i> | <i>Every blackning church appalls</i> | | Poem 23 |
| Poem 20 | | | | a |
| d | | <i>But most the midnight harlots curse From every dismal street I hear Weaves around the marriage hearse And blasts the new born infants tear</i> | <i>Are not the joys of morning sweeter Than the joys of night And are the vigorous joys of youth Ashamed of the light</i> | |
| Poem 22 | <i>slept</i> | | | b |
| a | <i>I was fond in the dark In the silent night I murmurd my fears And I felt delight</i> | <i>But most from every streets I hear How the midnight harlots curse Blasts the new born infants tear And hangs with plagues the marriage hearse</i> | <i>Let age & sickness silent rob The vineyards in the night But those who burn with vigorous youth Pluck fruits before the light</i> | |
| d | <i>In the morning I went As rosy as morn To seek for new Joy But I met with scorn</i> | <i>But most the shrieks of youth I hear But most thro midnight & c How the youthful</i> | <i>The Tyger Tyger Tyger burning bright In the forests of the night What immortal hand ^{or} eye & Dare Could frame thy fearful symmetry</i> | Poem 26 |
| Poem 24 | <i>To Nobodaddy</i> | | | a |
| a | <i>Why art thou silent & invisible Father Man of Jealousy Why dost thou hide thyself in clouds From every searching Eye</i> | | <i>1 Tyger Tyger burning bright In the forests of the night What immortal hand ^{or} eye & Dare Could frame thy fearful symmetry</i> | |
| b | <i>Why darkness & obscurity In all thy words & laws That none dare eat the fruit but from The wily serpents jaws Or is it because Secresy gains feminine applause</i> | <i>females loud</i> | <i>2 In what distant deeps or skies Burnt the fire of thine eyes On what wings dare he aspire What the hand dare sieze the fire</i> | b |
| Poem 25 | | | | c |
| | <i>modest lustful rose The rose puts envious humble The coward sheep a threatning horn While the lilly white shall in love delight And the lion increase freedom & peace</i> | | <i>3 And what shoulder & what art Could twist the sinews of thy heart And when thy heart began to beat What dread hand & what dread feet Could fetch it from the furnace deep And in the horrid ribs dare steep In the well of sanguine woe In what clay & in what mould Were thy eyes of fury rold</i> | d |
| | <i>The prist loves war & the soldier peace Nor a thorn nor a threat stain her beauty bright</i> | | <i>4 What the hammer ^{where} what the chain ^{where} In what furnace was thy brain What the anvil what the arm ^{dread grasp} arm ^{grasp} clasp Dare ^{grasp} could its deadly terrors ^{grasp} clasp</i> | e |
| | | | <i>6 Tyger Tyger burning bright In thee forests of the night What immortal hand & eye Dare form thy fearful symmetry</i> | f |

Fonte: BLAKE, 1973, p. 282

Blake continuará desenvolvendo *The Tyger* no fólio N108 (fig. 84), onde ele rascunha o inédito quinto parágrafo, que não aparece em N109. Na parte superior esquerda, abandona completamente a tentativa de re-trabalhar a segunda estrofe, que já havia esboçado em N109 (isso fica claro, pois ele traça três riscos diagonais sobre a referida estrofe). Na parte inferior esquerda, escrevendo sobre um esboço de ilustração

que havia feito, algum tempo antes, para a obra *Paradise Lost*, de John Milton, ele trabalha a construção da quinta estrofe do poema. Aqui, o próprio Blake numera a ordem em que quer que os versos apareçam (a nova ordem pode ser vista pela pequena numeração adicionada na cabeça de cada verso): no primeiro e no segundo, não há modificação; no terceiro verso *And did he laugh his work to see*, ele risca *did he laugh*, troca por *dare he smile*, depois troca por *dare he laugh* e, enfim, grava o poema como *Did he smile his work to see*. No último verso dessa quinta estrofe, Blake troca *Did* por *Dare*, mas mantém *Did* na versão impressa. Nesse mesmo fólio, à direita, escreve de novo a primeira, a terceira, a quinta e a sexta estrofe e as risca com um longo “x” duplo, indicando que finalmente estão prontas para impressão. Segundo Phillips (2000), foi somente nesse momento que ele voltou para o fólio N109 e adicionou o título, *The Tyger*, abaixo da linha horizontal, que havia inicialmente traçado para estabelecer espaço para o poema. Mais uma vez, Blake só vai acrescentar pontuação no momento da gravação.

Figura 86 – Fólio N108



~~But not in deep sleep
 The world's fire / flame up
 Could reach heaven or bring up
 What the heart dare say the pain~~

3 And did he laugh his words to
 4 And did he laugh his words to
 1 When the stars threw down their spears
 2 And water heaven with their tears

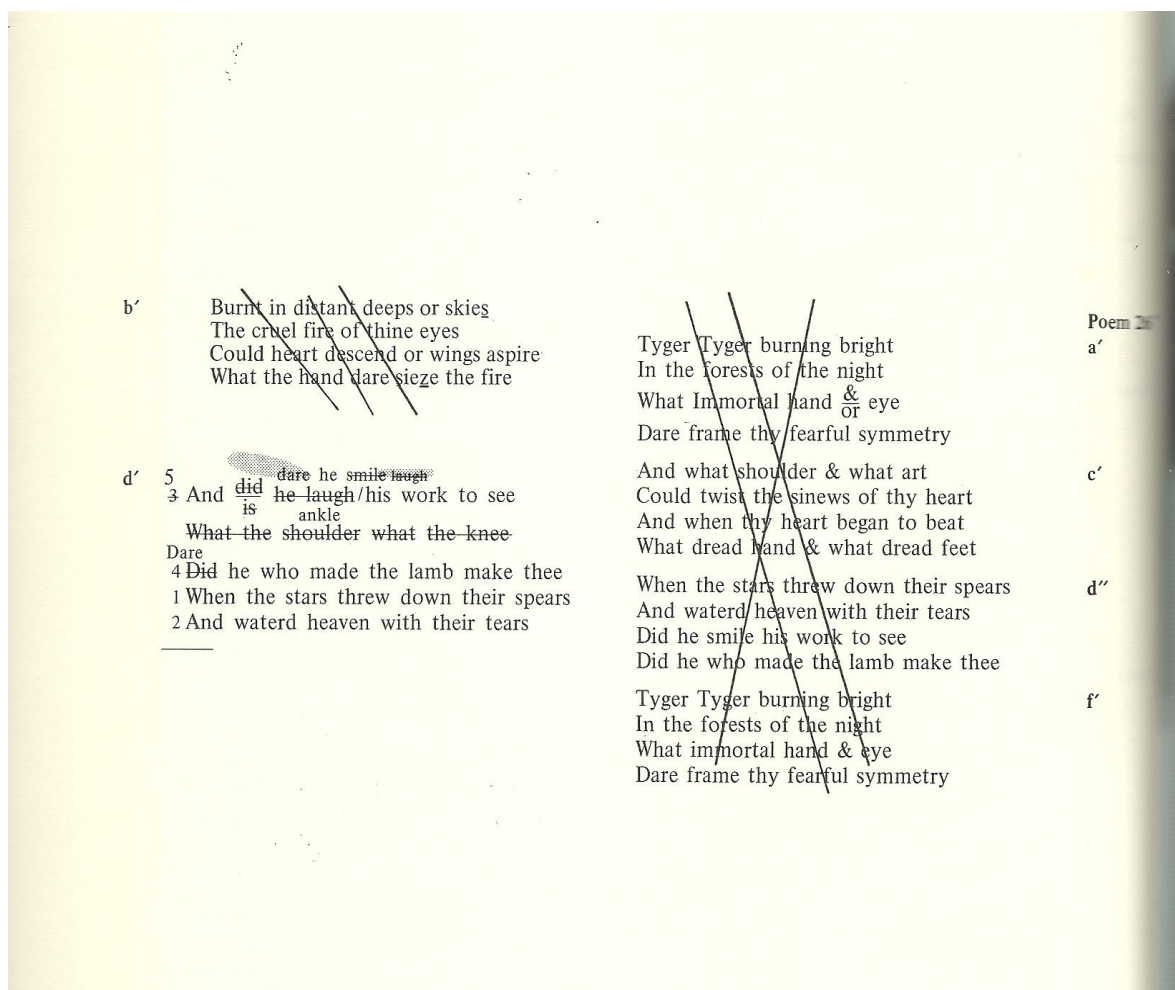
Taper eyes burning bright
 In the darkness of the night
 What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry

And what shoulder & what art
 Could work the wonder of thy heart
 And when thy heart began to beat
 What dread hand or what dread feet

When the stars threw down their spears
 And water heaven with their tears
 Did he smile his work to see
 Did he who made the lamb make thee

Taper eyes burning bright
 In the darkness of the night
 What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry

Figura 87 – Transcrição do Fólio N108



Fonte: BLAKE, 1973, p. 281

Em N107, podemos ver o rascunho de *The Human Abstract* (poema 27) e *The Sick Rose* (fig. 17, poema 30). Este último também foi marcado pelo traço vertical, a lápis; seu título e sua primeira estrofe permanecerão inalterados na versão impressa, mas a segunda estrofe sofre alterações ainda no rascunho; no terceiro verso, Blake troca *A dark secret love* por *And his dark secret love*, substituindo este depois por *And her dark secret love*, embora na versão impressa ele volte a usar *And his dark secret Love*, demonstrando, assim, dúvidas quanto ao gênero do verme que corrompe a rosa, ora incluindo o possessivo *his* (dele) no sintagma nominal, ora optando pelo possessivo *her* (dela); no quarto verso, ele troca *Doth thy life destroy* por *Does thy life destroy*, atualizando, portanto, o auxiliar *does*, grafado inicialmente na sua forma arcaica. Blake riscou o traço vertical sobre o poema, indicando que está pronto para gravação. Mais uma

vez, o acréscimo de pontuação e a troca de minúsculas por maiúsculas só é feita na gravação, o que, pela recorrência dessa sistemática de trabalho, dá indícios de uma lei do seu processo criativo.

The Human Image recebeu outro título em sua versão dita definitiva: *The Human Abstract*⁷². Acreditamos que por esse poema ser o contraponto de *The Divine Image* de *Songs of Innocence*, Blake tenha optado, inicialmente, por títulos mais aproximados, porém, pode ter concluído que *Human Image* (Imagem Humana) não diria tanto sobre o tema quanto *Human Abstract* (Extrato Humano). Podemos ver algumas modificações ao longo da construção desse longo poema: no primeiro verso da primeira estrofe, o autor tem dúvidas entre *Mercy* (misericórdia) e *Pity* (piedade), mas acaba por escolher a última palavra na versão impressa, talvez para obter efeitos sonoras, já que ambas as palavras têm sentidos bastante similares semanticamente; também, nesta estrofe, ele troca o segundo verso *If there was nobody poor* (se não houvesse ninguém miserável) por *If we did not make somebody poor*, (se nós não causássemos a miséria de ninguém) atribuindo culpa à sociedade pelo sofrimento humano. A segunda, a terceira, a quarta e a quinta estrofes permanecem praticamente inalteradas entre o rascunho e a versão impressa, somente pode-se perceber, nesta última, o acréscimo de pontuação, a troca de minúsculas por maiúsculas e a mudança de & por *and*, o que parece ser também uma recorrência no seu procedimento de trabalho e, portanto, mais uma lei do processo criativo. Na sexta e última estrofe, o autor troca o quarto verso *Till they sought in the human brain* por *There grows one in the human brain*, talvez para evitar a repetição inócua do verbo *sought*, que já aparece no segundo verso dessa mesma estrofe; o quinto e o sexto versos, ainda da sexta estrofe, não aparecem na versão impressa, portanto, foram abandonados. Os rascunhos dos poemas 27, 29, 22, 31 e 32,

⁷²*Pity would be no more,/ If we did not make somebody Poor:/ And Mercy no more could be,/ If all were as happy as we:/ And mutual fear brings peace:/ Till the selfish loves increase./ Then Cruelty knits a snare,/ And spreads his baits with care./ He sits down with holy fears,/ And waters the ground with tears:/ Then Humility takes its root/ Underneath his foot./ Soon spreads the dismal shade/ Of Mystery over his head;/ And the Caterpillar and Fly,/ Feed on the Mystery./ And it bears the fruit of Deceit,/ Ruddy and sweet to eat:/ And the Raven his nest has made/ In its thickest shade./ The Gods of the earth and sea,/ Sought thro' Nature to find this Tree/ But their search was all in vain;/ There grows one in the Human Brain (BLAKE, 2005a, p. 110).*

Piedade teria fim,/ Se não fizéssemos Pobres assim:/ Misericórdia não nasceria,/ Se todos partilhassem alegria:/ E medo mútuo traz a paz:/ Até amor egoísta crescer mais./ Crueldade então dá seu nó,/ E espalha iscas sem dó./ Ela se senta com medo santo,/ E irriga o chão com seu pranto:/ A Humildade então se enraíza/ Sob seus pés. E viça./ Eis que do Mistério a fronde espessa/ Se abre sobre sua cabeça:/ E as Lagartas e os Mosquitos,/ Mantêm o Mistério nutrido./ Ele ostenta do Engodo a flor,/ Corada e de doce sabor:/ E o Corvo construiu seu lar/ No seu mais escuro lugar./ Os Deuses do mar e da terra,/ Buscam onde esta Árvore medra/ Na natureza buscam em vão:/ Cresce uma no Humano Coração. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 111).

