

WILLIAM BLAKE E O TURBULENTO ANO DE 1809: CATÁLOGOS DESCRITIVOS, DESAVENÇAS CRIATIVAS E OBRAS VISIONÁRIAS

WILLIAM BLAKE AND THE TURBULENT YEAR OF 1809: DESCRIPTIVE CATALOGUES, CREATIVES DISAGREEMENTS AND VISIONARY WORKS OF ART

Enéias Farias Tavares

Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Letras,
Departamento de Letras Clássicas e Linguística, Santa Maria, RS, Brasil.

Resumo: Neste texto, discutirei a relação de Blake com o editor Robert Cromek e como este conflito deu origem à principal obra de Blake em 1809, a pintura dedicada aos peregrinos de Chaucer. Em segundo lugar, veremos como a exposição de 1809 é fundamental para compreendermos a visão que Blake tinha de sua produção. Seu *Catálogo Descritivo*, cuja tradução segue a este artigo, resulta num texto fundamental ao entendimento da relação do artista com sua obra e com o entorno comercial e cultural no qual vivia.

Palavras-Chave: William Blake; Crítica Literária; Tradução.

Abstract: In this paper, I will discuss Blake's problematic relationship with the publisher Robert Cromek and how this conflict gave rise to the main works of Blake in 1809: the painting dedicated to the pilgrims of Chaucer. Second, I will detail how the exhibition 1809 is essential to understand the vision that Blake had about his own production. His *Descriptive Catalogue*, which translation is published here, is a fundamental text to understand the artist's relationship with his work and the commercial and cultural environment in which he lived.

Keywords: William Blake; Literary Criticism; Translation.

Se existe uma palavra que definiria a arte de William Blake (1857-1827) esta palavra é ousadia. Desde 1789, quando começou a produzir seus livros iluminados, o fez por meio da invenção de uma técnica de impressão com ácidos que unia de forma inédita e criativa texto e imagem, em páginas que eram finalizadas com aquarela. Em 1793, publicou um Prospecto que anunciava não apenas seus principais livros como também sua inovadora técnica.

Dois anos mais tarde, iria dedicar-se a uma série de obras impressas em cores, numa outra investida que poderia lhe render reconhecimento junto ao público e/ou investimento por parte de algum patrono. Não recendo nem um nem outro, passou a trabalhar numa edição ilustrada de *Night Thoughts*, de Edward Young, trabalho que lhe tomou anos e que lhe devolveu apenas

algumas edições como forma de pagamento.

Entre os anos 1800 e 1803, o casal Blake foi morar numa pequena casa no distrito de Felpham, com o amigo e patrono William Hayley, num projeto que poderia ter lhe rendido não apenas suporte financeiro como também inspiração artística. Soçobrando também este projeto, tanto o profissional quanto o pessoal, sobretudo por suas desavenças com Hayley, Blake retorna a Londres e passa a trabalhar em dois monumentais livros iluminados, *Milton* (1804) e *Jerusalém* (1820). Neste meio tempo, investiu também em projetos particulares e encomendas de ilustrações e pinturas, em especial para obras literárias.

Neste texto, discutiremos primeiramente a relação de Blake com o editor Robert Cromek e como este conflito deu origem à principal obra de Blake em 1809, a pintura dedicada aos peregrinos de Chaucer. Em segundo lugar, veremos como a exposição de 1809 é fundamental para compreendermos a visão que Blake tinha de sua produção. Seu *Catálogo Descritivo*, cuja tradução segue a este artigo, resulta num dos mais importantes textos para compreendermos a relação do artista com sua obra e com o entorno comercial e cultural no qual vivia.

I.

Para compreendermos o tom de revolta e as defesas que Blake faz de sua arte no seu Catálogo Descritivo de 1809, precisamos voltar alguns anos e remeter a anterior relação do artista com o pintor Thomas Stothard (1755-1834) e o ex-gravurista e atualmente editor Robert Cromek (1770-1812). Entre 1805 e 1806, Cromek planejava uma nova edição ilustrada do poeta do século 17, Robert Blair. Para *The Grave*, Cromek comissionou Blake para fazer os designs e sugeriu que ele também fizesse as gravuras. Dos vinte designs encomendados, Cromek usou doze. Entretanto, por razões comerciais, julgou que o estilo de Blake não atrairia o gosto do público, passando as gravações dos designs para o popular ilustrador Louis Scihavonetti (Bedard, 2006, p. 116).

