

William Blake, Poeta, Pintor e Artista-Gravurista Uma entrevista com Michael Phillips

Conduzida em Abril de 2012
Por Enéias Farias Tavares

Michael, eu gostaria de começar essa entrevista perguntando como foi o início de seu interesse por William Blake, seu primeiro contato com os livros iluminados e o que influenciou sua aproximação da obra de Blake como poeta, pintor e artista-gravurista?

Revedo minha biografia, percebo claramente como certas experiências formaram, ou ao menos encorajaram, interesses que eram desde o início instintivos. Mas antes de descrevê-las, seria útil esclarecer brevemente como foi meu primeiro contato com Blake.

Com o passar dos anos, meu interesse esteve centrado em como Blake criou suas obras, ou seja, como seus poemas partiram dos manuscritos e das circunstâncias históricas que influenciaram sua criação. Isso me levou a tentar aprender como ele próprio chegou a reproduzir e publicar suas obras, usando um método de impressão muito simples, embora altamente inovador. Nunca estive interessado em aplicar um método de interpretação à obra de Blake, como, por exemplo, seria o caso de uma metodologia arquetípica, psicanalítica, feminista ou desconstrutivista. Antes, minha aproximação sempre foi empírica, tentando reconstruir as circunstâncias imediatas da vida e da obra de Blake a partir de evidências históricas e, em especial, tentando descobrir o “como” e o “porquê” da criação de suas obras. No meu caso, reconstituir o modo como ele reproduziu suas obras demandou uma aproximação essencialmente manual, trabalhando e experimentando em estúdio com os métodos e materiais que o próprio Blake usou.

Essa aproximação é evidente já no título de *William Blake: The Creation of the Songs from Manuscript to Illuminated Printing* (2000), publicado pela British Library e pela Princeton University Press. Quais foram as influências que o levaram a explorar a criação de artefatos literários ou artísticos, em especial, a pesquisar a obra de Blake?

Olhando para trás é possível pensar em experiências que anteciparam meu interesse por Blake. Eu nasci em Nova York em 1940. Meu pai era um escritor e produtor de programas de rádio. No final da Segunda Guerra, nós

mudamos para o sul da Califórnia, onde nos anos cinquenta, ainda adolescente, me interessei na manutenção de carros de corrida, em especial por um Ford coupê três janelas, modelo 1934. No período escolar, tinha pouco interesse em assuntos acadêmicos, ao menos no ensino médio, centrando minha atenção apenas em carros de corrida, em como os automóveis eram feitos, em como eram pintados e em como podiam ser mais velozes.

Vivíamos então em Santa Mônica. Meu vizinho de porta, Sr. Lion, tinha trabalhado antes da Primeira Guerra como mecânico nas 500 Milhas de Indianápolis. Do chão ao teto, sua enorme garagem exibia, fileira após fileira, um organizado e perfeito conjunto de ferramentas e peças para o reparo e a reforma de motores automobilísticos. Suas bancadas eram sempre impecáveis, prontas a serem usadas. Aos quinze anos, por cinquenta dólares, comprei um Ford Sedan duas portas, modelo 1931, que vi estacionado atrás de uma loja de armas em Wilshire Boulevard. Quando o levei para casa, o Sr. Lyon me ajudou a tirar o motor e, juntos, fizemos todo o possível para aumentar sua potência. Ele me mostrou como eu mesmo poderia aprimorar os cilindros de pistão a fim de alargá-los, aumentando assim seu consumo, melhorar as válvulas de escape, introduzir carburadores adicionais, serrilhar a cabeça do cilindro, entre outras coisas. Com ele, aprendi como um motor de combustão interna era feito, como funcionava e também como melhorar seu desempenho. Nos anos seguintes, não estive interessado em nada mais.

Sem sombra de dúvida, esse foi um começo pouco ortodoxo para um futuro especialista em manuscritos literários.

Sem dúvida, mas há aí uma conexão: minha pesquisa sobre os manuscritos tem objetivado compreender como os poemas de Blake foram feitos, como evoluíram e tomaram sua forma final quando publicados. A isso se segue aprender como ele usou suas habilidades e sua formação como um copista-gravurista para inventar uma técnica que permitisse reproduzir seus próprios escritos e desenhos. Essa foi uma inovação extraordinária.

Blake fez de si mesmo o único responsável pela produção de suas obras, do início ao fim (exceto na feitura do papel), ao invés de submeter seus manuscritos e ilustrações a um editor, ficando assim sujeito às leis econômicas da produção de livros ilustrados, como era comum na Londres do final do século dezoito. Concretizar isso, todavia, era no mínimo um processo demorado e cheio de interrupções. Mas sua realização foi única e ela é fascinante por ser tão abrangente: Blake foi o autor, o pintor, o impressor e o editor de seus próprios livros.

Você poderia falar mais sobre a sua formação? Que papel seus pais desempenharam nela?