Figura 89 – Transcrição do Fólio N107

| | | | |
|---------|--|--|---------------|
| Poem 27 | | How to know Love from Deceit | Poem 29 |
| a | How came pride in Man From Mary it began How Contempt & Scorn | Love to faults is always blind Always is to joy inclin'd Lawless Always wing'd & unconfin'd And breaks all chains from every mind | |
| | b | What a World is Man | |
| Poem 28 | His Earth The human Image | There souls of men are bought & sold | Poem 28 h |
| a | Pity could be no more Mercy If we did not make somebody poor If there was nobody poor And Mercy no more could be If all were as happy as we | And cradled infancy is sold for gold There milk fed And you th th to slaughter houses led And ^{beauty} maidens for a bit of bread | |
| | b | The wild flowers Song | Poem 22' a |
| | And mutual fear brings Peace Till the selfish Loves increase Then Cruelty knits a snare And spreads his nets baits with care | As I wander'd the forest The green leaves among I heard a wild thistle flower Singing a Song ^{Earth} | |
| c | He sits down with holy fears And waters the ground with tears Then humility takes its root Underneath his foot | I slept in the dark & ^c | b |
| | d | The Sick rose | Poem 30 a |
| | Soon ^{Spr} spreads the dismal shade Of Mystery over his head And the catterpillar & fly Feed on the Mystery | O rose thou art sick The invisible worm That flies in the night In the howling storm Hath found out thy bed Of crimson joy A dark secret love And ^{her} dark secret love Doth life destroy Does thy life destroy | b |
| e | And it bears the fruit of deceit Ruddy & sweet to eat And the raven his nest has made In its thickest shade | Soft Snow | Poem 31 |
| | f | I walked abroad in a snowy day I ask'd the soft snow with me to play She play'd & she melted in all her prime And that sweet love should be thought a crime And the winter call'd it a dreadful crime | |
| | g | An ancient Proverb | Poem 32 |
| | They said this mystery never shall cease The prest loves ^{promotes} war & the soldier peace | Remove away that blackning church Remove away that marriage hearse Remove away that ^{man} place of blood Twill quite remove the ancient curse You'll | |

Fonte: BLAKE, 1973, p. 278

Em N106, aparece a primeira estrofe de *The Chimney Sweeper* (fig. 13, poema 35), com o título, sem modificações e já finalizada, fato indicado pelo traço que a risca (em N103 ele completará o poema). Aqui também aparece o rascunho de *A Little Boy Lost*⁷³ (poema 34) com algumas revisões: há a troca do primeiro verso da segunda

⁷³ *Nought loves another as itself/ Nor venerates another so./ Nor is it possible to Thought/ A greater than itself to know:/ And Father, how can I love you./ Or any of my brothers more?/ I love you like the little*

estrofe *Then father I cannot love you* (Então pai eu não posso amá-lo) por *And father how can I love you* (E pai como posso amá-lo), trocando assim uma assertiva por um questionamento, que mais soa como uma pergunta retórica; no segundo verso, ele troca *Nor* por *Or*, seguindo o raciocínio anterior que pede *Or* (ou) em lugar de *Nor* (nem); troca também o terceiro verso *I love myself so does the bird* (Eu amo a mim mesmo assim como o pássaro me ama) por *I love you like the bird* (Eu o amo assim como o pássaro), introduzindo uma comparação por símile nesta segunda opção; ele risca o que seria o terceiro e o quarto versos da terceira estrofe, e em seguida, escreve o verso *Then led him by the little coat*, trocando depois *Then* por *He*; então, substitui o último verso dessa terceira estrofe *To show his zealous priestly care* por *And all admir'd his priestly care*, versão que será impressa, talvez na tentativa de evitar o uso repetitivo do substantivo *zeal*, que aparece no segundo verso da estrofe, e do adjetivo da mesma raiz, *zealous*. No que seria a quarta estrofe (na versão impressa, ela aparece como a quinta estrofe), ele retira o que também se tornaria o terceiro e o quarto versos e, em seguida, escreve *And strip'd him to his little shirt*, depois trocando o *And* por *They*. Então, talvez por não ter mais espaço, ele continua a desenvolver o poema à margem direita do fólio. Ele escreve o que seria a quinta estrofe (que aparece como a quarta na versão impressa), sem alterações e, finalmente, desenvolve a última estrofe, apenas trocando *They* por *And*, retirando a palavra *fire* no primeiro verso e trocando a posição de *are* no quarto verso, que passa a ser a primeira palavra e não mais a terceira, talvez numa tentativa de dar algum efeito melódico ou rítmico à frase. Os poemas 29, 33 e 36 foram descartados.

É interessante chamar a atenção, mais uma vez, para o traço riscado verticalmente, que é usado por Blake para indicar trabalho finalizado, pronto para impressão; porém, nem sempre os poemas que ele marcou com esse traço foram de fato

bird/ That picks up crumbs around the door./ The Priest sat by and heard the child./ In trembling zeal he siez'd his hair:/ He led him by his little coat:/ And all admir'd the Priestly care./ And standing on the altar high,/ Lo what a friend is here! said he:/ One who sets reason up for judge/ Of our most holy Mystery./ The weeping child could not be heard./ The weeping parents wept in vain:/ They strip'd him to his little shirt./ And bound him in an iron chain./ And burn'd him in a holy place./ Where many had been burn'd before:/ The weeping parents wept in vain./ Are such things done on Albions shore (BLAKE, 2005a, p. 116).

Não se ama outro como a si mesmo/ Nem a outro tanto se venera,/ Tampouco pode o Pensamento/ Supor tamanho que o supera:/ Ó meu Pai, como posso amar-te,/ Ou a qualquer um de meus irmãos?/ Amo-te como o passarinho/ Que bica, junto à porta, o pão./ O Padre, perto, ouve a criança,/ Zeloso, agarra seu cabelo:/ E puxa-o pelo paletó/ E é admirado pelo zelo./ E postando-se alto no altar,/ Oh, tem um diabo aqui! diz:/ Que ao nosso mais santo Mistério/ Coloca a razão como juiz./ Não se ouve o choro do menino/ O pai e a mãe choram em vão:/ E deixam-no só com a camisa,/ E prendem-no em férrea prisão./ E queima-no em local sagrado,/ Onde muitos arderam antes:/ O pai e a mãe choram em vão./ Coisas que em Albion são constants. Tradução de Mário Alvees Coutinho e Leonardo Gonçalves (In: BLAKE, 2005a, p. 117).

impressos, e, de maneira contrária, alguns poemas que não receberam o traço acabaram sendo publicados. Inversamente, ele usa o traço horizontal para indicar rejeição a versos ou estrofes. Portanto, é uma lei que nem sempre se aplica ao seu processo de criação; digamos que é uma lei do processo de criação de Blake, que se aplica com restrições.

Figura 90 – Fólio N106

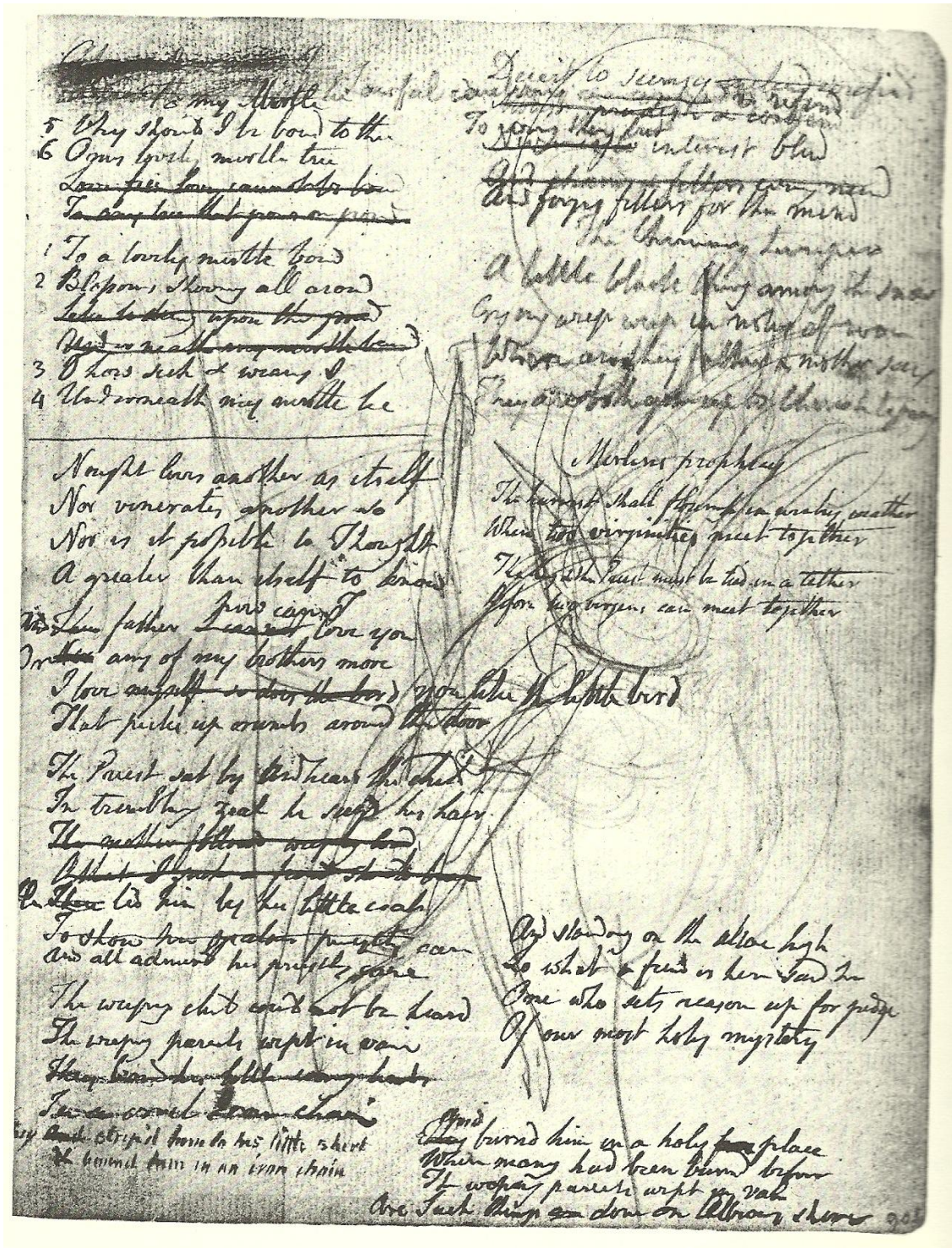


Figura 91 – Transcrição do Fólio N106

| | | | | |
|---------|----|--|---|----------------------|
| Poem 33 | a | O how sick & weary I Underneath my mirtle lie To my Mirtle | Deceit to secreesy inelind confind Lawful cautious changeful and & refind Modest prudish & confind To every thing but Never is to interest blind | Poem 29 ^r |
| | b | 5 Why should I be bound to thee | And chains & fetters every mind And forges fetters for the mind | |
| | c | 6 O my lovely mirtle tree Love free love cannot be bound To any tree that grows on ground | The Chimney Sweeper | Poem 35 |
| | d | 1 To a lovely mirtle bound | A little black thing among the snow | a |
| | e | 2 Blossoms showing all around Like to dung upon the ground Underneath my mirtle bound | Crying weep weep in notes of woe | |
| | a' | 3 O how sick & weary I | Where are they father & mother say | |
| | 4 | Underneath my mirtle lie | They are both gone up to Church to pray | |
| Poem 34 | | | Merlins prophecy | Poem 36 |
| | a | Nought loves another as itself Nor venerates another so Nor is it possible to Thought A greater than itself to know | The harvest shall flourish in wintry weather | a |
| | b | And Then father ^{how can I} I cannot love you Or Nor any of my brothers more I love myself so does the bird you like the little bird That picks up crumbs around the door | When two virginities meet together | |
| | c | The Priest sat by ^{an} and heard the child In trembling zeal he siezd his hair The mother followd weeping loud O that I such a fiend should bear | The King & the Priest must be tied in a tether | b |
| | e | He Then led him by the little coat To show his zealous priestly care And all admird his priestly care | Before two virgins can meet together | |
| | e | The weeping child could not be heard The weeping parents wept in vain They bound his little ivory limbs In a cruel Iron chain They And strip'd him to his little shirt & bound him in an iron chain | And standing on the altar high | Poem 34 |
| | | | Lo what a fiend is here said he | d |
| | | | One who sets reason up for judge Of our most holy mystery | |
| | | | And They burnd him in a holy fire place | f |
| | | | Where many had been burnd before The weeping parents wept in vain Are Such things are done on Albions shore | |

Fonte: BLAKE, 1973, p. 277

Em N105, vemos o rascunho de *The Little Vagabond* (fig. 14, poema 45). Das quatro estrofes, apenas a primeira e a última sofrem alterações. No rascunho, Blake troca o último verso da primeira estrofe *Such usage in heaven makes all go to hell* por *The poor parsons with wind like a blown bladder swell*; mas, na versão impressa, esse verso é lido como *Such usage in heaven will never do well*. No primeiro verso da última estrofe, ele troca *that joys for* por *rejoicing*, mantendo assim o mesmo número de

sílabas e uma rima, apesar de não se tratar de rima idêntica; ele também exclui o que seria o último verso *But shake hands & kiss him & thered be no more hell* e o substitui por *But kiss him & give him both food & apparel* (alternativa escrita à esquerda), ainda mantendo, portanto, as doze sílabas poéticas, em um mesmo verso jâmbico. Ainda faz mais uma mudança nesse verso: troca *food* (comida) por *drink* (bebida), pois talvez fosse mais apropriado falar em bebida do que em comida, já que o cenário do poema é uma taverna e o álcool, nesse contexto, mostra-se mais reconfortante. Em N105, há ainda nove poemas, mas somente *The little Vagabond* foi selecionado para impressão, não no primeiro exemplar de *Songs of Experience*, em 1793, mas como uma adição à coletânea quando Blake produziu seu exemplar combinado de *Songs of Innocence and of Experience* em 1794 (o mesmo aconteceu com *The Garden of Love*, *The Sick Rose* e *Infant Sorrow*); talvez, por isso, não tenha recebido o traço vertical como indicação de escolha. Os poemas 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43 e 44 desse fólio foram abandonados.