A edição foi bem sucedida, recebendo boas críticas e a encomenda de uma nova tiragem. Embora Blake tenha sido pago pela criação dos designs e tenha tido seu nome associado ao projeto – que incluiu um prefácio elogioso assinado por Fuseli – a edição de *The Grave* adicionou mais um tijolo ao seu muro de frustrações. Blake sentiu-se ultrajado e chegou, naquele mesmo ano, a anotar em *Notebook* versos de repúdio à figura de Cromek.

*Um pequeno malandro conheci
O Sr. C – como vais indo por aí?*

*Cr – ama pintores como Carne de Porco,
Ele ama Arte, sim falo da Arte do Engodo.¹*

Em 1807, Cromek anunciou uma pintura baseada na cavalgada dos peregrinos de Chaucer até Canterbury, comissionando Thomas Stothard para executar a tela. Finalizada e exposta na casa do próprio Cromek, a pintura foi posteriormente exibida em diversas galerias e seguida pela oferta de encomendas para a versão em gravura. Para essa segunda fase do trabalho, Cromek comissionou novamente Louis Schiavonetti.

À distância, Blake testemunhou a execução do projeto com revolta, uma vez que afirmava que a ideia de tal obra partira dele. Ainda quando tinha contato com Cromek, este o visitou e notou na parede de trabalho de Blake um esboço em preparação a um projeto visual dedicado a Chaucer. Anos depois, quando viu Cromek levar sua ideia a outro artista e lucrar com isso, sentiu-se novamente prejudicado por um pérfido esquema comercial de interesses e gostos estéticos tradicionais (Bedard, 2006, p. 118).

A forma de Blake responder ao “desafio” foi preparar a sua própria versão do tema, tanto numa versão em têmpera quanto numa versão em gravura. Da primeira exibição da pintura de Stothard até a finalização da edição em gravura (entre 1807 e 1817), Blake poderia com sua versão em têmpera (1809) e com sua gravura (1810) ter usufruído do renovado interesse pelo tema, aproveitando uma série de fatalidades que atrasaram a finalização da gravura planejada por Cromek. Schiavonetti faleceu em 1810, deixando a obra inconclusa. Com a morte de Cromek em 1812, sua viúva entregou-a ao irmão de Schiavonetti, Niccolo. Com a morte deste, ela seria terminada apenas em 1817, por James Heath (Bedard, 2006, p. 119).

A pintura de Stothard apresentava a cavalgada dos peregrinos com inegável realismo e apuro técnico. Os cavalos dos peregrinos são exemplares em sua variedade de composição e movimento. A aparente assimetria entre os animais e as personagens – justamente o que dá ao expectador a ideia de movimentação – são realçadas pela decisão do pintor de dividir os viajantes em grupos, cada um sendo encabeçado por uma personagem de destaque no gosto popular do período: o Albergueiro, o Escudeiro, o próprio Chaucer, a Esposa de Bath e o Cozinheiro. Nessa ordem, o olhar do observador é

¹ “A petty sneaking Knave I knew / O Mr. C – how do you do? // Cr – loves artists as he loves his Meat / He loves the Art, but tis the Art to Cheat.”

guiado da esquerda para a direita na ordem inversa da cavalgada.



Figura 1: Thomas Stothard. *The Pilgrimage to Canterbury* (1806-7).

Oil on oak panel. 31.8x95.2. Tate Gallery, London.

Entretanto, o que torna a pintura interessante ao primeiro olhar – sua inusitada configuração visual que parece fotografar uma comitiva em movimento –, decepciona na análise de seus detalhes. Tanto em seus rostos como na composição de seu vestuário, os personagens de Chaucer – multifacetados e variados em sua forma literária original – resultam similares em expressões faciais e gestos. Como se não resistisse a um escrutínio crítico mais severo, a versão de Stothard corresponde aos elementos valorizados no tradicional cenário artístico londrino na passagem do século 18 para o 19, estando a técnica e a execução acima do conceito ou do tema imaginado.