Meu pai amava literatura americana e, em especial, inglesa, e minha mãe, história inglesa e política americana. Foi meu pai que me apresentou à poesia de Blake: consigo lembrar dele recitando os primeiros versos dos *Angúrios de Inocência*. Depois do ensino médio, ao invés de seguir meu desejo em continuar trabalhando com carros e corridas, meus pais me convenceram a ir para a universidade, me convenceram ao menos a dar uma chance à carreira acadêmica. Como meu histórico escolar relativamente pobre, consegui apenas uma vaga temporária num pequeno curso de humanidades na Drury College em Springfield, Missouri. Pelo que me lembro, havia na época em torno de 600 estudantes naquela universidade.

Em Drury, o apreço por literatura que havia sido inculcado quando eu ainda era muito jovem foi novamente despertado. Depois de dois anos, eu havia cursado todas as disciplinas oferecidas pelo Departamento de Inglês, então composto por dois professores inspiradores, em turmas de 10 alunos cada. A influência de ambos fortaleceu minha formação, em especial a do Professor Robert F. Lee, que continuou a demonstrar interesse por minha carreira, mesmo depois que eu deixei Drury. Eu me recordo especialmente de seu curso de Escrita Criativa, onde a cada semana tínhamos de criar uma imitação atenta de um texto em prosa ou em verso e então examinar os resultados em aula. Era um modo muito rigoroso de aprender como a literatura era feita e como ela era capaz de concretizar seu sentido.

Em 1961, eu pedi transferência de Drury para a Universidade de Loyola, em Los Angeles, então uma instituição unicamente masculina, onde mais uma vez tive professores excelentes. Particularmente memorável foi um seminário que aconteceu em meu último ano. Era um curso sobre poetas românticos, ministrado pelo Professor Frank Carothers e formado por apenas quatro participantes. Iniciei os trabalhos apresentando três seminários sobre Blake, tarefa que fundamentou um entusiasmo que duraria toda a minha vida.

Na mesma época, como minha mãe trabalhava como bibliotecária para a Corporação Rand, em Santa Mônica, ela conseguiu para mim um passe de acesso para a biblioteca de pesquisas da UCLA (Universidade da Califórnia). Típico dos seus interesses políticos, ela auxiliava Daniel Ellsberg, então um estrategista militar em Rand, copiando o que seria conhecido como os Pentagon Papers, documentos que foram publicados no *The New York Times* e que expuseram o envolvimento político-militar dos Estados Unidos no Vietnã. Foi entre as estantes da UCLA que descobri que Blake era tanto poeta quanto pintor. Sentado no chão, diante das prateleiras de livros, lembro de olhar pela primeira vez para as cópias coloridas dos livros iluminados. Na época, não fazia a mínima ideia de como eles tinham sido produzidos.

Outra coisa aconteceu no mesmo período: durante o verão, entre o terceiro e o último ano em Loyola, eu e um amigo de Los Angeles dirigimos pela fronteira com o México até chegarmos à Costa Leste e em Nova Orleans. Começamos então a percorrer a costa dos Estados Unidos no sentido norte, até chegarmos em Nova York. Quando deixei Nova York, viajei de carona pela Nova Inglaterra até Nova Bedford, seguindo os passos de Ishmael, como descrito no início do *Moby Dick* de Herman Melville. Depois de dormir num pátio de igreja, tomei um trem para Nantucket, onde, em um pequeno museu de pesca de baleias, encontrei um velho diário de bordo de um baleeiro do século dezanove que descrevia a caça de uma baleia albina.

Mas fora ainda outra experiência, quando ainda vivia em Nova York naquele verão, que talvez tenha sido mais importante como precursora dos meus interesses acadêmicos posteriores. No Museum of Modern Art, visitei uma exibição da *Guernica* de Picasso, tanto da pintura como também dos esboços e estudos preliminares, numa exposição que objetivava reconstruir o próprio desenvolvimento daquela obra. Nunca me esqueci do impacto daquela experiência, não apenas por ver a pintura em questão, mas por presenciar todo o processo de criação que a exibição registrava, as séries consecutivas de desenhos que revelavam a gradativa criação daquela obra até sua forma final.

Quando retornou a Loyola para o seu último ano, você tinha algum plano de pós-graduação, em especial para trabalhar com Blake?

Não, ao menos, não imediatamente. Eu queria fazer algo totalmente diferente. Durante meu último ano, passava quase um dia por semana no saguão da Seafarers Internation Union em Long Beach, tentando conseguir os documentos necessários para trabalhar como marinheiro mercante. Quando estava terminando esses testes, um telegrama foi entregue em meu quarto, notificando que se eu estivesse no saguão da associação de São Francisco na manhã seguinte, uma vaga como marinheiro me esperava. Viajei naquela noite de Los Angeles a São Francisco e pelo próximo ano trabalhei em cargueiros fretados navegando o Oceano Pacífico e o Atlântico Norte. Durante aquele ano, contatei algumas universidades inglesas objetivando uma vaga de mestrado para pesquisar a obra de Blake. Fui por fim aceito na Universidade de Exeter em Outubro de 1964. Eu queria ir para a Inglaterra, onde Blake tinha vivido e trabalhado, onde tudo havia acontecido.