Figura 92 - F6lio N105

Day
 The day arises in the fall
 & clothed in robes of blood & gold
 Swords & spears & wrath burnest
 All around his ancter rolls
 Crownd with garlike furs & rays divine
 Come to this my sparrow
 My little arrow
 If a tear or a smile
 Will a man beguile
 If an amorous delay
 Clouds a sunshiny day
 If the tread of a foot
 Conduces the heart to its root
 If the marriage ring
 Makes each fairy a king
 So a fairy sung
 From the leaves I sprung
 He leapt from the spray
 To flee away
 But in my hal coult
 The soon shall be taught
 Let him leapt let them cry
 They my butterfly for the put out the tongue
 Of the marriage ring
~~the marriage ring~~
 The sword sung on the barren heath
 The sickle in the fruitful field
 The sword is sung a low delicate
 But could not make the sickle yield
 Alas mine sword said all over
 The wide lands & flourey haire
 But desire gratified
 Plants fruits of life & being here
 In a wife I would desire
 What the whore is always found
 The ornaments of gratified desire
 But I will give him both ^{drink} ^{& apparel}
 591

If you ~~will~~ ^{wrap} the mount before its eye
 The tears of reputation youth certainly
 But if once you let the eye mount open
 Youth ^{can} never wipe off the tears of woe
 Eternity
 He who binds himself to a joy
 Does the ransome life destroy
 But he who just keeps the joy as it flows
 Lives in an eternal sub rose
 eternity

The Kith
 I have little had didst play
 8c

The little ~~part~~ ^{part} ~~of~~ ^{of} ~~the~~ ^{the} ~~world~~ ^{world}
 Dear Mother Dear Sister the church is with
 But the alehouse is healthy & pleasant & warm
 Besides I can tell where I am and will
 The poor parson with wand the glowing candle will
 But if at the church they would give us overalls
 And a pleassant fun our songs to regale
 We'd sing and we'd pray all the love long day
 Now were our wish from the church to come
 Then the parson might preach & speak & sing
 And we'd be as happy as birds in the spring
 And the best damn sweet who is always at church
 Would not have boundy children nor faith nor virtue
 Then god like a father ~~that~~ ^{the} ~~giver~~ ^{giver} for be in
 His children as pleassant & happy as he
 Would have no more quarrel with the world or the town
 But ~~the~~ ~~best~~ ~~of~~ ~~the~~ ~~world~~ ~~is~~ ~~to~~ ~~be~~ ~~no~~ ~~more~~ ~~dear~~

Fonte: BLAKE, 1973, p. 275

Figura 93 – Transcrição do Fólio N105

| | | | |
|---------|--|---|---------|
| Poem 37 | Day ^{Sun} The day arises in the East Clothd in robes of blood & gold Swords & spears & wrath increast All around his ^{bosom} aneles rolld Crownd with warlike fires & raging desires | If you ^{Trap} catch the moment before its ripe The tears of repentance youll ^{trap} $\frac{1}{d}$ certainly wipe But if once you let the ripe moment go Youll ^{can} never wipe off the tears of woe | Poem 42 |
| Poem 38 | ^{The Marriage Ring} ^{The Fairy} a Come hither my sparrows My little arrows If a tear or a smile Will a man beguile If an amorous delay 5 Clouds a sunshiny day If the ^{step} tread of a foot Smites the heart to its root Tis the marriage ring Makes each fairy a king 10 | Eternity He who binds himself ^{to} to a joy Does the winged life destroy But he who just kisses the joy as it flies Lives in an ^{eternity's} eternal sun rise | Poem 43 |
| | b So a fairy sung From the leaves I sprung He leapt from the spray To flee away <u>But</u> in my hat caught 5 <u>And</u> He soon shall be taught Let him laugh let him cry Hes my butterfly ^{For I've pulld out the Sting} Of the marriage ring ^{& I've pulld out the Sting} <u>And a</u> <u>Is a foolish thing Is a childs play thing</u> 10 | The Kid Thou little Kid didst play $\frac{\&c}{D}$ | Poem 44 |
| | Poem 39 The sword sung on the barren heath The sickle ⁱⁿ ^{on} the fruitful field The sword he sung a song of death But could not make the sickle yield | ^{The littl^e pretty Vagabond} a <u>D</u> ear Mother Dear Mother the church is cold <u>O</u> the alehouse is healthy & pleasant & warm Besides I can tell whe ^{re} I am usd well The poor parsons with wind like a blown bladder swell Such usage in heaven makes all go to hell | Poem 45 |
| Poem 40 | Abstinence sows sand all over The ruddy limbs & flaming hair But Desire Gratified Plants fruits of life & beauty there | But if at the Church they would give us some Ale b And a pleasant fire our souls to regale We'd sing and we'd pray all the livelong day Nor ever once wish from the Church to stray | |
| Poem 41 | In a wife I would desire Wha ^t in whores is always found The lineaments of Gratified desire But kiss him & give him both ^{drink} food & apparel | Then the parson might preach & drink & sing c And wed be as happy as birds in the spring And Modest dame Lurch who is always at Church Would not have bandy children nor fasting nor birch Then God like a father ^{rejoicing} that joys for to see d His children as pleasant & happy as he Would have no more quarrel with the Devil or the Barrel But shake hands & kiss him & thered be no more hell | |

Fonte: BLAKE, 1973, p. 274

No fólio N103, vemos o rascunho do poema *Holy Thursday* (fig. 70, poema 50) sem alteração. Na verdade, a versão que aparece aqui já é praticamente a definitiva, com apenas algumas mudanças do rascunho para a versão impressa: a segunda estrofe foi modificada no seu terceiro verso quando ele troca *so great a number* por *so many children*, o que, talvez, produza o efeito de diversificar ou personalizar as crianças e não vê-las apenas como um bando ou como um número, e a última estrofe é alterada quando

Blake troca *But* por *For*. Mais uma vez, como acontece com frequência, Blake prefere acrescentar a pontuação diretamente sobre a matriz de cobre. O rascunho de *The Angel* (fig. 68, poema 51) também está presente nesse fólio; tal versão é quase idêntica à impressa, só diferenciando-se dela pela presença de pontuação nesta última, de contração com o uso de apóstrofo e, também, pela mudança que Blake faz no terceiro verso da última estrofe, quando ele troca *But* por *For*. Seus dois últimos versos são tirados dos dois primeiros do poema abandonado *In a Mirttle Shade* (poema 17), que aparece em N111. *The Angel* foi marcado com o traço vertical indicando escolha para impressão. As duas últimas estrofes de *The Chimney Sweeper* (fig. 13, poema 35) também são finalizadas nesse fólio, sendo marcadas com o característico traço (lembramos que a primeira estrofe desse poema foi trabalhada em N106). Nelas, há algumas mudanças: no segundo verso Blake troca *A little black thing among the wind* (Uma coisinha preta andando ao vento) por *A little black thing among the snow* (Uma coisinha preta andando pela neve), talvez numa tentativa de contrastar, de maneira mais acentuada, a cor escurecida dos meninos pela fuligem das chaminés com o branco da neve; ainda troca o último verso da última estrofe *Who wrap themselves up in our misery* por *Who make up a heaven of our misery*, mantendo assim as nove sílabas poéticas, também em esquema jâmbico. Os poemas 46, 47, 48, 49, 52 e 53 são abandonados.

Figura 94 – Fólio N103

The Restoration Answered
 What is it men ^{long} of women do require
 The laments of qualified Desires
 What is it women do ^{long} of men require
 The laments of qualified Desires

Because I was happy upon the heath
 And smelt among the smiling woods
 They clothed me in the clothes of death
 And taught me to sing the notes of woe
 And because I am happy & dance a ring
 They think they have done me no wrong
 And are gone to praise God & his Priest
 & King I was afraid he came in vain
~~Who make up a heaven of our miseries~~
~~Who make up a heaven of our miseries~~
 Come hither my boy tell me what thou hast seen
 A fool laugh'd in a religious frame

The ~~co~~ ^{right} countess got of a merry heart
 The rubies & pearls of a loving eye
 The ~~idle~~ ^{indulgent} ~~heart~~ ^{heart} can bring to the maid
 Nor the ~~treasure~~ ^{secret} board up in his treasury

In answer to the persion
 Why of the sheep do you not learn peace
 Because I don't want you to bear my fleece
 These are beauties sweeter drops

Holy Thursday
 So this a holy theme to see
 In a rich & graceful land
 Babes riden to misery
 Fed with cob & usurious bread
 Is that trembling cry, a song
 Can it be a song of joy
 And so qual a number poor
 In a land of plenty

and their sun does never shine
 And their feet are blis'd as bare
 And their ways are fill'd with thorns
 For eternal winter there
 But wherever the sun does shine
 And wherever the rain does fall
 Plenty can never hunger there
 Nor poverty the miser appall

Figura 95 – Transcrição do Fólio N103

| | | | |
|----------|---|--|-------------------|
| Poem 46 | <i>The Question Answerd</i> What is it men ⁱⁿ women do require The lineaments of Gratified Desire What is it women do ⁱⁿ men ^d require The lineaments of Gratified Desire | The Angel I dreamt a dream what can it mean And that I was a maiden queen Guarded by an angel mild Witless woe was neer beguild And I wept both night & day And he wiped my tears away And I wept both day & night And hid from him my hearts delight | Poem 51 a b |
| Poem 35' | b Because I was happy upon the heath And smild among the winters wind snow They clothed me in the clothes of death And taught me to sing the notes of woe c And because I am happy & dance & sing They think they have done me no injury And are gone to praise God & his Priest & King Who wrap themselves up in our misery Who make up a heaven of our misery | So he took his wings & fled Then the morn blushd rosy red I dried my tears & armd my fears With ten thousand shields & spears Soon my angel came again I was armd he came in vain For But the time of youth was fled And grey hairs were on my head | c d |
| Poem 47 | Lacedemonian Instruction Come hither my boy tell me what thou seest there A fool tangled in a religious snare | | |
| Poem 48 | Riches The we count ^{weal} countless gold of a merry heart The rubies & pearls of a loving eye The idle man ^{indolent} never can bring to the mart Nor the earn ^{secret} hoard up in his treasury | The look of love alarms Because tis filld with fire But the look of soft deceit Shall win the lovers hire | Poem 52 |
| Poem 49 | An answer to the parson Why of the sheep do you not learn peace Because I dont want you to shear my fleece | Which are beauties sweetest dress Soft deceit & idleness These are beauties sweetest dress | Poem 53 |
| Poem 50 | Holy Thursday a Is this a holy thing to see In a rich & fruitful land Babes reducd to misery Fed with gold & usurous hand b Is that trembling cry a song Can it be a song of joy And so great a number poor Tis a land of poverty | And their sun does never shine And their fields are bleak & bare And their ways are filld with thorns Tis eternal winter there But whereeer the sun does shine And whereeer the rain does fall Babe can never hunger there Nor poverty the mind appall | c d |

Fonte: BLAKE, 1973, p. 270

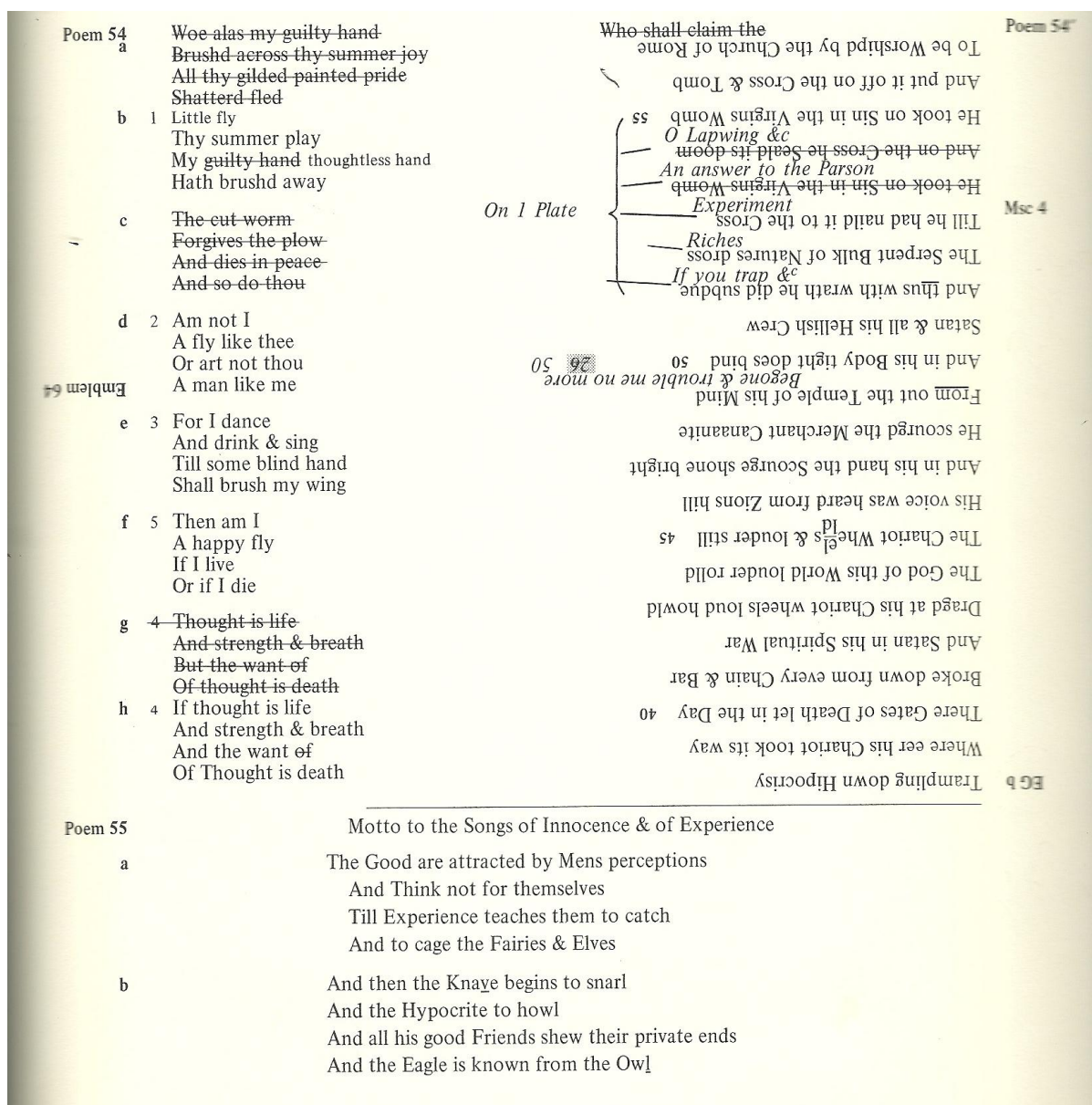
Em N101 (fig. 94), o poema escrito abaixo das duas colunas de versos marca o fim dos trabalhos de Blake para *Songs of Experience*, no *notebook*. Aqui há temas que seriam centrais em *Songs of Innocence and Experience*, presentes na seção *Motto to the Songs of Innocence and of Experience* (poema 55) e em que Blake fala dos dualismos: bem/mal; liberdade/aprisionamento; inocência/experiência. Esse fólio