Além disso, a representação de alguns personagens marcantes – como a Esposa de Bath e do Cavaleiro – decepcionam ao leitor de Chaucer, pois correspondem mais ao gosto estético no período da composição da pintura do que a uma observação atenta de seus personagens². Ironicamente, uma das possíveis razões para a previsibilidade da pintura de Stothard teria sido sua experiência com o tema. O pintor havia trabalhado por anos com outros artistas que ilustraram edições de *Canterbury Tales*, como John Hamilton Mortiner e William Sharp. Na opinião de Betsy Bowden essa influência direta de ilustradores tradicionais diminuiu o senso dramático do pintor, fazendo com que ele simplesmente desse “ao público aquilo que o público desejava ver” (2003, p. 127).

² Um movimento interpretativo similar no período acontece com o *Paradise Lost* de Milton, quando os ilustradores passam a valorizar mais os aspectos dramáticos do poema – sobretudo na caracterização heroica de Satã – do que no texto original de Milton. Ver Benhrendt, *The Moment of Explosion*, 1983.



Figura 2: William Blake. *Sir Jeffery Chaucer and the Nine and Twenty Pilgrims on their Journey to Canterbury*. 1808-1809. Pen and Ink and Tempera on Canvas. 46.7 x 137. PollokHouse, Glasgow.

Por sua vez, há um movimento interpretativo inverso na análise da versão de Blake. Pintada em têmpera – técnica que simulava os efeitos do afresco medieval com a clareza da aquarela, em contraste com os tons fortes e por vezes escuros da pintura a óleo –, a versão de Blake parece carecer dos aspectos dramáticos da sua contraparte. Nela, primeiramente estranha ao observador a aparente previsibilidade simétrica entre os personagens e os respectivos animais, que parecem artificialmente ajustados a linhas horizontais. Por outro lado, é na interpretação dos seus detalhes pictóricos e das diversas estruturas simbólicas que se observa a sua pertinência crítica e artística.

Além das diferenças técnicas entre a vivacidade da tela a óleo e a deterioração da técnica em têmpera, a diferença entre as pinturas de Stothard e Blake está no modo como ambas respondem aos preceitos estéticos do seu tempo. Pode-se notar que a primeira apresenta maior variedade na composição de suas personagens, dando-lhes uma individualização nos gestos e nas roupas e investindo-os – tanto homens quanto animais – de um marcante senso de movimentação que obriga o expectador a movimentar o olhar de cima para baixo para dar conta dos detalhes da pintura. Em contraste, a pintura de Blake é linear, o olhar do expectador move-se horizontalmente, da esquerda para a direita, por entre cavaleiros que seguem rigidamente, como se marchassem em linha reta. Além disso, a paleta de cores a óleo usada por Stothard é mais rica e exuberante do que os limitados tons ocres da técnica de têmpera usada por Blake.

Segundo Martin Myrone, essa diferença técnica refletia a discussão sobre a composição visual no período. Segundo o crítico, a variedade de cores e figuras “era necessária a fim de interessar o observador e levá-lo através da narrativa ou alegoria presente na imagem. Figuras muito rijas, poses muito

repetitivas, poderiam entediá-lo o observador e levá-lo para longe”. É como se as características negativas do período fossem precisamente aquelas seguidas por Blake em sua pintura. Para o crítico, é contra esses preceitos estéticos comuns de seu tempo “que Blake escarnece em sua versão” dos peregrinos de Chaucer (2009, p. 27). Nesse sentido, “sátira” é o termo apropriado para descrever o que Blake apresenta em sua interpretação do poeta medieval.

Se Stothard trata do tema com acuidade, investindo sua tela de um estilo hiper-naturalista em cor e composição, Blake parece exagerar gestos, roupas, expressões faciais e detalhes temporais e geográficos, pintando figuras humanas como se fossem estátuas rígidas. Por sua vez, é o caráter satírico e burlesco – além de dubiamente simbólico – da tela e gravura de Blake que explicariam o crescente interesse crítico que a peça tem recebido.