Quais as diferenças entre a sua pós-graduação na Inglaterra e a sua formação anterior, sobretudo por ter vindo de um tipo bem diferente de graduação nos Estados Unidos? A metodologia para os estudos literários, por exemplo, foi o que você esperava?

Não, certamente não foi o que eu esperava! O aspecto mais surpreendente foi o fato de não haver nenhum planejamento de curso ou de pesquisa, absolutamente nada. Não me informaram o que eu devia fazer, não havia diretrizes, conversas iniciais ou seminários. Nos Estados Unidos, tudo é prescrito: listas de leitura, questões para ensaios, cronogramas, prazos e avaliações. Na Inglaterra, não, ao menos não para alunos de pós-graduação, como eram chamados na época. Esperava-se de um aluno nessa fase que já tivesse passado três anos se especializando no seu tema de pesquisa, como Literatura Inglesa, por exemplo, e que, para se qualificar para uma vaga para pesquisa, ele ou ela tivesse alcançado um desempenho excelente. Até para ser aceito como um bacharel em Artes na maioria das universidades inglesas, o estudante precisava de dois anos de preparação no assunto, sendo comum adicionar a essa preparação o estudo de Latim e de uma língua moderna.

Em comparação, cursei meus quatro anos de curso superior em um programa de estudos gerais que incluía uma grande variedade de assuntos, com uma parcial especialização nos últimos dois anos. Por sua vez, o conhecimento de Literatura Inglesa de um aluno inglês de pós-graduação naquele tempo era impressionante, o bastante para que esses estudantes tivessem uma noção bem clara sobre o que queriam pesquisar e como poderiam fazer isso.

Quando descobri que não havia um programa de trabalho, perguntei ao meu orientador o que deveria fazer. Depois de uma breve pausa, ele sugeriu que eu pensasse sobre qual assunto desejava pesquisar. Foi o que fiz e, nos meses seguintes, estudei por conta própria temas possíveis com os quais poderia trabalhar e também como poderia fazer isso. Depois desse período, decidi que iria estabelecer um texto definitivo para o primeiro livro de Blake, *Poetical Sketches (Esboços Poéticos)*, um livro que havia sido publicado por amigos no tradicional formato tipográfico. Blake fez várias correções nos exemplares que deu aos seus conhecidos no decorrer de sua vida. A pesquisa iria descrever a recepção do volume desde sua publicação em 1783 até o ano de 1964 e concluiria com uma interpretação crítica dos poemas líricos, dos fragmentos dramáticos e das partes em prosa presentes no livro.

Na primavera de 1965, o dinheiro economizado para estudar na Inglaterra acabou e eu deixei Exeter para trabalhar e viver em Londres. Durante o dia na livraria de Claude Gill, na Oxford Street, e à noite no clube de jazz de Ronnie Scott em Soho, um bar que funcionava numa adega na Gerrard Street. No final daquele ano, retornei a Exeter para terminar minha dissertação sobre *Esboços Poéticos*.

Alguém em Exeter influenciou ou auxiliou em seus estudos?

Quando retornei a Exeter, encontrei alojamento na casa do especialista shakespeariano G. Wilson Knight (melhor conhecido por seu

estudo sobre a tragédia de Shakespeare, *The Wheel of Fire*), que tinha recentemente se aposentado da Universidade de Leeds para viver em Exeter. Com sua generosidade característica e ao perceber quão pouco seu novo inquilino sabia, Knight despendeu as tardinhas para me orientar, dividindo seu entusiasmo contagiante por toda a história da literatura e às vezes convidando-me para a revisão de alguns de seus livros. Com a dissertação quase pronta, tentei uma vaga e, para meu espanto, fui aceito como bolsista Martin Senior de doutorado no Worcester College, em Oxford.

Por que você optou por Oxford?

Num esforço de compensar minha formação acadêmica deficitária, me candidatei ao então recente Bacharelado em Inglês Moderno, em Oxford, especializando-me na literatura do século dezessete tardio e do século dezoito. Nos dois anos seguintes, encontrei o programa de curso que não achara em Exeter, programa cuja conclusão exigia uma bateria de testes que duravam três horas. No mesmo período, devido a um convite de Christopher Ricks, na época professor associado de Literatura Inglesa do Worcester College, fui convidado a monitorar os finalistas da minha universidade em preparação para os testes das Escolas de Inglês, em especial aqueles que examinavam o conhecimento sobre a Restauração e o Século dezoito. Também tutei os alunos do primeiro ano do St. Edmund Hall em preparação para os Milton Preliminary Examinations. De Oxford, fui indicado a um período de um ano como Professor Leitor no Departamento de Inglês da University College de Londres, então chefiado pelo Professor Frank Kermode. No ano seguinte, aceitei um cargo efetivo como Professor Leitor de Literatura Inglesa na Universidade de Edimburgo.