também contém os rascunhos de *The Fly*⁷⁴ (poema 54). Aqui, Blake elimina completamente o que seria a primeira estrofe. Recomeçando então uma nova primeira estrofe a partir de *Little fly*, ele modifica o terceiro verso, trocando *guilty hand* (mão culpada) por *thoughtless hand* (mão descuidada), assim substituindo o peso da culpa pela simplicidade do descuido, já que a mão que matou a mosca não o fez propositadamente; então ele volta a eliminar uma estrofe inteira, recomeçando a segunda, que aparece sem modificação, assim como a terceira e a quinta. O primeiro verso da quarta estrofe (que foi pensada originalmente para ser a última) *thought is life* é trocado por *If thought is life*; o segundo verso é riscado, mas depois retomado e mantido, assim como o último verso. O terceiro verso *But the want of* sofre pequenas alterações: Blake o reescreve como *And the want of*, depois risca o *of* e mantém a eliminação, imprimindo o poema sem esta última palavra e com todas as modificações citadas acima. O texto imagético que aparece nesse fólio é o último da série de emblemas *The Gates of Paradise*. Com a página virada de ponta cabeça, o emblema mostra-se então para Blake também de ponta cabeça, já que era parte de uma série composta no começo do livro.

⁷⁴ *Little Fly/ Thy summers play,/ My thoughtless hand/ Has brush'd away./ Am not I/ A fly like thee?/ Or art not thou/ A man like me?/ For I dance/ And drink & sing:/ Till some blind hand/ Shall brush my wing./ If thought is life/ And strength & breath:/ And the want/ Of thought is death;/ Then am I/ A happy fly,/ If I live,/ Or of I die* (BLAKE, 2005a, p. 96).

Ó Mosquitinho,/ Seus jogos de verão/ Tiveram o seu fim/ Por minha tola mão./ Não serei eu/ Mosquito como tu?/ Ou não serias tu/ Homem como eu?/ Pois sei dançar/ E beber e cantar/ Até uma mão cega/ Vir minha asa arrancar./ Se pensamento é vida/ Se ele é alento & energia:/ E sua carência/ Como a morte seria;/ Logo sou/ Um mosquitinho./ Se fico vivo,/ Ou se definho. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves (In. BLAKE, 2005a, p. 97).

Figura 97 – Transcrição do Fólio N101



Fonte: BLAKE, 1973, p. 266

6.4 EIXOS BÁSICOS DO PROCESSO CRIADOR

6.4.1 Eixo 1: o homem das imagens antecipando-se ao homem das letras

Dos 3 fólhos do manuscrito *An Island in the Moon* e dos 113 fólhos atribuídos a Blake no *Manuscript Notebook*, 93 carregam textos verbais e imagéticos. São geralmente desenhos cobertos com textos verbais ou cercados por eles. Podemos

perceber que a co-presença das duas linguagens é predominante na raiz de sua criação, embora praticamente não haja uma associação entre elas. Diferentemente do que acontece na obra verbo-pictórica *Songs of Innocence and of Experience*, em que vemos uma integração entre textos verbais e imagéticos, nos rascunhos, quando essas duas modalidades de texto se encontram em um mesmo fólio, essa relação não existe. Blake buscava uma integração entre as duas artes, mas elas não eram criadas simultaneamente. O artista esforçava-se por integrá-las em suas obras, atribuía características imagéticas às letras, como em *The Tyger* (fato também demonstrado em N74, fig. 73), mas raramente o que estava escrito nos fólhos correspondia aos desenhos feitos neles; estes eram geralmente criados em um momento anterior, de maneira centralizada, e respeitados no sentido de que Blake esforçava-se para não os encobrir com suas escrituras. O artista os contornou com suas anotações, seus poemas, suas observações, seus epigramas ou comentários, mas de maneira que eles fossem mantidos visíveis. Talvez isso acontecesse por causa de outra constatação que fizemos: Blake tem como característica do seu processo de criação a antecipação da temática de seus poemas através de desenhos.

São muitos os casos em que Blake esboça o texto imagético para, somente anos depois, desenvolver o verbal que será seu correspondente. Essa tendência já aparece no fólio 16v (fig. 48) do manuscrito *An Island in the Moon*, que embora seja datado de aproximadamente 1785, contém o desenho de um leão deitado com um cordeiro recostado sobre sua barriga, personagem que aparecerá em *Songs of Experience*, em 1794. Vários outros exemplos aparecem também no *Manuscript Notebook*; a própria disposição de fólhos neste manuscrito nos dá tal indicação, pois muitos motivos e personagens da obra aparecem como desenhos na sua primeira metade e como textos verbais somente na segunda.

Exemplificando essa antecipação temática, temos: o tigre, que aparece desenhado em N2, será usado em *The Tyger*, poema cujos rascunhos só aparecerão em N109 e N108; o desenho da mãe olhando para o filho morto no fólio N74 será usado *Holy Thursday*, cujo texto verbal aparece rascunhado somente em N103; a figura humana deitada com a cabeça entre as pernas, em N74, e a figura humana que emerge da rosa doente nos fólhos N21 e N74, aparecerão em *The Sick Rose*, cujo texto verbal será rascunhado em N107; a mulher sentada curvando-se com a cabeça abaixada, também no fólio N74, é uma construção imagética de *My Pretty Rose Tree*, cujo texto verbal será rascunhado em N115; o velho viajante, que primeiro aparece fugindo

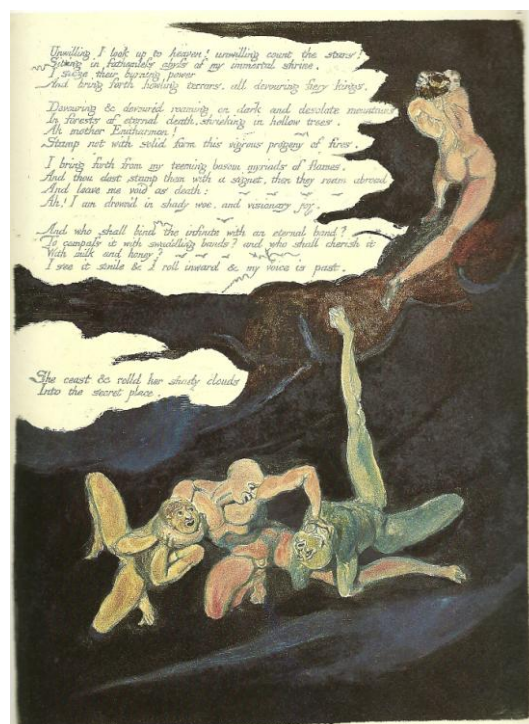
apressado em N15, depois se olhando no espelho como a caracterização da Morte em N17, e finalmente como a própria Morte carregada pelas mãos de uma criança em N54, são personagens que comporão o texto imagético de *London*, cujo texto verbal será rascunhado em N109, e também comporão uma das matrizes de *Jerusalém*, obra de 1804; a cena da morte de um casal com duas pessoas (provavelmente seus filhos) chorando ao lado de seus corpos deitados em uma cama, que aparece em N43 e depois será usada como página-título de *Songs of Experience*; o anjo retratado em N65 será usado como texto imagético em *The Angel*, cujo texto verbal é rascunhado em N103; a mulher deitada sobre um divã em N57 será o tema central de *Introduction* (poema que não foi rascunhado no *notebook*). Outras obras também foram antecipadas pictoricamente, como é o caso de: *America, a Prophecy* (fig. 100 e 101), *Visions of the Daughters of Albion, Europe, a Prophecy* (fig. 98 e 99), *The Marriage of Heaven and Hell* etc.

Figura 98 – Fólio N10(8)



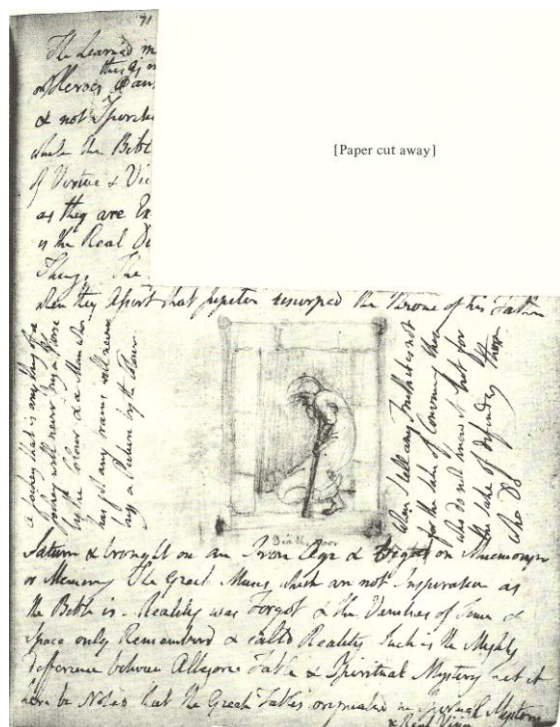
Fonte: BLAKE, 1973, p. 84

Figura 99 – Matriz de *Europe, a Prophecy*



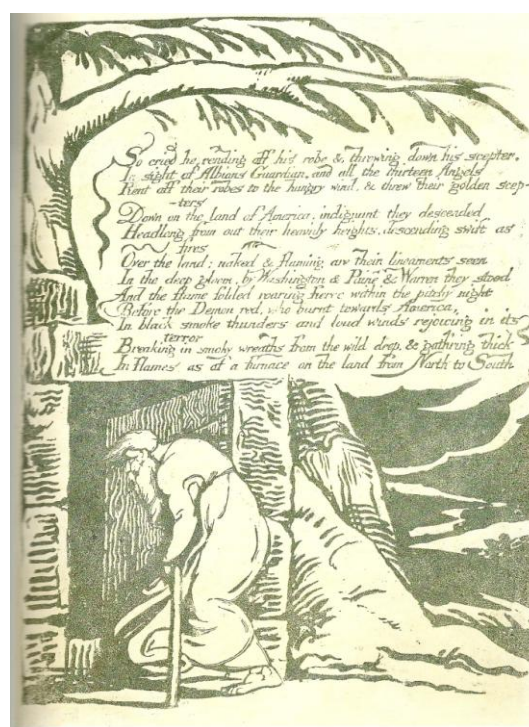
Fonte: BLAKE, 2008, p. 177

Figura 100 – Fólio N71



Fonte: BLAKE, 1973, p. 217

Figura – 101 Matriz de America, a Prophecy



Fonte: BLAKE, 2008, p. 167

Sugerimos que o gravador e o desenhista eram os primeiros a entrar em ação, para só então o poeta se manifestar. Este parecia ser o esquema de sua mente criadora: ele primeiro visualizava mentalmente a obra, desenhava seu texto imagético e desenvolvia, posteriormente, um texto verbal correspondente, se fosse o caso. Afirmamos, então, que os textos imagéticos relativos a *Songs of Innocence and of Experience* foram criados antes dos textos verbais.

Esse tipo de procedimento não aconteceu só com Blake. Muitos autores trabalham as imagens de maneira similar e as usam como possíveis arsenais para suas criações. Silvia Anastácio (1999, p. 18), ao estudar os manuscritos da escritora americana Elizabeth Bishop, fala de imagens geradoras, que “vão alimentando e nutrindo o crescimento de ideias nos seus poemas”. Cecília Salles (2010), analisando os manuscritos da obra *Não Verá País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, observa que este autor tem um pensamento visual, ou seja, seu processo de apreensão dos fenômenos do mundo se dá através de imagens. Segundo a autora, ele desenvolve diagramas visuais que parecem:

[...] desempenhar um papel importante no modo de desenvolvimento da obra em construção: a condensação da visualidade passa por um processo de expansão quando traduzida verbalmente. Seria um modo de pensar que se organiza com o auxílio da visualidade. (SALLES, 2010, p. 103).

No caso de Blake, seus primeiros *insights* eram visuais e imaginativos, mas os desenhos não somente faziam parte dos percursos da própria criação; ou seja, não funcionavam apenas como instrumentos para o desenvolvimento de seu pensamento, mas eram também parte da própria obra. Não eram transitórios ou somente geradores, mas complementares aos seus textos verbais correspondentes, mesmo que anos os separassem.