O estudo das pinturas de Stothard e Blake para os peregrinos de Chaucer revela não apenas como a opinião estética se altera com o passar das décadas como também exemplifica a importância que elementos extra-artísticos têm na promoção de obras de arte. Como elucidado por Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte* (1996), aquilo que entendemos como obra de arte corresponde não apenas aos padrões estéticos de seu tempo de produção e recepção como também aos fatores nomeados por ele como componentes da gênese ou estrutura do campo literário ou artístico.

Tais componentes são exemplificados por patronos, compradores, jornalistas, livreiros, críticos e todo e qualquer intermediário entre o artista e o público que acessará ou não sua obra, elementos que formariam aquilo que Bourdieu chamou de “instituições legitimadoras das obras de arte”. Ciente da importância desses fatores, Blake escreveu em 1793 no *Prospecto* que objetivava divulgar seus livros iluminados que o responsável pela pouca visibilidade de sua obra não era o público, mas os “meios de propagar tais obras”. Anos depois, entre 1806 e 1810, a relação de Blake com o Cromek e Stothard exemplificaria as complexas e intercambiáveis normas desse campo.

Morris Eaves, ao discutir o intrincado aspecto dessas relações sociais, comerciais e estéticas envolvendo a recepção negativa da pintura de Blake, chama o *Canterbury Pilgrims* de uma consciente e proposital “regressão técnica que tinha por objetivo a originalidade”, uma “resposta visual à padronizada sintaxe pictórica da escola inglesa”. Um bom exemplar dessa – cuja maior atenção estava em paisagens e retratos – é a pintura de Stothard, na sua composição naturalista de personagens e na sua articulada, porém previsível, paleta de cores. Eaves menciona que em sua pintura e em seu *Descriptive Catalogue*, Blake propunha uma observação da “técnica em favor do conceito”, não o contrário, uma arte que almejava uma total “inversão

dos gostos e prioridades comercialmente estabelecidas” e que por tal meta grandiosa recebeu pouco mais que desprezo (1992, p. 176 e p. 180).

Exemplifica a resposta de Blake a esse sistema editorial e comercial – um sistema para o qual o poeta e pintor nunca teve acesso e caso tivesse certamente teria ele recusado com desdém – os comentários registrados no seu *Notebook* entre 1809 e 1812. Segundo Peter Ackroyd, o que começou como uma simples descrição da sua ilustração para Chaucer resultou

[...] numa detalhada defesa dos seus métodos com o mesmo espírito polémico que tinha marcado a defesa de sua pintura no *Descriptive Catalogue*. Essas notas foram ostensivamente endereçadas a Chalcographic Society, [...] uma sociedade de gravadores na qual o inimigo de Blake Robert Cromek era secretário. Embora não fosse um membro, Blake deve ter tido conhecimento de que em uma de suas reuniões um brinde foi feito em homenagem ao *Chaucer* de Stothard; ele também deve ter sabido que Robert Hunt, o crítico que havia o atacado no *The Examiner*, estava agora entusiasticamente publicando os esforços de Cromek com respeito aos gravadores ingleses. Era um tão tipo de esquema que especificamente enfureceu Blake (1995, p. 291).

A resposta de Blake a esse sistema está tanto no modo pouco convencional de sua pintura/ilustração como também no texto a respeito de sua criação. Em resposta ao *Critical Description*³ – que foi publicado para acompanhar e divulgar a obra de Stothard – o *Descriptive Catalogue* de Blake elucidava muitos aspectos das pinturas expostas em 1809. Como resultado, o comentário de Blake sobre Chaucer é hoje tido como um dos mais importantes textos críticos sobre a obra do poeta medieval, figurando entre a revalorização do poeta por John Dryden em 1700, com o seu *Fables Ancient and Modern*, e a crítica de Matthew Arnold em 1880, no seu *The Study of Poetry*, sobre a pouca “seriedade” do texto do poeta.

Entretanto, as péssimas resenhas de sua exibição particular em 1809, somadas à sua incapacidade de se adequar aos padrões estéticos de seus contemporâneos, impediram que isso acontecesse. Em resposta ao sucesso comercial e crítico da versão de Stothard⁴, Blake registrou em seu *Descriptive*

³ Ensaio crítico encomendado por Cromek e publicado em 1808. O texto pode se encontrado em GoogleBooks.com sob o título *Critical description of the procession of Chaucer's pilgrims to Canterbury*, por William Paulet Carey.