Durante seu tempo em Oxford e como professor em Londres e Edimburgo, como seu trabalho com Blake progrediu?

Quando ainda estava em Exceter, escrevi ao grande especialista e editor blakiano, Sir Geoffrey Keynes. Por fim esse contato levou a um convite para visitá-lo em Lammas House, sua casa no vilarejo de Brinkley em Suffolk, a alguns quilômetros de Cambridge. Depois de organizar com Morton D. Paley uma coletânea de ensaios sobre Blake, publicada em homenagem a Sir Geoffrey em 1973, nosso contato se tornou uma longa amizade. Por muitos finais de semana e períodos de férias fui agraciado com alguns convites de ir a Lammas House, onde, na companhia de Sir Geoffrey e também sozinho, pude passar um bom tempo com uma das maiores coleções particulares da obra de Blake. Essa coleção era composta de livros iluminados, impressos individuais e livros anotados, entre outras coisas.

Outra amizade começou enquanto eu ainda estava em Oxford, quando chegou às minhas mãos um recado de David. V. Erdman, convidando-me a conhecê-lo. Erdman era outro dos grandes editores de Blake no século vinte, sendo também o autor do clássico *Blake: Prophet Against Empire*, de 1954. Após passarmos um dia juntos em Oxford, David pediu-me uma cópia da tese, da qual ele posteriormente editou algumas partes para publicação no *Bulletin of the New York Public Library* e que depois foram incorporadas na terceira edição de *Prophet Against Empire* em 1977. Também fui convidado a encontrá-lo no British Museum para examinarmos o manuscrito *Notebook* de Blake, para uma nova edição transcrita e em fac-símile que ele estava preparando para ser publicada pela Oxford University Press em 1973. Essa experiência daria fruto vinte anos depois, quando analisei o *Notebook*, agora em posse da British Library, em uma pesquisa que resultou no meu livro, *William Blake: The Creation of the Songs From Manuscript to Illuminated Printing*, de 2000.

E quanto ao seu tempo na Universidade de Edimburgo, onde você ensinou de 1970 até 1993?

Na universidade de Edimburgo, durante os anos 70 e 80, como membro da Faculdade de Artes, estava exposto a ideias diversas e estimulantes. Naquela época, Edimburgo tornou-se, junto com o MIT (Massachusetts Institute of Technology), um centro para estudos de teoria linguística e inteligência artificial, além de figurar como um dos centros mais inovadores para pesquisa histórica. Se Oxford instilava os rigores da crítica baseada em evidências documentais, em Edimburgo a fertilização cruzada de ideias plantou as sementes para minha metodologia interdisciplinar. Numa era que mais e mais se tornava dominada pela teoria literária, passei a questionar como, por que e em quais circunstâncias uma obra de arte poderia ser criada.

Esse crescente interesse na pesquisa e no ensino interdisciplinar ajudou a estabelecer um novo grau Joint Honours para o curso de Inglês e História da Arte na Universidade de Edimburgo e a criar um curso Final Honours unicamente sobre Blake, curso que foi ministrado em parceria pelos dois departamentos e aberto a todos os estudantes da Faculdade de Artes. Creio que essa formação conjunta ainda recebe alguns dos melhores estudantes da Faculdade de Artes de Edimburgo.

Entre 1988 e 1989, a ampliação dos meus interesses literários pelos temas da história, da pintura e da impressão, fez com que integrasse alguns cursos complementares sobre métodos de impressão tradicional na Edinburgh College of Art. Depois desses, passei também a fazer parte da Edinburgh Printmakers Workshop.

Foi aquele o momento em que você viu o caminho livre para introduzir o interesse interdisciplinar na sua pesquisa sobre Blake?

Sim, 1993 foi certamente um ponto de virada. Naquele ano fui agraciado com uma British Academy Research Readership em Humanidades. Essa bolsa financiava dois anos de um projeto de pesquisa que poderia ser conduzido sem atividades administrativas ou de ensino. No mesmo período, fui também contemplado com uma Humanities Senior Research Fellowship da National Endowment pelo mesmo projeto, para pesquisar e escrever um livro sobre a criação das *Canções* de Blake. Fui também convidado a integrar o recém-criado Centro para Estudos do Livro da British Library, o que me deu grande acesso aos seus acervos. Com essas bolsas, pude viajar pela Inglaterra e pela América do Norte para ver cada cópia das *Canções*, em coleções particulares e públicas, e fotografar cada exemplar para um futuro estudo comparativo. Nessas coleções, foi possível examinar cópias em estúdios de conservação, como por exemplo, na National Gallery of Art de Washington e no Yale Center for British Art em New Haven. Foi uma oportunidade que confirmou a importância de ver e estudar os livros iluminados de Blake no seu formato original, em primeira mão. Apenas estando na presença física das cópias originais é possível ver e estudar os detalhes de como eles foram impressos e pintados à mão e/ou impressos em cores. Em outros termos, descobrir como os próprios livros foram feitos.