6.4.2 Eixo 2: projeto poético

Advogamos, portanto, que a mente do artista era primariamente visual e isso pode ser explicado por vários fatores, a começar por sua condição de visionário. Desde muito pequeno, Blake via o que sua imaginação produzia; imagens permearam sua mente por toda a vida pessoal e profissional. Ele tornou-se um homem das letras, mas nasceu um visionário; isso implica em dizer que antes de desenvolver aptidão para a poesia, as imagens já povoavam sua mente de maneira bastante profícua. Era, antes de qualquer coisa, gravador, desenhista e pintor. Foi introduzido nas artes visuais muito cedo, como aprendiz, fato que talvez o tenha colocado em uma relação ainda mais íntima com o mundo imagético. Ele mesmo colocava a pintura no patamar de uma arte superior: *Painters of England are unemploy'd in Public Works. [...] Painting, the Principal Art, has no place [in our] among our almost only public works* (BLAKE, 1972, p. 601).⁷⁵

Blake se sustentou, por toda a vida, basicamente através de suas obras pictóricas e era mais conhecido, na época em que viveu, pelas pinturas, consideradas por muitos como frutos de uma mente lunática, dadas as alegorias, a complexidade dos personagens, a simbologia própria. Sobre isso ele afirma:

⁷⁵ Os pintores da Inglaterra não conseguem empregos públicos. [...] Pintura, a arte principal, não tem mais lugar entre nossos quase únicos empregos públicos (tradução nossa).

Engraving is the profession I was apprenticed to, & should never have attempted to live by anything else. [...] I am contended whether I live by Painting or Engraving (BLAKE, 1972, p. 794)⁷⁶.

No âmbito verbal, seu livro favorito era a Bíblia, detentora de um potencial imagético que pode ser construído mentalmente através de suas parábolas, de suas histórias fantásticas, de seus mitos e de sua simbologia. Sobre o Livro Sagrado Blake afirmava:

The Whole Bible is fill'd with Imagination and Visions from End to End & not with Moral Virtues [...] The beauty of the Bible is that the Most ignorant & Simple Minds Understand it Best (BLAKE, 1972, p. 774-786)⁷⁷.

Vê-se a importância que a Bíblia tinha para ele. Consequentemente, sua outra obra literária favorita era *Paradise Lost*, de John Milton, baseada na história bíblica da queda do homem. A influência daquele escritor sobre Blake foi tão grande, que ele escreveu um longo poema intitulado *Milton* e ilustrou essa obra que se tornou famosa. Segundo Werner (1986), Blake o considerava um profeta e o chamava de *awakener* (algo como aquele que desperta), embora discordasse de algumas de suas ideias, já que Milton era um puritano que valorizava a virgindade e a castidade; porém, ao mesmo tempo, Blake o admirava pela sua agudez de percepção e intolerância quanto à deferência à autoridade. Milton achava que os cidadãos deveriam ter mais consciência de seus direitos e ser menos suscetíveis à manipulação em geral.

Paradise Lost (Paraíso Perdido) é uma epopeia inspirada na Gênese bíblica, composta por doze cantos ou livros e publicada originalmente em 1667. Descreve a história cristã da "queda do homem", através da tentação de Adão e Eva por Satanás e a sua expulsão do Jardim do Éden. Blake produziu uma série de ilustrações, composta de 12 matrizes, entre 1807 e 1808, que seria sua versão pictórica para o poema de Milton. Antes de empreender esse seu trabalho de composição e de releitura, fez vários estudos sobre ilustrações prévias, desenvolvendo então sua interpretação particular da obra. Segundo Tavares, ele

⁷⁶ Gravação é a profissão para a qual eu fui treinado, & nunca tentei viver de nada além disso. Faz-me feliz viver de pintura ou de gravação (tradução nossa).

⁷⁷ A Bíblia Inteira é cheia de Imaginação e Visões do Começo ao Fim sem Virtudes Morais. [...] A beleza da Bíblia é que a Mais ignorante e mais Simples das Mentes a Entende Melhor (tradução nossa).

[...] fez um estudo cuidadoso da tradição de ilustração anterior, dando-se ao trabalho de, em muitas lâminas, fazer referências diretas às interpretações anteriores, visando unicamente corrigi-las ou contrapô-las à sua leitura do poema (2010, p. 42).

Blake parecia obcecado por esse livro. Assim como aconteceu com a Bíblia, escreveu sobre *Paradise Lost*, falou incansavelmente sobre ele, o ilustrou, o criticou, o elogiou. Essas duas obras formam a base de suas concepções filosóficas sobre a vida. A história da queda do homem, depois de Adão e Eva terem comido o fruto proibido da Árvore da Sabedoria do Bem e do Mal, sua desobediência a Deus e consequente expulsão do Paraíso, onde não havia pecado, nem mal, nem miséria, é bastante presente em suas criações. Ele fala da imagem do casal de pecadores sendo humilhado, representando a raça humana, enquanto Satã junta-se ao Pecado, à Morte e ao Inferno para celebrarem o nascimento da Guerra e da Miséria. Essa passagem bíblica parece tê-lo impressionado, pois permeou toda sua produção artística: desde suas primeiras pinturas até o último livro. Foi a partir da “queda” que o homem passou a viver em um mundo em que o bem e o mal convivem lado a lado, e, inclusive, dentro dele próprio. Antes da queda tudo era divino, depois da queda, o inferno e o céu passaram a ocupar o mesmo espaço: *Good & Evil are Qualities in Every Man, whether a Good or Evil Man*⁷⁸ (BLAKE, 1972, p. 615).

Anos antes de começar a produzir as ilustrações propriamente ditas para *Paradise Lost*, Blake já havia dado indícios de sua intenção em compor esse trabalho, evidenciando, mais uma vez, uma tendência a antecipações temáticas através de textos imagéticos. Há um registro de ideias iniciais sobre a obra, datado de 1762 (fig. 102).

⁷⁸ Bem & Mal são Qualidades presentes em Todos os Homens, quer sejam Bons ou Maus (tradução nossa).

Figura 102 – Esboço de *Satan Calling Up His Legions* e *The Expulsion*



Fonte: KEYNES, 1970, p. 99

À esquerda, como explica Tavares (2010), o desenho de Satã conclamando suas legiões envoltas em chamas para a vingança por terem sido postos para fora do paraíso; Adão e Eva estão desenhados à direita, dando adeus a um grupo de figuras angelicais, em uma clara alusão ao momento em que também são expulsos de lá, depois de terem caído na tentação de comer do fruto proibido.

Outro registro antecipado dessa intenção de Blake foi o desenho de 1773, também relacionado à expulsão, como mostramos anteriormente na fig. 56. Anos depois, em seu *notebook*, segundo Phillips (2000), no ano de 1791, Blake produziu outras evidências de que continuava nutrindo ideias para a série de ilustrações. Como já mencionamos anteriormente, no fólio N15, ele desenhava a perna e o pé de Adão no momento em que este sai do Paraíso; em N54, esboçou *Elohim Creating Adam* (fig. 66), desenho que retrata o momento em que Deus criou o homem usando o pó da terra.

Em 1793, faz mais dois esboços abordando a mesma temática. Estes foram intitulados *The Trinity* (fig. 103) e *Adam and Eve* (fig. 104). No primeiro, vemos a imagem de Deus Pai recebendo Deus Filho, com o Espírito Santo flutuando sobre eles. Em *Adam and Eve*, vemos duas figuras nuas, de mãos dadas, que seriam a representação de Adão e Eva, ainda no paraíso. Nenhum dos esboços ou desenhos citados até aqui foi

incluído diretamente na série. Nesse ínterim, Blake desenvolveu obras paralelas que combinavam imagem e verbo (*The Marriage of Heaven and Hell* e *Songs of Innocence and of Experience*) e que abordavam o mesmo tema, o qual parece ter sido norteador de sua expressão artística e humana, como já afirmamos anteriormente. Em sua busca por retratar e refletir sobre a história da queda do homem, desenvolveu continuamente inúmeros trabalhos relativos a ela. Pode-se dizer, portanto, que Blake tinha um projeto poético a ser realizado, talvez não em uma única obra, mas em várias, por toda sua vida. Como afirma Salles (2010, p. 46):

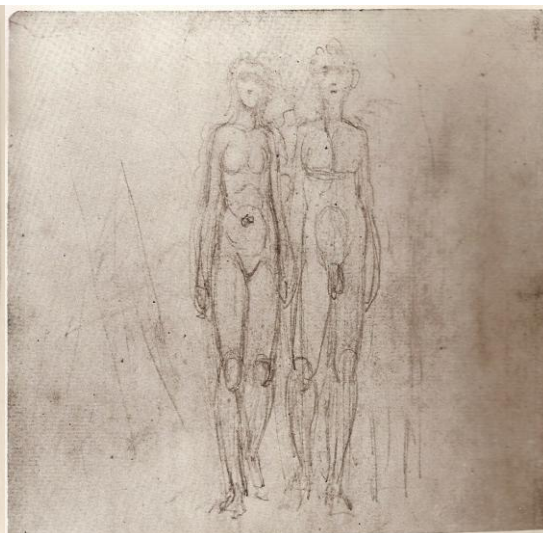
As tendências do percurso podem ser observadas como tratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade de determinados eventos ocorrerem. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gestos e crenças que regem seu modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação que inevitavelmente afetam o artista. A busca pela concretização desse projeto é contínua, daí ser sempre incompleta; ao mesmo tempo, o próprio projeto altera ao longo do tempo.

Figura 103 – Esboço a lápis intitulado
The Trinity



Fonte: KEYNES, 1970, p. 43

Figura 104 – Esboço a lápis intitulado
Adam and Eve



Fonte: KEYNES, 1970, p. 43

Assim, parece-nos que Blake associou a passagem bíblica da queda também aos eventos de seu tempo. A Revolução Francesa, bem como a Revolução Industrial o impactaram sobremaneira e pode-se perceber que o autor faz uma relação de ambas com a queda do homem. Os ideais revolucionários franceses originais pregavam um mundo de paz, de fraternidade, de igualdade entre os homens; um mundo semelhante ao que Blake descrevia em *Songs of Innocence* (obra composta logo após a queda da Bastilha, evento que marca a eclosão da Revolução Francesa), em que a harmonia entre os seres reinava e a inocência da crença em uma realidade sem misérias era imperativa. Com o desenrolar dos acontecimentos pós-revolução, o que era uma promessa de vida nova para todos se transformou em outra forma de tirania, em que homens antes admirados por Blake agora brigavam pelo poder e impunham leis sem o menor pudor, em detrimento da vontade do povo, que os apoiou inicialmente. Exatamente no período em que Blake escreveu os rascunhos de *Songs of Experience* (de 1791 a 1793), foi a época em que predominou na França o terror jacobino, como já explicamos na primeira seção. Isso fica claramente refletido nesse seu trabalho, como também já explicamos anteriormente. As decepções de Blake com relação aos rumos que tomava a revolução francesa continuaram com a ascensão de Napoleão Bonaparte, que representava, para ele, a consolidação da guerra, opondo-se diretamente à arte, que, em sua opinião, deveria ser a maior preocupação de uma nação. Sobre isso, Blake afirmou:

The Foundation of Empire is Art & Science. Remove them or Degrade them, & the Empire is No More. Empire follows art & Not Vice Versa as Englishmen suppose (BLAKE, 1972, p. 445)⁷⁹.

Let us teach Buonaparte, & whomever else it may concern, That it is not Arts that follow & attend upon Empire, but Empire that attends upon & follows The Arts (BLAKE, 1972, p. 597)⁸⁰.

A Inglaterra também passava por profundas mudanças com a Revolução Industrial, que transformou velhos hábitos ligados à vida rural, fazendo surgir novas práticas humanas. De acordo com Makdisi (2003), com o advento da indústria e do modo de produção imposta por ela, houve um aumento populacional considerável e Londres já contava com um milhão de habitantes na segunda metade da década de 1790.

⁷⁹ A Base de um Império é a Arte & a Ciência. Remova-as ou degrade-as, & não haverá mais Império. O Império segue a arte & não vice versa como os homens Ingleses supõem (tradução nossa).

⁸⁰ Ensinemos a Bonaparte, e a quem interessar possa, que não são as Artes que seguem & atendem o Império, mas o império que atende & segue as Artes (tradução nossa).

Essa onda migratória do campo para a cidade trouxe uma piora nas condições sanitárias, nas condições de moradia; lixo e dejetos humanos eram jogados nas ruas ou nos rios, a poluição havia se tornado um grande problema, as taxas de mortalidade eram muito altas, os trabalhadores não tinham garantidos seus direitos básicos, o trabalho infantil tornara-se uma prática comum; enfim, eram muitas as mudanças ocorridas em comparação com o mundo artesanal e agrícola pré-revolução industrial, visto por Blake como o mundo da inocência, contrário ao mundo da máquina, do patrão, do lucro capitalista, do crescimento desordenado das cidades, ou o mundo da experiência. Seu descontentamento com o que havia se tornado Londres era evidente e se reflete em *Songs of Experience*, mais especificamente em poemas como *London*, *Holy Thursday* e *The Chimney Sweeper*, que tratam das mazelas surgidas em decorrência da nova configuração econômica e social. Cansado de Londres, em 1800, ele resolveu trocar a capital inglesa pela pacata Felpham, localizada no condado de Sussex. Buscava então o sossego necessário para compor e que julgava ter perdido na cidade grande:

Felpham is a sweet place for Study, because it is more Spiritual than London. Heaven opens here on all sides her Golden Gates; her windows are not obstructed by vapours; voices of Celestial inhabitants are more distinctly heard, & their forms more distinctly seen, & my Cottage is also a Shadow of their houses. [...] the sweet air & the voices of winds, trees & birds, & the odours of the happy ground, makes it a dwelling for immortals. Work will go on here with God speed. [...] I have begun to Work, & find that I can work with greater pleasure than ever. Hope soon to give you a proof that Felpham is propitious to the arts (BLAKE, 1972, p. 802- 803)⁸¹.