⁴ Sobre esse sucesso, Martin Myrone afirma que apesar do gosto popular e da relativa reputação de Stothard, o grande responsável pelo sucesso da tela foi Cromek, com sua “orquestração de publicidade, encomendas e favores” que ilustram “uma série de esquemas literários e artísticos” (2009, p. 20).

Catalogue a suspeita de que a ideia original para uma pintura baseada em Chaucer havia sido roubada dele por Cromek, entre 1804 e 1806⁵. Mais do que isso, o texto de Blake aponta um objetivo muito mais importante para a resposta do artista à peça de Stothard: uma crítica aos padrões estéticos e comerciais e ao estado de guerra da Inglaterra nas primeiras décadas do século 19.

II.

Descriptive Catalogue é o título do folheto explicativo das pinturas e da exposição que aconteceu na loja do irmão de Blake, James, em 1809. Segundo Mora Wilson, o texto de Blake não seria apenas uma descrição das 16 obras expostas, mas um manifesto a favor de Rafael, Dürer, Julio Romano e Michelangelo, à custa de Ticiano, Correggio, Rubens e Rembrandt, contraste que revela a importância da clareza da linha para Blake, em detrimento das pinturas escuras dos realistas (Keynes, Geoffrey. *Blake Studies – Notes on his life and works in 17 chapters*. New York: HaskellHouse, 1977, p. 76-84).

Blake colocou em exibição dezesseis obras, sendo algumas pinturas em têmpera e outras em aquarela que foram intituladas de “a drawing”. Quanto as primeiras, eram feitas com uma tinta especial, uma mistura de pigmentos de cor com terra e uma emulsão de água e gemas de ovo. Utilizada pelos pintores renascentistas, a técnica foi substituída pela pintura a óleo, que não apresenta os problemas advindos da passagem do tempo, como a aquela. No caso de Blake, a técnica foi desastrosa, especialmente porque suas pinturas em poucos anos escureceram a ponto de muitas resultarem em meras figuras borradas e sombrias.

O conjunto das obras que compuseram a exposição de 1809 é amplo, em especial pela variedade temática e também estilística apresentada ao público. Há por exemplo, obras baseadas em temas literários, como *The Bard, from Gray*, *The Canterbury Pilgrims, from Chaucer*, *A Subject, from Shakespeare* e *Satan calling up his Legions, from Milton*. Há temas políticos ou históricos, como *The Spiritual form of Nelson guiding Leviathan*, *The Spiritual form of Pitt guiding Behemoth*, *The Ancient Britons* e *The Penance*

⁵ Não há evidência alguma de que o editor tenha roubado a ideia de Blake para a pintura. Stothard havia há duas décadas trabalhado em gravuras para edições ilustradas de Chaucer, o que garantia seu conhecimento e experiência sobre o tema. Além disso, o fato da pintura de Blake só ter visto a luz do dia em 1809 e a primeira versão da ilustração em 1810 e a última, em 1820, apenas corroboram essa impossibilidade. Para mais detalhes, ver Mertz, 2001.

of *Jane Shore - A Drawing*. Como visionário, Blake criou obras como *The Goats*, *The Bramins - A Drawing* e *The Spiritual Protector*. Por fim, várias obras de temática bíblica, como *The Body of Abel found by Adam and Eve; Cain fleeing away - A Drawing*, *Soldiers casting Lots for Christ's Garment - A Drawing*, *Jacob's Ladder - A Drawing*, *Angels hovering over the Body of Jesus in the Sepulchre - A Drawing* e *Ruth - A Drawing*. Essa divisão temática é um exemplo da abrangência que Blake almejou com sua exibição, esperando alcançar diversos tipos de público.