Esses dois anos levaram à publicação de artigos, como, por exemplo, um estudo histórico publicado em 1994 pela Bibliographical Society em *The Library*, intitulado “Blake and the Terror, 1792-93”, e ao seu próprio livro sobre a criação das *Canções*. Ambos refletem a importância de uma aproximação interdisciplinar de Blake, fundada na crítica histórica e na pesquisa em estúdio. Essa abordagem marcou outras áreas de seu trabalho, como, por exemplo, o ensino?

Sim, ela foi extremamente próspera nesse aspecto. Em 1998, eu deixei Edimburgo e naquele ano passei a integrar a recém estabelecida pós-graduação interdisciplinar do Centro de Estudos do Século Dezoito da Universidade de York, onde fui convidado a criar um curso sobre Blake. Em 1999, os primeiros alunos do novo Mestrado em Ciências Humanas em Inglês e História da Arte, intitulado “William Blake e a Era da Revolução”, foram matriculados, e pelos próximos cinco anos o curso recebeu alguns dos mais estimulantes e inovadores estudantes que trabalham com Blake hoje. Alguns desses alunos posteriormente publicaram uma avaliação do curso, formação

que ainda acho relevante como forma de treinar novos especialistas por introduzi-los a arquivos e dados históricos como pesquisa primária.²

Naquele ano, você também teve a oportunidade de organizar como curador convidado uma das maiores exposições de Blake já vistas.

Sim, 1998 foi um ano afortunado, não apenas por integrar o Centro de Estudos de York, mas também, como você mencionou, por ser convidado para a curadoria de uma das mais abrangentes exposições de Blake. Ela estreou em Novembro de 2000, no Tate Britain, e na primavera seguinte foi transferida de Londres para Nova York, no Metropolitan Museum of Art. A essas duas exposições, seguiu um convite para a curadoria de uma das primeiras exposições de Blake na França. *Le Génie Visionnaire de Romantisme Anglais* abriu em Paris no Petit Palais em Abril de 2009. Outra grande exibição, “William Blake Apprentice & Master”, acontecerá no Ashmolean Museum da Universidade de Oxford em 2014, onde um dos destaques será a reconstrução em tamanho real do estúdio de impressão de Blake nos anos 1790, no número 13 da Hercules Building em Lambeth.

Sim, tenho sido agraciado com essas oportunidades. No início do processo, é como ser apresentado com uma varinha mágica: aponte-a e o que você imaginar será realizado, toda e qualquer obra que você deseja ver incluída e de que modo essas obras serão dispostas e mostradas. Infelizmente, os estágios posteriores de uma exibição não funcionam desse jeito. É um trabalho difícil, que envolve grande quantidade de diplomacia e burocracia, pois colecionadores e instituições têm grande preocupação com suas obras sendo transportadas e expostas à luz e são logicamente muito relutantes em emprestá-las sem que os mais fortes motivos para tanto sejam fornecidos.

Eu gostaria agora, se possível, de pedir que você fale um pouco sobre sua metodologia em relação a algumas obras específicas e às circunstâncias da vida de Blake que você mais pesquisou. Eu gostaria de começar com os manuscritos de Blake, em particular com o de *Uma Ilha na Lua* e o *Notebook*. Qual a importância desses manuscritos para a nossa compreensão moderna, tendo em mente que muitos estudantes de Blake conhecem suas obras apenas por livros iluminados mais conhecidos, como *Canções de Inocência e de Experiência* e *Matrimônio de Céu e Inferno*?

² Essa avaliação, originalmente publicada no *Blake Illustrated Quarterly*, está disponível em <http://www.york.ac.uk/inst/cecs/staff/phillips/mcp.htm>.

Como você perceberá em sua pesquisa sobre os originais de *Tiriel*, os manuscritos encerram a oportunidade de observar o processo de criação de Blake. Eles permitem, em outros termos, visitar o trabalho da imaginação de Blake, descobrindo suas interrupções e recomeços, suas hesitações, como também os momentos de certeza e brilhantismo, como se víssemos uma obra de arte vindo à existência.