Blake acreditava que, ao se mudar para uma cidade menor, sem as conturbações do novo estilo de vida londrino, ele teria mais facilidade para se comunicar com os seres do além, pois em um lugar mais calmo, em que a natureza era mais viva e presente, sua espiritualidade poderia aflorar com mais clareza. Esse contato intenso com o mundo sobrenatural o levava a estar sempre cercado de visões, que faziam com que sua imaginação fosse levada às últimas consequências. O metafísico o

⁸¹ Felpham é um doce lugar para se Estudar, porque é mais Espiritual que Londres. O Paraíso abre aqui por todos os lados seus Portões Dourados; suas janelas não estão obstruídas por vapores; vozes de habitantes Celestiais são ouvidas com mais distinção, & suas formas são vistas com mais distinção, & a minha Cabana é também uma Sombra de suas casas. [...] O doce ar e as vozes dos ventos, árvores & pássaros, e os odores do solo feliz, a transformam em uma morada para os imortais. O trabalho vai continuar aqui na velocidade de Deus. [...] Eu comecei a trabalhar, & acho que posso trabalhar com o maior prazer que já existiu. Espero dar-lhe uma prova em breve de que Felpham é propícia para as artes (tradução nossa).

encantava e o possuía de tal maneira, que ele se dizia portador de uma capacidade divina de comunicação com a vida além da morte física e acreditava que seu trabalho lhe era ditado por forças divinas. Certa vez afirmou, em uma carta a Thomas Butts datada de 1803, sobre a composição de sua mais grandiosa obra *Jerusalem*:

[...] for I have in these three years composed an immense number of verses on One Grand Theme, Similar to Homer's Iliad or Milton's Paradise Lost [...]. I have written this Poem from immediate Dictation, twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time, without Premeditation & even against my Will; the time it has taken in writing was thus render'd Non Existent, & an immense Poem Exists which seems to be the Labour of a long Life, all produce'd without Labour or study. I mention this to show you what I think the Grand Reason of my being brought down here (BLAKE, 1972, p. 823)⁸²

6.4.3 Eixo 3: artista, gênio poético e inspiração

Blake acreditava ser instrumento de forças sobrenaturais para a produção das obras que compunha. Ele funcionaria como um intermediário entre a vontade divina e a materialização dessa vontade, o que conseguia através da produção de suas pinturas e de seus textos verbais; ele acreditava sofrer a ação de algo que se assemelhasse ao que conhecemos como psicografia mediúnica. De fato, em muitas obras pictóricas, não percebemos grandes elaborações ou correções; ou seja, o que se vê, na maioria das vezes, é um esboço acompanhado de pintura ou gravação correspondente quase que idêntica a esse esboço. Os seus desenhos não parecem ter sido submetidos a muitas tentativas ou apagamentos. Temos como outros exemplos, além dos que já mostramos anteriormente nesta seção, aquele que fez no próprio *notebook* do ser mitológico que criou, Nebuchadnezzar⁸³ (fig. 105), para a obra *Marriage of Heaven and Hell* (fig. 106). Não observamos grandes modificações entre o esboço e a versão impressa, o que acontece é somente um fenômeno que se repete várias vezes: o posicionamento do personagem, que aparece de maneira invertida ao ser impresso, dada a técnica de

⁸² Eu tenho composto, nesses três anos, um imenso número de versos sobre Um Grande Tema, Similar à *Iliada* de Homero ou o *Paraíso Perdido* de Milton. [...] Eu tenho escrito esse Poema através de Ditado imediato, doze ou às vezes vinte ou trinta linhas de uma só vez, sem Premeditação & até mesmo contra minha Vontade; o tempo que tem levado para eu escrever se tornou Não Existente, & um imenso Poema Existe e parece ser o trabalho de toda uma vida, completamente produzido sem Trabalho ou estudo. Eu digo isto para mostrar-lhe o que eu acho que seja a Grande Razão da minha existência aqui (tradução nossa).

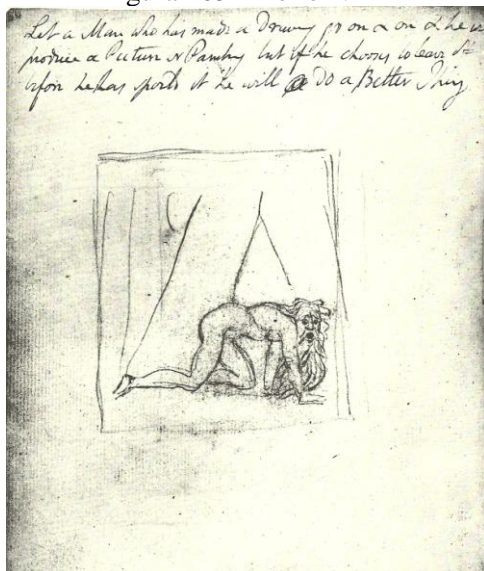
⁸³ Figura mitológica criada por Blake associada ao Apocalipse Cristão e às suas próprias ideias sobre os estágios do desenvolvimento humano (DAMON, 1971).

gravação empregada por Blake. Como já explicamos, em seu método chamado *Illuminated Printing* (Impressão Iluminada), Blake gravava o desenho (e, se fosse o caso, o texto verbal correspondente) em uma matriz de cobre, coloria-o e, então, aplicava-o sobre o papel, dando o efeito de uma reprodução em espelho (fig. 49).

Outra indicação que justifica nossa afirmação de que o artista não era afeito a correções ou elaborações em demasia é o pequeno texto escrito acima do desenho de Nebuchadnezzar em que se lê:

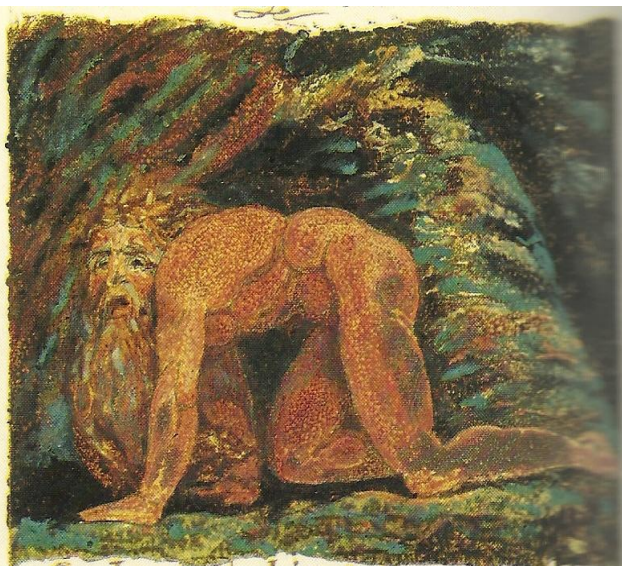
Let a man who has made a Drawing go on & on & he will produce a Picture or a Painting, but if he chooses to leave it before he has spoil'd it, he will do a better thing (BLAKE, 1977, Fólio N44)⁸⁴.

Figura 105 – Fólio N44



Fonte: BLAKE, 1973, p. 152

Figura 106 – Matriz de *Marriage of Heaven and Hell*

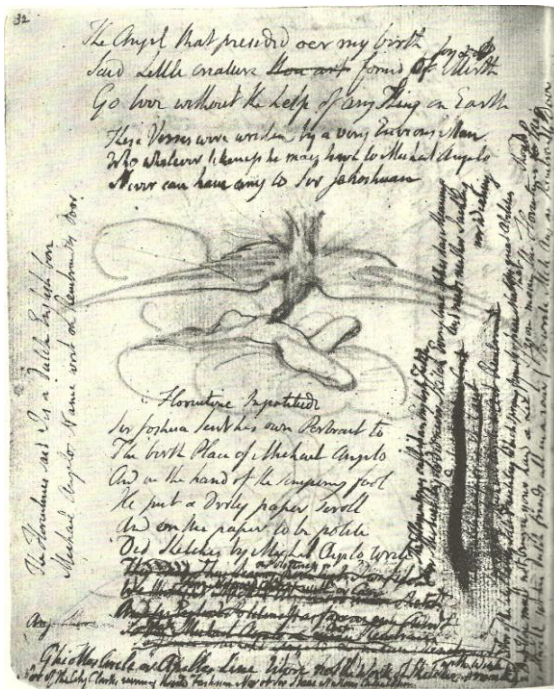


Fonte: BLAKE, 2008, p. 130

Fica claro que a intenção de Blake não é refazer o esboço várias vezes e sim manter o que foi produzido, de maneira quase idêntica, em um jato criativo primário. Outros exemplos também podem ser apontados, como no caso dos esboços que aparecem nos fólios N32 (fig. 107) e N78 (fig. 109) do *notebook*, que serão inseridos como desenhos ditos definitivos em duas das matrizes de *Visions of the Daughters of Albion* (fig. 108 e 110).

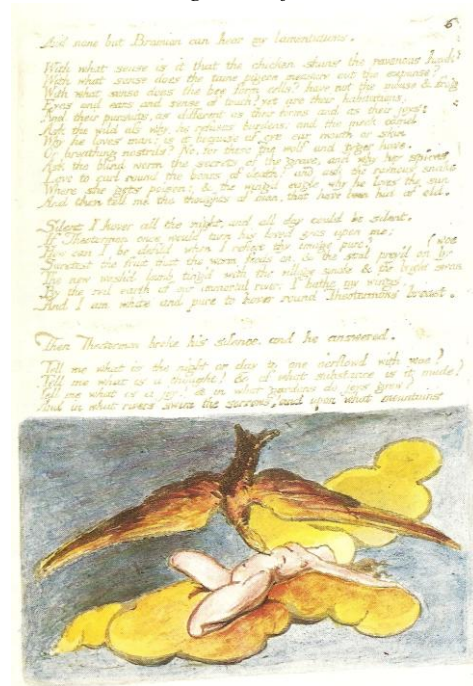
⁸⁴Deixe um homem que fez um desenho continuar & continuar & ele produzirá um Quadro ou uma Pintura, mas se ele escolher abandoná-lo antes de tê-lo estragado, ele produzirá algo melhor (tradução nossa).

Figura 107 – Fólio N32



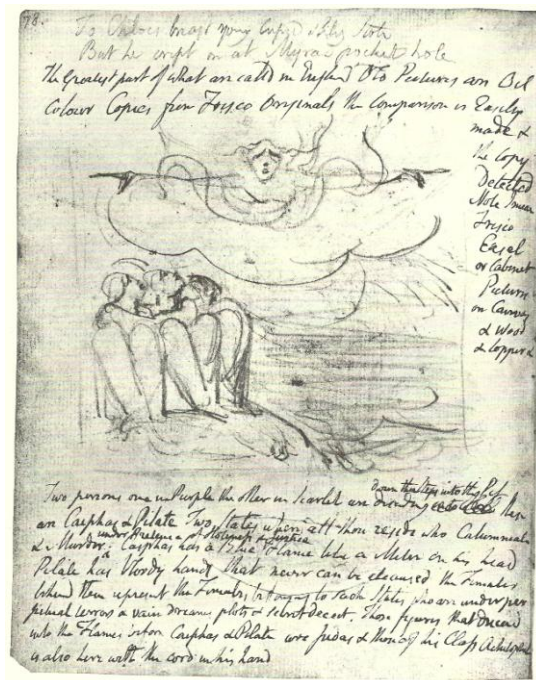
Fonte: BLAKE, 1973, p. 128

Figura 108 – Matriz de Visions of the Daughters of Albion



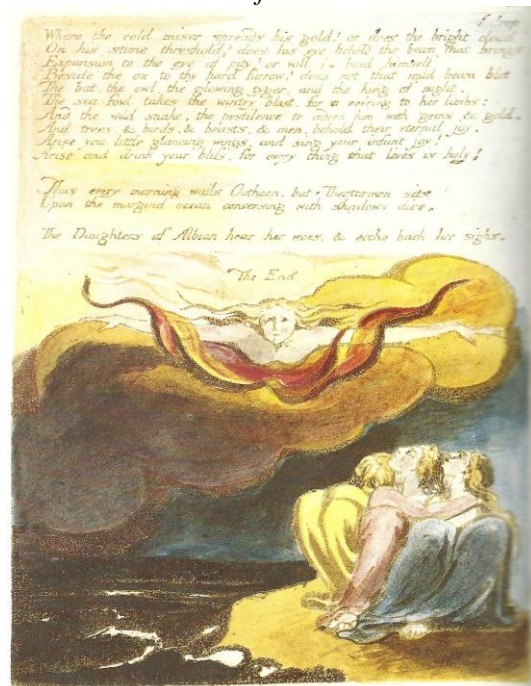
Fonte: BLAKE, 2008, p. 147

Figura 109 – Fólio N78



Fonte: BLAKE, 1973, p. 220

Figura 110 – Matriz de Visions of the Daughters of Albion



Fonte: BLAKE, 2008, p. 152

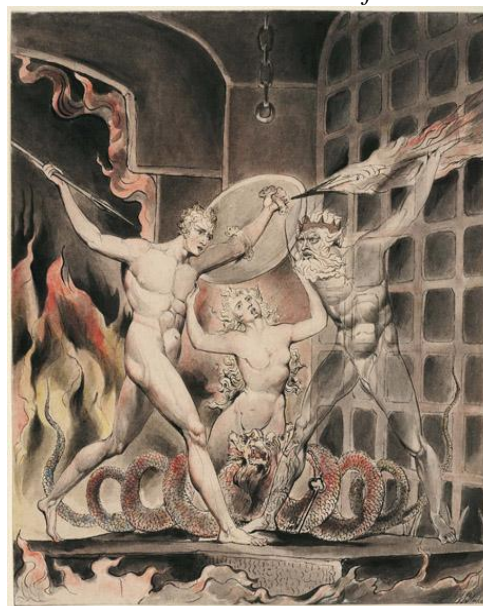
No ano de 1807, quando Blake começa a produzir esboços diretamente para as ilustrações de *Paradise Lost*, ele desenha *Satan, Sin and Death at the Gates of Hell* (fig. 111), em que retrata Satã portando um dardo e um escudo, enfrentando a Morte, que segura uma lança. Entre eles, aparece uma figura personificando o Pecado. Esse esboço corresponde a segunda matriz, intitulada *Satan, Sin and Death: Satan Comes to the Gates of hell* (fig. 112). Tanto no esboço quanto na versão dita definitiva, Blake faz a mesma releitura alegórica da Morte: a figura de um homem forte e com barba. Em obras anteriores, especialmente medievais, segundo Tavares (2010), a Morte se apresentava como um esqueleto envolto num manto negro; porém Blake decidiu mostrá-la de maneira completamente diferente, impondo assim a marca de sua releitura. Entre os dois personagens (Satã e a Morte), há a personificação do Pecado assumindo a tradicional forma feminina. O que difere a releitura de Blake de outras anteriores é a maneira como ele retrata essa passagem da obra de Milton, colocando as três figuras demoníacas em posição de confronto e desunião. Segundo Beheredt (1983), ilustradores anteriores haviam destacado apenas os aspectos dramáticos e teatrais da cena, enquanto Blake tenta mostrar a dissonância existente entre os membros dessa trindade. Notamos que há pouca diferença entre o esboço e a versão dita definitiva, com exceção apenas da figura do dragão de sete cabeças, que aparece abaixo da imagem alegórica do Pecado na matriz pronta.