Acerca dos temas literários de Blake, em *The Bard, from Gray*, podemos perceber a forma tangencial pela qual Blake interpreta o poema de Thomas Gray⁶. O artista representa o bardo e as três aparições com corpos sólidos, ato que defende no *Descriptive Catalogue*, ao considerar que as representações estatuárias de divindades gregas são “representações de existências espirituais”. Mais do que isso, podemos considerar este tema, da forma como foi representado, como um manifesto do poder perene de arte contra a força da opressão. Este ideal é recorrente nas obras de Blake, que compreendia uma libertação espiritual e criativa em detrimento de percepções racionais e positivistas. Estas, Blake via como opressoras da verdadeira arte e da visão profética. É possível distinguirmos traços deste ideal em *A spirit vaulting from a cloud to turn and wind a fiery pegasus*⁷ – pintura sobre a qual Blake escreveu no *Catalogue*: “O corcel do Intelecto está saltando dos penhascos da Memória e da Racionalidade; Esta é uma rocha estéril: também chamada Resíduo Estéril de Locke e Newton”. Na imagem, podemos perceber que Blake rejeita esta razão estéril, suplantada pela ideia de criatividade livre e explosiva.

Na pintura de Blake *The Spiritual form of Nelson guiding Leviathan* podemos constatar a exploração de temas históricos mesclados a temas bíblicos e visionários. O tema da pintura advém da figura histórica de Nelson, considerado um herói pela vitória na Batalha de Trafalgar em 1805. Nelson pereceu devido ao conflito e sua morte assumiu uma aura de patriotismo que rendeu inúmeras interpretações por artistas do período. Em sua leitura, Blake representa Nelson em sua forma espiritual, posicionado sobre o Leviatã, criatura bíblica do Velho Testamento. Nelson parece conter a cabeça do monstro com sua mão direita. O corpo da criatura circunda ou

⁶ Tal obra trata da conquista do País de Gales pelo rei Edward I, o qual condenou todos os bardos à morte. Contudo, o rei foi confrontado por um sobrevivente. Postando sobre uma grande rocha, o bardo invoca as almas de Cadwallo, Urien and Modred, três vítimas de Edward e, assim, prediz a perda do rei e de seus sucessores.

⁷ Tradução dos autores: *Um espírito saltitando de uma nuvem para transformar-se num pégaso ígneo*.

ataca dez figuras, as quais simbolizariam as nações europeias envolvidas nas Guerras Napoleônicas. De maneira contrastante com a agonia das figuras sob ataque, Nelson é representado calmo e compassivo, o que, na paisagem de pesadelo sublime da pintura, poderia sugerir mais uma forma de crítica do que celebração da vitória Britânica. Ainda, aos pés de Nelson vemos uma figura negra, uma possível referência ao Ato contra o Comércio de Escravos de 1807, que aboliu o tráfico escravo no Império Britânico. Esta figura não seria uma representação de um homem escravizado, mas sim uma alegoria para a própria escravidão que, pela visão de Blake, estava preste a ser extinta.

A temática bíblica, por sua vez, pode ser percebida em *Ruth - A Drawing*. A pintura foi composta a partir da passagem de Rute 1:16, na qual Noemi, após a morte do marido, decide encaminhar suas noras, Orfa e Rute, aos campos de Moabe em busca de alimento. Noemi decide não seguir viagem, mas Rute a abraça e afirma que a acompanhará por meio do amor e da fé. Na representação de Blake, é possível percebermos um sentido físico/sensual atribuído a cena do abraço. Enquanto Orfa dá as costas, Rute envolve a sogra pela cintura, uma de suas mãos repousa sobre o seu seio. Noemi, por sua vez, celebra o abraço e aceita Rute, numa alegoria de amor carnal. Esta leitura tem relação com o ideal metafísico de Blake acerca da não separação de corpo e alma, e de que o amor carnal não seria pecaminoso e o corpo não seria algo de decaído, como sugerido por diversas leituras bíblicas e convenções judaico-cristãs.