Por exemplo, o manuscrito de *Uma Ilha na Lua* (1784-87) foi composto na forma de uma peça dramática, com um elenco de personagens cujo diálogo foi pontuado por uma série de canções satíricas. Usando essa estrutura teatral, Blake remete aos primeiros fragmentos de drama que ele mesmo incluiu em seu *Esboços Poéticos*. Além disso, *Uma Ilha na Lua* prenuncia uma carta que ele escreveria ao seu amigo, o escultor John Flaxman, em 12 de Setembro de 1800, que incluía os seguintes versos autobiográficos:

.... Milton amou-me na infância & mostrou-me sua face,
Ezequiel veio na companhia de Isaías o profeta, mas foi
Shakespeare que me deu sua mão,
Paracelso & Boehme vieram a mim. Terrors no Céu Acima
E no Inferno abaixo & uma poderosa & horrenda mudança
Ameaçou a Terra, a Guerra Americana começava...

Blake está relembando aqui os autores e os eventos que mais profundamente o influenciaram quando jovem, antes da “Guerra Americana” começar em 1776: Milton, os profetas do Velho Testamento Ezequiel e Isaías, os místicos Paracelso e Boehme e também Shakespeare.

A importância de personagens dramáticas e o seu uso poderiam ser menos apreciados se não as víssemos nos estágios de seu desenvolvimento, nos primeiros fragmentos dramáticos de *Esboços Poéticos* e depois na sátira de *Uma Ilha na Lua*, onde, entre as últimas canções, encontramos esboços de “Holy Thursday”, “Nurses Song” e “The Little Boy Lost”, que posteriormente seriam revisados e incluídos nas *Canções de Inocência*. Significativamente, o contexto original dessas primeiras *Canções* é tanto satírico quanto dramático. É por meio do manuscrito de *Uma Ilha na Lua* que podemos apreciar quão habilidoso Blake se tornou na criação de vozes dramáticas e como finalmente seu instinto satírico se tornou afiado. Em minha opinião, penso que ainda não compreendemos o quanto o drama de Shakespeare e o caráter shakespeariano dos épicos de Milton influenciaram a obra de Blake.

Quando nos concentrarmos no manuscrito de *Tiriel* (1789), por exemplo, vemos um desenvolvimento posterior. Como você demonstrou em sua tese, ao estabelecer onde os desenhos em aquarela que ilustram o poema estão indicados no manuscrito, podemos ver pela primeira vez Blake tentando

unir texto e imagem, em um modelo dos seus futuros livros iluminados (Fig. 01). O manuscrito e os desenhos de *Tiriel* testemunham um importante estágio no desenvolvimento artístico de Blake em direção à final integração de palavra e imagem nos livros iluminados, onde seriam finalmente harmonizadas na gravação em relevo e impressas na mesma placa de cobre.

E o manuscrito *Notebook*?

O manuscrito *Notebook* sinaliza o progresso de Blake de outras maneiras. Nele, vemos as *Canções de Experiência* evoluírem através de uma série de esboços manuscritos e desenhos para as lâminas, com poemas inteiros sendo deletados e outros sendo selecionados apenas para serem descartados num estágio posterior (Fig. 02). Em todo o *Notebook*, há mais de 50 poemas que por último são reduzidos a menos de 20 quando a seleção final é feita, gravada em relevo e impressa. Só por isso, o *Notebook* é um documento de grande importância, não apenas por nos permitir seguir Blake no processo de composição de alguns dos mais importantes poemas líricos na língua inglesa, como “London” e “The Tyger”. Ele também comprova que Blake tinha de trabalhar, e trabalhar muito, para escrever os poemas que temos em seu estado final. Negligenciar a evidência do manuscrito *Notebook* tem levado a uma profunda incompreensão e a uma distorção por parte da crítica blakiana.

Você está se referindo ao seu debate com Joseph Viscomi?

Sim. No seu livro, *Blake and the Idea of the Book*, de 1993, Viscomi propõe a ideia de que a natureza do método de composição de Blake nos livros iluminados era autográfica. Viscomi defende essa opinião baseando-se na hipótese de que se Blake compunha diretamente sobre a placa de cobre, não fazendo uso de esboços ou compondo um manuscrito final. Partindo dessa ideia, Viscomi conclui que o processo de composição de Blake não era nem dispendioso no que concerne ao tempo empregado nem difícil, podendo ter sido realizado de forma rápida e com relativa facilidade (*Blake and the Idea of the Book*, a partir da página 237).

Todavia, a evidência do manuscrito *Notebook* para a composição das *Canções de Experiência* demonstra que o caso é justamente o oposto. O processo de compor os poemas tomou dois anos ou mais antes de Blake chegar ao ponto de finalizá-los em escrita invertida nas placas de cobre e de adorná-los com imagens, para então corroê-las com ácido. Quando levados em conta, os manuscritos de *Uma Ilha na Lua*, *Tiriel* e *Vala ou Quatro Zoas*, entre outros (Fig. 01 e 02), sugerem o mesmo processo: apenas com dificuldade e depois de muito tempo é que Blake dava por finalizadas as obras que então gravaria com ácidos, imprimiria e finalmente publicaria no seu “Método Iluminado”.