Figura 111 – Esboço a lápis de *Satan, Sin and Death at the Gates of Hell*



Fonte: KEYNES, 1970, p. 93

Figura 112 – Matriz de *Satan, Sin and Death: Satan comes to the Gates of Hell*



Fonte: < <http://www.blakearchive.org/blake/>>
Acessado em 09 de Outubro de 2011

Em *Adam and Eve in Paradise* (fig. 113), esboço correspondente à quinta ilustração *Satan Watching the Endearments of Adam and Eve* (fig. 114), Satã flutua sobre Adão e Eva, envolto em uma serpente que seria *seu alter ego* animal, observando o encanto de um pelo outro em união terna.

O artista trabalhou com a totalidade da união do casal, sua completa perfeição e adaptabilidade à imagem e a posição corpórea um do outro. [...] O que Blake intuiu e evidenciou nessa lâmina foi a integração física e espiritual do homem e da mulher antes da queda, uma integração que Satã não mais acessaria (TAVARES, 2010, p. 44).

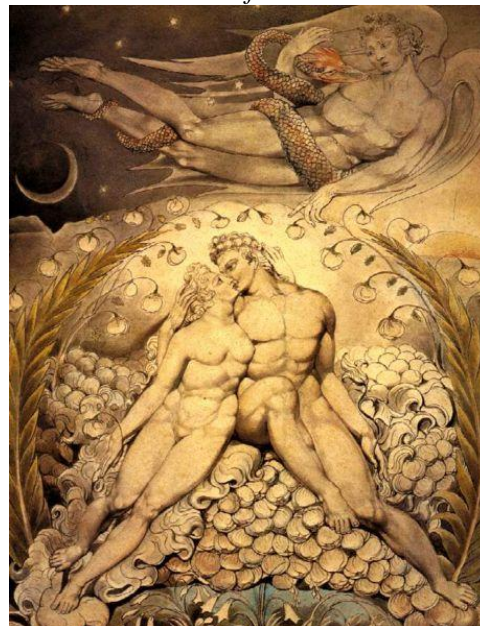
Percebe-se que a versão a ser publicada é idêntica ao seu esboço, apresentando somente o efeito da inversão sofrida pelo personagem Satã, que foi provocada pela técnica de gravação utilizada.

Figura 113 – Esboço a lápis intitulado
Adam and Eve in Paradise



Fonte: KEYNES, 1970, p. 95

Figura 114 – Matriz de *Satan Watching the Endearments of Adam and Eve*



Fonte: < <http://www.blakearchive.org/blake/>>
Acessado em 18 de Outubro de 2011

Em *Eve Tempted by the Serpent* (fig. 115), correspondente a nona matriz *The Temptation and Fall of Eve* (fig. 116), a serpente aparece oferecendo a maçã, mas, o fruto proibido é mostrado claramente sendo dado à Eva apenas na matriz dita definitiva. Neste caso, não se pode dizer que esboço e matriz sejam idênticos, mas parecem bastante semelhantes. Em ambas as versões, a serpente está enrolada em Eva;

contudo, na primeira, ainda não há a presença de Adão, que só aparece na versão impressa, de costas para Eva, no momento em que esta cai em tentação.

Figura 115 – Esboço a lápis intitulado *Eve Tempted by the Serpent*



Fonte: KEYNES, 1970, p. 97

Figura 116 – Matriz de *The Temptation and Fall of Eve*



Fonte: < <http://www.blakearchive.org/blake/>>
Acessado em 15 de Outubro de 2011

Com base no material que expusemos, percebemos que Blake não era afeito a muitas tentativas quando se tratava de pintura ou gravação. Para cada matriz, há somente a presença de um esboço, que, em alguns casos, sofre alterações quando gravado, mas que, de maneira geral, se mantém bastante parecido ou idêntico à sua versão impressa correspondente. Mesmo nos casos em que o esboço não corresponde inteiramente à versão impressa, não se tem conhecimento de nenhum outro registro que mostre um estágio mais avançado em termos de uma maior elaboração. Parece-nos que as mudanças feitas por Blake, quando existiram, foram executadas no momento da gravação. Ele, muito provavelmente, por acreditar estar submetido a ditado divino, não elaborava suas composições pictóricas em demasia, confiando bastante em um jato criativo primário. O que constatamos também encontra suporte em outra declaração do

artista, que afirmou em 1808: *a Facility in Composing is the Greatest Power of Art, & Belongs to None but the greatest artists* (BLAKE, 1972, p. 453)⁸⁵.

Partindo da premissa deste terceiro eixo básico, parece-nos que tal tendência não se aplicava à construção de muitos de seus poemas, pois para criá-los, fazia muitas rasuras, demonstrava arrependimentos, eliminava ou reescrevia versos e estrofes inteiras; ou seja, era muito mais hesitante. Blake não se mostrava tão seguro com relação à feitura de seus textos verbais quanto podemos ver com suas criações imagéticas. Poderíamos até afirmar que ele era portador de uma maior habilidade com as artes visuais, o que se refletia diretamente no seu processo de criação verbo-pictórico, em que, como já dissemos, percebemos uma tendência a antecipações temáticas através de imagens.

Entretanto, fica claro através das descrições que fizemos dos fólhos N115 a N101, que Blake não fazia revisões em todos os rascunhos, já que alguns poemas aparecem no *notebook* em suas versões praticamente ditas definitivas, como em *Holy Thursday* (N103) e *The Angel* (N103). Porém, na maioria dos casos, podemos perceber várias mudanças e, algumas vezes, as alterações se mostram bastante acentuadas, como em *Earth's Answer* (N111) e *The Tyger* (N109 e N108). Nesses dois últimos exemplos, pudemos notar um fenômeno interessante: os rascunhos apresentavam-se bastante modificados, mas Blake mostrou-se arrependido por ter riscado ou substituído algumas palavras e as retomou no momento de gravar os poemas sobre o cobre; ou seja, ele retornou ao que havia sido escrito originalmente. Acreditamos que isso tenha acontecido por ele ter preferido confiar em suas ideias iniciais. Não devemos esquecer que acreditava plenamente na existência de uma genialidade inata para as artes e na ação da inspiração sobre os artistas; para ele, as musas existiam e os influenciavam em suas criações. Afirmou ele, certa vez: *The Man who on Examining his own Mind finds nothing of Inspiration ought not to dare to be an Artist; he is a Fool & a Cunning Knave suited to the Purposes of Evil Demons*⁸⁶ (BLAKE, 1972, p. 458).

Ora, se Blake advogava uma facilidade na composição que só poderia ser atingida pelo verdadeiro artista, aquele guiado pelo gênio poético inato e pela inspiração divina, isso talvez o levasse a escrever como num jato, o que nos possibilita a

⁸⁵ Uma facilidade para compor é o maior poder da arte, & pertence somente aos maiores artistas (tradução nossa).

⁸⁶ O Homem que ao examinar sua própria Mente não encontra Inspiração não deve ousar ser um Artista; ele é um Tolo & um Servente Astucioso adequado aos Propósitos de Forças Demoníacas (tradução nossa).

explicação de outro fato interessante: o hábito de incluir pontuação, troca de minúscula por maiúscula, acréscimo de apóstrofo ou troca de & por *and* apenas no momento em que estava gravando o poema. É possível que o autor não quisesse perder tempo com detalhes que poderiam ser adicionados, em outro momento, pois se suas ideias estavam fluindo, ele provavelmente não desejava parar para se preocupar com as convenções da escrita. Não se sabe se Blake desenvolvia os primeiros rascunhos de seus poemas em algum outro lugar, mas, baseado em seu *notebook*, percebemos que, em alguns casos, ele não demonstrou preocupação com a reescritura ou com a revisão e parece ter construído alguns deles na primeira tentativa, acrescentando-lhes apenas pequenos ajustes na hora de gravá-lo sobre sua matriz. Phillips (2000) sugere que Blake tenha transferido para o *notebook* as versões já definitivas de poemas que ele originalmente esboçou em algum outro lugar, mas o pesquisador não sustenta sua hipótese, pois em nenhum momento teve acesso a dados que a comprovem.

Provavelmente, pelo mesmo motivo, quando estrofes ou versos já haviam sido bastante alterados, apresentavam muitas rasuras ou eliminações, Blake simplesmente os abandonava, parava de trabalhar neles e não os publicava ou os reaproveitava em nenhuma outra obra. Podemos inferir que, para o autor, tentativas exaustivas e frustradas talvez fossem um sinal de que aquele poema não deveria mesmo ser publicado e nunca atingiria um nível satisfatório, já que muito empenho estava sendo necessário para melhorá-lo.

Portanto, parece-nos que o fazer poético requeria do autor uma carga de esforço maior, o que nos leva a concluir, mais uma vez, que ele era primariamente um homem de visão e um artista das imagens, fato que não o desmerecia enquanto poeta, já que seus textos verbais e não-verbais são bastante respeitados e estudados até hoje; assim, a qualidade de ambos não é colocada em uma relação qualitativa de superioridade ou inferioridade. Ele é um artista reconhecido por seus poemas, suas gravações, seus desenhos e suas pinturas, pois essas foram as linguagens que ele escolheu para dar forma a suas criações artísticas.

7 CONCLUSÃO

Blake tratou palavras e imagens, em *Songs of innocence and of Experience*, de modo que ambas se complementassem e não fossem dissociadas, em prol de uma mais ampla apreciação de cada matriz. Em seus outros livros iluminados, também buscou entrelaçar textos imagéticos e pictóricos, de maneira mais evidente em algumas obras, menos evidente em outras, mas sempre buscando a construção de uma unidade, para que nenhuma das linguagens fosse privilegiada pelo fruidor de suas composições. Nossa constatação ficou mais clara quando, na segunda seção desta tese, propusemos uma análise semiótica de seus textos nas “Canções” e demonstramos que o autor atribuía características imagéticas às palavras e vice versa, evidenciando, dessa maneira, sua intenção de junção das duas artes.

Suas obras iluminadas assumiram, então, características que as tornaram únicas, visto que nenhum outro artista desenvolveu um trabalho igual ao dele, como vimos na terceira seção: Blake levou sua habilidade para lidar com imagens e palavras às últimas consequências através de uma técnica de gravação concebida por ele mesmo. Muito foi feito antes e depois dele, mas não encontramos, em nossa pesquisa, nenhum outro caso de união entre textos verbais e pictóricos que tenha ido tão longe.

Blake era o que Weinsstein (1982) chamou de *doppelbegabung* (artista que demonstrava aptidão dupla), nesse caso tanto para a pintura quanto para a poesia, o que pode explicar o fato de que, na maioria dos fólios que pudemos analisar, há a co-presença de desenho e palavra, embora a relação entre eles raramente exista. Entretanto, mesmo demonstrando esse duplo talento, defendemos a tese de que Blake era primariamente um artesão das artes visuais e isso pode explicar o porquê dos textos imagéticos de *Songs of Innocence and of Experience* terem sido criados antes de seus textos verbais correspondentes; observamos, através de seus manuscritos, que as palavras, em seu processo criativo, costumavam surgir depois das imagens, não como personagens coadjuvantes, mas como complementos, como metades que faltavam. Explicamos esse fenômeno com base em algumas razões fundamentais: Blake nasceu um visionário, mantendo contato, segundo ele mesmo, com anjos e seres celestiais desde a mais tenra idade; afirmava que podia ver tudo aquilo que imaginasse. Também teve como primeiro ofício o trabalho de gravador, fato que o aproximou ainda mais do mundo das imagens pictóricas.