A reinterpretação de temas é uma característica determinante da obra de Blake. Além do artista oferecer leituras metafísicas, políticas e artísticas na contracorrente das convenções, diversas abordagens temáticas costumam confluir em uma única obra. Um exemplo disso é a pintura *Satan calling up his Legions, from Milton*. A cena é uma representação direta do canto I de *Paradise Lost* (1667), quando os anjos rebeldes jazem derrotados ardo num lago de chamas líquidas. Em meio à dor e a confusão da queda, Satã surge como figura alentadora. Ainda que caído, ele não abdica de suas convicções, negando-se a abandonar a esperança e o seu brilho de outrora. Em diálogo inicial com Belzebud, seu imediato no comando, ele afirma que “this Empyrean substance cannot fail” (MILTON, 2007, p. 15). Pois Satã se reergue não em direção a uma ascensão a qual julga inalcançável, mas para reinar no inferno, pois “A mind not to be chang’d by Place or Time./ The mind is its own place, and in it self/ Can make a Heav’n of Hell, a Hell of Heav’n./ What matter where, if I be still the same” (MILTON, 2007, p. 19).

O Satã de Milton foi utilizado por inúmeros artistas no decorrer do século XVIII. A alcunha de “satanista” e releituras do mito eram empregadas

para influenciar a opinião pública, desenvolvendo-se relações com o Jacobinismo, as ambições de Napoleão e mesmo com a blasfêmia política. Ainda, a partir de uma interpretação profunda e metafísica do poema de Milton, Satã assume nas artes um manto de heroísmo, uma aura sublime e humanizada a tal ponto que se torna a apoteose da vontade e da consciência humana. Como afirma Peter Schock, “o mito ressuscitado emerge na década de 1970, quando a figura de Satã é incorporada no simbolismo político da era Romântica” (2003, p. 17).

Em meio às reapropriações temáticas de Blake, não temos apenas a releitura de um tema ou símbolo, mas sua total reconstrução a partir da visão do artista. Assim, é possível apreender os temas blakeanos não como tramas seccionadas, mas como uma constante, que mescla fontes bíblicas, artísticas, metafísicas e políticas, gerando uma gama orgânica de significantes capaz de dialogar em todas estas frentes.

Para sustentar tal ideal, Blake optou pela pintura em aquarela. O artista descreve sua própria técnica como “afresco” ou “à fresco”, a qual compreendia a composição de tintas a partir de uma mistura de têmpera. Outros pintores, como Turner (1775–1851) e Thomas Girtin (1775–1802) utilizaram a aquarela para evocar efeitos naturais, leves e espontâneos. Blake, todavia, utilizava sua técnica de “afresco” primando pela definição das linhas e pela perfeita composição da luz. Na sua visão, este era o meio para que se igualasse aos mestres da Renascença, como Michelangelo e Rafael, os quais admirava profundamente. No *Descriptive Catalogue*, Blake elucida sua escolha pela aquarela ao afirmar que “Óleo não absorve ou retém o bastante da Cor a ponto de resistir ao teste do Tempo ou do Ar; ele amarela e frequentemente escurece”. Blake ainda complementa que “Todas as pequenas e antigas pinturas, chamadas de Pinturas de Gabinete, são pintadas à Fresco, não a Óleo”.

A história editorial de William Blake não se resume aos atritos com Robert Harley Cromek e Thomas Stoshard acerca do *The Pilgrimage to Canterbury*. Em 1768, com o auxílio de amigos como o artista John Flaxman e o reverendo Anthony Stephen Mathew, Blake publica *Poetical Sketches*. O livro nunca foi vendido, apenas distribuído a amigos do autor. Contudo, a edição decepcionou Blake profundamente, uma vez que a obra foi impressa com erros de tipografia. Por volta de 1790, Blake aproximou-se do editor revolucionário Joseph Johnson, o qual o comissionou para diversas gravuras, tornando-se o principal empregador do artista. Aileen Ward (2003) menciona que Blake perdeu boa parte da sua renda quando Johnson foi preso pela publicação de um panfleto contra a guerra. Além disso, Ward

menciona que Blake retinha certa amargura pelo editor ter comissionado outro gravador para trabalhos posteriores e Fuseli para pinturas de *Paradise Lost*, as quais Blake desejava realizar⁸. Em 1799, Ryan menciona que Blake escreveu para Cumberland afirmando que “Fui posto de lado, como se não existisse... Mesmo Johnson & Fulesi descartaram meu buril” (2003, p. 162)⁹. Assim, não surpreende o tom ácido das colocações do artista em seu *Descriptive Catalogue*, desde a afirmativa de que “Os olhos dos estúpidos nunca serão deleitados com a obra como são pela imagem do gênio devotado”, quanto a assertiva “Os Insultos Tolos de Indivíduos não me impedirão de executar meu Dever para com a Arte”.