Em sua opinião, por que tão poucos manuscritos sobreviveram? E por que aqueles que revelariam versões finais das obras, como você sugere, não? Por que não temos, por exemplo, um manuscrito de *Matrimônio de Céu e Inferno*?

Quase todos os exemplares que sobreviveram em manuscrito, como *Uma Ilha na Lua* ou *Vala*, podem ser descritos como incompletos ou como projetos fracassados. Blake pode ter guardado esses manuscritos porque eles *não estavam finalizados*. Quando um manuscrito era finalizado e por fim gravado no cobre, então um processo irreversível, ele se tornaria redundante e poderia ser descartado. É também possível que manuscritos e desenhos finais usados como modelos para as placas de cobre que seriam gravadas fossem manchados ou danificados no processo.

Não estou sugerindo com isso que eles eram usados em um método de transferência, uma noção errônea que nos anos 1940 levou Stanley Hayter, Ruthven Todd e Joan Miró, às experimentações no Atelier 17 em Nova York, com a transferência do texto convencional, da esquerda para direita, em placas reversas (fazendo com que depois de gravadas, elas imprimissem no modo correto para leitura). Essa hipótese levou à ideia de que Blake não escrevia ao contrário e sim no formato tradicional, depois transferindo seu texto e/ou suas imagens para a placa de cobre a ser corroída.

Todavia, um amigo e colega na arte de impressão, John Linnell, atestou que Blake era hábil na escrita reversa. Essa informação não inviabiliza a hipótese de que manuscritos compostos de texto e imagem pudessem ser usados como guias detalhados, ou como *aide-mémoire* (modelos), ao escrever e desenhar sobre o cobre, antes de corroê-lo com ácido.

Nesse sentido, o manuscrito de *Tiriel* poderia ser visto como um possível modelo do que evoluiria mais tarde como compósito de palavra e imagem em manuscritos finais. Se Blake de fato preservou esses manuscritos ou modelos finais, eles foram por fim destruídos ou perdidos depois da sua morte ou da morte da sua esposa, Catherine.

O *Notebook* não é uma exceção ao que acabei de especular. Embora de suas páginas Blake tenha feito uma seleção final de poemas para as *Canções de Experiência*, poucas dessas páginas configuram versões finalizadas, ou seja, versões que foram gravadas sem nenhuma alteração. Reforça a ideia dos manuscritos figurarem esboços ou planos para obras futuras o fato do manuscrito *Notebook* conter diversos outros textos que nunca foram concluídos. Além disso, esse caderno de esboços e notas fora herdado de seu irmão mais jovem, Robert, que o usou como livro de esboços até sua morte em 1787, o que explica o afeto de Blake pelo volume.

Se o método de composição de Blake não era autográfico, seria a natureza meticulosa da criação de seus textos e da feitura de seus desenhos que levaria à produção dos livros iluminados? Em outras palavras, uma vez que seu texto e os desenhos eram finalizados com verniz antiácido de forma reversa sobre a placa de cobre, pronta para a corrosão com ácidos, quais os estágios que seguiam a esse processo?

Em adição às evidências dos manuscritos de Blake e dos desenhos preliminares para as lâminas que sobreviveram, o processo de corrosão com ácidos era demorado, exigindo do artista constante atenção no decorrer de várias horas. Isso para evitar que a placa fosse corroída excessivamente, quando o ácido desgastava o cobre que estava embaixo do verniz, destruindo elementos de texto e desenho que foram executados na placa. O único fragmento sobrevivente de uma das placas de Blake – uma lâmina cancelada de *América uma Profecia* (Fig. 03) que está agora na National Gallery of Art em Washington – mostra que o processo de corrosão acontecia em dois estágios. Depois da primeira aplicação de ácido, Blake limpava o verniz da placa, conferia a profundidade da corrosão provocada pelo ácido e reforçava as partes mais vulneráveis com uma segunda aplicação de verniz. Todo esse trabalho para assegurar uma corrosão que resultasse em linhas mais nítidas.

Blake também tinha dificuldade em preparar suas placas gravadas em relevo para a impressão (Fig. 04). Há um simples porém negligenciado relato de John Jackson, um gravador profissional em placas de cobre, que viu Blake preparar algumas das chapas dos livros iluminados para impressão. Em *A Treatise on Wood Engraving* (1839), Jackson descreveu como Blake tinha grande dificuldade na aplicação de tinta usando um borrador – uma pequena versão do bastão revestido de couro usado por impressores tipográficos –, sendo essa uma tarefa meticulosa e demorada (Fig. 05 e 06). Devido ao fato de Blake corroer suas placas a uma profundidade muito rasa (0.12 mm), era difícil não tocar as áreas corroídas ao aplicar tinta nos traços em relevo de texto e imagem que haviam sido protegidos pelo verniz antiácido. De acordo com Jackson, Blake não era capaz de impedir totalmente que a tinta respingasse nessas áreas. Na sequência de sua descrição, Jackson menciona que depois da aplicação de tinta Blake despendia ainda “mais tempo” limpando os respingos e manchas de tinta deixados pelo borrador durante a aplicação (Fig. 07).