Outro fenômeno que também percebemos e que pode reforçar nossa tese acima foi o fato de que os desenhos criados por ele pareciam surgir em sua mente de maneira praticamente pronta. Chegamos a essa conclusão, pois ao analisarmos os documentos de processo, observamos que Blake não fazia modificações radicais nos esboços de seus textos imagéticos; não vimos tentativas, apagamentos, arrependimentos ou alterações (salvo em pouquíssimos casos) entre o que havia sido desenhado originalmente e as versões impressas. Além de ter uma grande facilidade com a linguagem pictórica, Blake ainda dizia ser constantemente submetido a ditado divino; ou seja, ele atuaria como um canal entre o mundo espiritual e o mundo material para a produção de obras que os espíritos gostariam que fossem desenhadas, pintadas ou escritas. Portanto, ele advogava que uma facilidade em compor deveria ser um requisito básico em seu processo de criação.

Porém, com relação aos textos verbais, ele se mostrava mais hesitante: em muitos momentos, fazia várias alterações nos rascunhos, abandonava versos e até poemas inteiros, mudava títulos, alterava a ordem de estrofes; outras vezes, mostrava arrependimento por ter feito mudanças e decidia gravar a versão que primeiramente lhe teria ocorrido, talvez numa tentativa de respeitar seu jato criativo primário, como chamamos as ideias e os *insights* originais que vinham à sua mente em um momento de criação. É como se Blake necessitasse investir uma maior carga de elaboração e um maior grau de esforço para a confecção de seus textos verbais. Esclarecemos, entretanto, que a prática do artista em se debruçar mais sobre suas construções verbais, que aparentemente não eram criadas com a mesma fluidez que as pictóricas, não significava uma superioridade dos seus textos imagéticos com relação aos verbais, já que a versão dita final de ambos parecia ser igualmente satisfatória para o autor e para os admiradores de sua arte, que consideram tanto seus poemas, quanto suas pinturas ou seus desenhos como criações complexas, sofisticadas e ricas em significações, como pudemos ver na subseção 1.4 desta tese.

Para finalizar, mencionamos outro indício de uma maior intimidade de Blake com as imagens pictóricas: a predileção que nutria por artistas e por obras que alimentassem sua fértil imaginação. A Bíblia, seu livro favorito, era para ele um depósito de visualidade, dada sua linguagem metafórica e simbólica. A história da queda do homem, do Antigo Testamento, desempenhou um papel protagonista em todo o seu projeto poético. A questão do dualismo entre inocência e experiência permeou toda sua produção e está ligada diretamente à passagem do estado primário do homem à

condição de pecador ao ser expulso do Paraíso. Vemos associações entre passagens bíblicas e eventos de sua época, quando duas revoluções importantes aconteceram, levando o homem, de acordo com o próprio autor, do estado de alegria e esperança ao estado de opressão, miséria e submissão às autoridades. *Songs of Innocence and of Experience* foi parte desse grande projeto, pois Blake queria construir obras que tratassem da temática da união dos opostos como condição essencial da humanidade e da natureza. Para ele, não há inferno sem paraíso, não há amor sem ódio, não há bem sem mal, não há inocência sem experiência. Nada é inteiramente bom ou ruim; esses dois pólos convivem como forças antagônicas que geram energia, refletindo um raciocínio dialético, como demonstramos na segunda seção desta tese. Do mesmo modo, acreditamos que Blake tenha adotado a pintura e poesia para dar vida à sua filosofia através da arte. São macro e micro aspectos que demonstram a intenção de Blake em propagar sua doutrina dos contrários, tão marcante e presente em toda a obra do artista.

Acreditamos que nossa pesquisa tenha sido válida, pois ela se prestou a analisar, através dos manuscritos, como se deu o processo de criação de um artista portador de um duplo talento. Esperamos, com isso, ter contribuído para os estudos genéticos, já que nos valemos de suas diretrizes para nossa análise e tentamos mostrar como é pertinente explorarmos os documentos de processo como ferramentas para que possamos desvelar pelo menos algumas facetas de um processo de criação particular. Esperamos, também, termos acrescentado dados novos aos estudos sobre Blake, na medida em que fomos à fonte de sua mente criadora em ação e buscamos compreender, pelo menos parcialmente, seu *modus faciendi*. Entendemos que nosso trabalho pode ser continuado, já que, outras nuances do processo de criação desse autor podem ser investigadas, a partir de nossa tese, pois seus manuscritos apresentam um grau de complexidade que acreditamos ser inesgotável em termos de propostas de estudo. Indicamos como sugestão de pesquisa, um maior aprofundamento na simbologia blakeana e na construção de seus personagens alegóricos.

REFERÊNCIAS

- ACKROYD, Peter. *Blake*. London: Minerva, 1995.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- ALVES, Andréa Lima. *Oposição é verdadeira amizade: imagem poética e pictórica no livro O Matrimônio do Céu e do Inferno de William Blake*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- ALVES, Andréa Lima. *A interação entre texto e ilustrações nos Illuminated Books de William Blake pelo prisma da obra América, a Prophecy*. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- ALVES, Soraya Ferreira. *A Escritura Semiótico-Diagramática de Virginia Woolf: interfaces Comunicativas*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2002.
- ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1996.
- APPOLINAIRE, Guillaume. *Caligrammes*. Estudos: Vincent Vivès. 2.ed. Paris: Gallimard, 2003.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFGM, 2006.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Sousa. 4ª ed. Brasília: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1994.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Richard Miller. New York: Hill & Wong, 1974.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BEHRENDT, Stephen. *The moment of explosion: Blake and the illustration of Milton*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983.
- BIASI, Pierre-Marc. O horizonte genético. In. ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

- BIASI, Pierre-Marc. *A genética dos textos*. Tradução Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BINDMAN, David. Blake as a painter. In: EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BLAKE, William. *William Blake: a selection of poems and letters*. Edição e Introdução de J. Bronowski. Londres: Penguin Books, 1958.
- BLAKE, William. *Complete Writings*. Edição de Sir Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1972.
- BLAKE, William. *The notebook of William Blake: a photographic and typographic facsimile*. Edição de David Erdman e Donald Moore. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- BLAKE, William. *O Matrimônio do Céu e do Inferno e o Livro de Thel*. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- BLAKE, William. *Canções da inocência e da experiência*. Tradução, prefácio e notas de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2005a.
- BLAKE, William. *Canções da inocência e canções da experiência*. Tradução, textos introdutórios e comentários de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2005b.
- BLAKE, William. *The Complete Illuminated Books*. Introdução de David Bindman. Londres: Thames and Hudson, 2008.
- CALADO, Claudia Regina Rodrigues. *A tradução da iconicidade em The Waves, de Virginia Woolf*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Ceará, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia, 1949-1979*. São Paulo: 1986.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Augusto de. *Hopkins: A beleza difícil*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura ocidental – vol. IV*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962.
- CAZAMIAN, Louis. *A History of English Literature: Modern Times (1660-1963)*. London: J. M. Dent and Sons Ltd, 1964.
- CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFGM, 2006.

- CIRILLO, José. Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processo. In: GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (org.). *Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: introdução crítica. In: BUESCU, Helena et al (Coord.) *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- CLÜVER, Claus. *Inter textus, inter artes, inter media*. Aletria, 2006. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>> Acessado em 28 de out. de 2009.
- CRANE, Walter. *Of the decorative illustration of books old and new*. London: George Bell & Sons, 1905.
- DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998.
- DAMON, S. Foster. *A Blake dictionary: the ideas and symbols of William Blake*. Hanover: University Press of New England, 1971.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico de arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- DERRIDA, Jacques. Qual quelle: as fontes de Valéry. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- DOYLE, Arthur Conan. *História do Espiritismo*. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.
- EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: University Press, 2003.
- ELIOT, T. S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. London, Methuen & Co. Ltd., 1920.
- ERDMAN, David. *Blake: prophet against empire*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977.
- FRYE, Northrop. *Fearful Symmetry: a study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- GARCIA, Ângelo Marzzuchelli. *A literatura como design gráfico: da poesia concreta ao poema-processo de Wladimir Dias Pino*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2008. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7CVNUB/1/tese_parcialmazzuchelli.pdf> Acessado em 20 de Jul. de 2011.

- GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (org.). *Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- GREIMAS, A. J. L'Énonciation: une posture épistémologique. In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, nº 1, Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas: Ribeirão Preto, 1974.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck *et al.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- GRESPLAN, Jorge. *Revolução Francesa e Iluminismo*. São Paulo: Contexto, 2008.
- HAGSTRUM, Jean H. *The sister arts: the tradition of literary pictorialism and english poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- HAGSTRUM, Jean H. *William Blake: Poet and Painter*. Chicago: University of Chicago Press, 1964.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- HERSKOVIC, Chantal. *Intermedialidade na obra de Will Eisner*. Scripta Uniandrade: Revista de Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes, Curitiba, n. 4, p. 107-118, 2006.
- HOBBSBAWN, Eric. *A Era das revoluções: Europa 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFGM, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Poética em Ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- JOHNSON, Mary Lynn; GRANT, John E (eds.). *Blake's poetry and designs*. New York: W. W. Norton & Company, 1979.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.
- KEYNES, Sir. Geoffrey. *Drawings of William Blake: 92 pencil studies*. New York: Dove Publication, 1970.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e biossemiótica*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: EDIPUCRS, 2008.
- KONDER, Leandro. *O que é dialética?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LOCKE, John. *An essay concerning human understanding*. New York: Prometheus Books, 1995.
- MAKDISI, Saree. *William Blake and the Impossible History of the 1790s*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARGOLIOUTH, Herschel Maurice. *William Blake*. London: Oxford University Press, 1951.
- MAUÉS, Sheila. *Percurso visual da poesia ou a diacronia do moderno poético*. Zunái: Revista de Poesia & Debates, edição n. XIX, ano VI, dezembro de 2009.
- MEE, Jon. Blake's politics in history. In: EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- MELO, Ronilson Ferreira de. *A gesticulação semiótica de e.e. cummings na tradução de Augusto de Campos*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Ceará, 2006.
- MILTON, John. *The poetical works of John Milton*. London: Jones & Company, 1824.
- MITCHELL, William J. Thomas. *Blake's Composite Art: a Study of the Illuminated Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- MITCHELL, William J. Thomas. *Iconology, image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago, 1986.
- MORA, Carlos de Miguel. *Os limites de uma comparação: Ut Pictura Poesis*. Ágora. Estudos Clássicos em Debate 6, 2004.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa, Instituto Piaget, 1991.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- PEREIRA, Júlio Neves. *Gênero e semiótica discursiva: pontos de articulação*. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos *Revista Philologus*, Ano 14, N° 41. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2008.
- PHILLIPS, Michael. *William Blake, the creation of the songs: from manuscript to illuminated printing*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Editora Moraes, 1983.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura: edição reorganizada e acrescida de novos textos*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- PINO, Claudia Amigo. *Apresentação: gênese da gênese*. Ciência e Cultura, vol.59, n.1 São Paulo Jan./Mar, 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000100013&script=sci_arttext> Acessado em 3 de outubro de 2010.
- PLATÃO. *Diálogos III: A República*. Trad. Leonel Vallandro. 25ª. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- PORTELA, Manuel. *Oficina gráfica e forja divina: a gravura como cosmogonia*. In: BLAKE, William. *Sete Livros Iluminados*. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2005.
- PRAZ, Mario. *On Neoclassicism*. London: Thames & Hudson, 1969.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- RYAN, Robert. *Blake and Religion*. In. EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma nova introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética e semiótica: uma interface possível*. In. ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética e outros campos do conhecimento*. In. PINO, Claudia Amigo (org.). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.

- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. O crítico nas redes da criação. In. GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (org.). *Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. São Paulo, Editora Horizonte, 2010.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica?* São Paulo. Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTOS, Alcides Cardoso dos. *Visões de William Blake: imagens e palavras em Jerusalém a Emanação do Gigante de Albion*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SILVA, Márcia Ivana de Lima. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- SILVA, Célia Nunes; ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. Uma visão sistêmica do processo criador. *Revista Manuscrita*, São Paulo: Humanitas, n. 17, 2010.
- SIMPSON, David. Blake and Romanticism. In. EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SOUSA, José Martinez - *Diccionario de Bibliologia y Ciencias Afines*. Salamanca: Fundación Germán Sanchez Ruipérez, 1989.
- SOUSA, Márcia Regina P. *O livro de artista como lugar tátil*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- Disponível em
<http://ppgav.ceart.udesc.br/turma3_2007/dissertacoes/marciasouzadisserta.pdf>
Acessado em 20 de Nov. de 2010.
- SOUZA, Maria Julia Alves de. *Entre palavra e imagem: um espaço possível*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2004.
- SPROCCATI, Sandro. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 5.^a edição, 2002.

STEIL, Juliana. *Profecia poética e tradução*. America: a Prophecy, de William Blake, traduzida e comentada. UFSC, 2007.

TAVARES, Eneias Farias. *O Diabo e o Cristo na recriação pictórica dissidente de William Blake para Paraíso Perdido*. Revista Todas as Musas, ano 01, no. 02, Jan-Jul de 2010. Disponível em:

<http://www.todasasmusas.org/02En%C3%A9ias_Tavares.pdf> Acessado em 07 de Julho de 2010.

THOMAS, Marcel. *L'age D'or de L'enluminure*. Paris: Ed. Vilo, 1979.

VAUGHAN, William. *William Blake*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

WALTY, Ivete Lara Camargos, FONSECA, Maria Nazareth Soares, CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WARD, Aileen. William Blake and his circle. In: EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the visual arts. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (eds.). *Interrelations of literature*. New York: MLA, 1982.

WERNER, Bette Charlene. *Blake's vision of the poetry of Milton*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.

WILLER, Claudio Jorge. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.

WOLF, Norbert. *A pintura da era romântica*. Trad. Luísa Rodrigues. Lisboa: Taschen, 1999.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

WOOLF, Virginia. *The Waves*. London. Penguin Books, 1992.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1996.

ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.