A exposição organizada por Blake tinha o objetivo de conceder-lhe mídia e, por consequência, comissões. O artista traça um convite aos críticos, menciona a recusa de suas obras pela Academia Real. Na visão de Blake, sua “sina” era “ser deixado e negligenciado, junto de sua obra que, sem tal suporte, tem sido nomeada de excêntrica e insana; como que liquidada e negligenciada pelo temperamento violento do seu artista; este está certo de que os trabalhos agora exibidos darão fim a tais difamações”. Porém, a exposição foi um fracasso. Depois disso, Blake assumiu totalmente a publicação de suas obras, por meio do seu método iluminado de impressão. Assim, comercializava seus poemas por demanda, sem voltar a construir relações com o mercado editorial da época.

Conclusão: A Tradução do *Descriptive Catalogue* para o português brasileiro

Em razão da importância deste texto de Blake para os estudos dedicados à sua arte, propomos publicá-lo na íntegra nas páginas que seguem, seguida de uma tradução inédita feita pelos respectivos autores. Nesta, primou-se pela observação e manutenção do estilo de Blake, que evita construções frasais tradicionais e busca em seus textos algo próximo da oralidade. Também organizamos fac-símiles das obras que Blake expôs em 1809, com exceção das que desapareceram no decorrer do tempo. Tal apresentação auxiliará o leitor a perceber e a interpretar a arte de Blake, partindo da leitura do próprio autor.

No seu Catálogo Descritivo, notamos assim uma série de dados que

⁸ Ver: EAVES, M. (Ed.). **Cambridge Companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

⁹ “I am laid by in a corner as if I did not Exist... Even Johnson & Fuseli have discarded my Graver”. Tradução dos autores.

são ilustrativos da teoria estética de Blake. Entre eles, a defesa da linha em detrimento da cor, algo compreensível dada à sua formação como gravurista. Uma confrontação entre a produção da arte e a administração desta pelas instituições legitimadoras e/ou comerciais. E por fim, a necessidade, dado o caráter visionário de seus textos, de um comentário crítico que acompanhasse a imagem, suplemento textual/interpretativo que seria uma constante na sua obra futura.

Com isso, acreditamos suprir no âmbito de Brasil uma ausência notável no que concerne à produção deste poeta. Tal projeto engloba também outros textos de crítica do século 19, não necessariamente de autoria Blakeana, mas que exemplificam a acidentada recepção do artista inglês entre seus contemporâneos e conterrâneos. Passados pouco mais de duzentos anos de sua publicação original, pensamos que finalmente Blake tenha um público para suas elucubrações artísticas, visionárias e estéticas.

Referências

ACKROYD, Peter. **Blake**. London: Sinclair-Stevenson, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da arte**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BOWDEN, Betsy. Tales told and tellers of tales: illustrations of the Canterbury Tales in the Course of the Eighteenth Century. In: FINLEY, William K. ROSEMBLUM, Joseph (Ed.). **Chaucer Illustrated** – 500 years of the Canterbury Tales in Pictures. London: Oak Knoll Press & The British Library, 2003.

CHAUCER, Geoffrey. **Os Contos da Cantuária**. (Apresentação, tradução e notas de Paulo Vizioli). São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

EAVES, Morris. **The Counter-Arts Conspiracy: Art and Industry in the Age of Blake**. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1992.

GILCHRIST, Alexander. **The Life of William Blake: Pictor Ignotus**. London: Macmillan, 1863.

MERTZ, J. B. **Blake v. Cromek: A Contemporary Ruling**. *Modern Philology*, v. 99, 2001.

RYAN, R. Blake and religion. In: EAVES, M. (Ed.). **Cambridge Companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press,

2003, p. 150 – 168.

SCHOCK, Peter A. **Romantic Satanism, Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley, and Byron.** New York: Palgrave Macmillan, 2003.

MYRONE, Martin. **William Blake** – Seen in my visions. London: Tate, 2009, p. 20.

WILSON, Mona. **The Life of William Blake.** Oxford: Oxford University Press, 1971.