Seu relato da descrição de Jackson e da sua importância é apresentado no artigo “The Printing of Blake’s *America a Prophecy*”, publicado no *Print Quarterly* (2004). Se o processo de impressão de Blake era tão árduo, isso explicaria o porquê de suas obras serem tão pouco conhecidas durante sua vida?

Sim. O relato de Jackson vem à tona quando observamos cuidadosamente as impressões originais dos livros iluminados, em especial aqueles exemplares que foram impressos em apenas uma cor e que não foram pintados com aquarela. Quase sem exceção, essas impressões revelam os traços de onde Blake procurou cuidadosamente limpar os borrões e respingos de tinta que foram deixadas pelo borrador.

Quando trabalhamos juntos no estúdio da Edinburgh Printmakers Workshop, você percebeu quão difícil é preparar as placas de cobre dos livros iluminados para a impressão. Isso porque as placas recriadas a partir dos livros iluminados foram corroídas na mesma profundidade que o fragmento de *América*. Quando você aplicou tinta nelas, usando o borrador, como Blake fez – rolos de tinta não foram inventados até bem depois de sua morte –, experimentou a mesma dificuldade descrita por Jackson. Pode levar em torno de meia-hora para aplicar tinta em apenas uma placa das *Canções*, como preparação para a impressão, e em torno de duas horas no caso de placas maiores, como as de *América uma Profecia* ou de *Europa uma Profecia*.

Se considerarmos que uma cópia de *Canções de Inocência e de Experiência* era tipicamente composta de 54 ou 55 lâminas, e que Blake levava em torno de trinta minutos para aplicar tinta e limpar os espaços borrados em cada uma dessas placas antes da impressão, é provável que levasse de dois a três dias para imprimir uma cópia, em um total de pelo menos 20 horas (Fig. 08). Já as 18 lâminas de *América uma Profecia*, maiores que as das *Canções*, teriam exigido mais tempo na preparação: ao menos 18 horas e talvez o dobro disso. Depois, decorar cada página impressa com aquarela e reforçar seus detalhes com pena e tinta exigiria ainda mais tempo, possivelmente outro dia ou dois, dependendo de quão elaborados eram esses detalhes. Até mais do que isso, caso fosse necessária a correção do texto com nanquim, algo que acontecia quando a impressão era muito clara, como em muitas cópias (Fig. 09).

A dificuldade que Blake experimentou em preparar suas placas gravadas em relevo para impressão certamente contribuiu para a produção de um número tão pequeno de cópias. Quanto ao tempo realmente envolvido em escrever textos e desenhar as placas antes de corroê-las, imprimi-las e então adorná-las com aquarela e nanquim, podemos apenas cogitar. Em 38 anos, entre 1789 e sua morte em 1827, Blake produziu em torno de 50 cópias de suas *Canções*, das quais há significativamente mais cópias do que qualquer outro livro iluminados. Apenas 14 cópias de *América uma Profecia* foram encontradas, nove cópias de *Matrimônio de Céu e Inferno* e *Europa uma Profecia*, seis de *Jerusalém* e quatro de *Milton*. É lógico que foi o método de produção de Blake que influenciou esses números, isso sem falar que ele executou sozinho todas essas tarefas, da criação até a reprodução final de seus livros.

Gostaria agora de tratar de um trabalho em andamento, da biografia de Blake que você está escrevendo. Antes, mencionei um de seus artigos, “Blake and the Terror, 1792-93”, publicado no *The Library* em 1994. Em 2000 e novamente em 2004, você publicou outros dois artigos, dessa vez no *The British Art Journal*. Nesses, você reconstruiu hipoteticamente a casa e o estúdio em Lambeth no qual William e Catherine Blake viveram entre 1791 e 1800. Suponho que esses dois artigos prenciem a sua biografia em algum ponto. Gostaria que você nos contasse algo sobre ela e sobre o quanto ela difere das biografias blakianas mais tradicionais, como a de Alexander Gilchrist, publicada em 1863, a qual todos os especialistas blakianos ainda referem, além da de Mona Wilson, de 1927, e mais recentemente, as de Peter Achroyd (1995) e de G. E. Bentley Jr. (2004).

Os artigos que você mencionou e alguns outros de fato antecipam a biografia que estou escrevendo, que é diferente das biografias convencionais, que cobrem a vida de Blake do nascimento até sua morte. Na minha pesquisa, me concentrei num período inferior a dois anos na vida de Blake, entre 1792 e 1794. Blake estava então vivendo e trabalhando em Hercules Buildings, número 13, em Lambeth. Lambeth localiza-se ao sul do rio Tâmsa, próximo da Westminster Bridge, quando você passa pela Westminster Abbey e pelos prédios do Parlamento. Nos anos 1790, a região era ainda um vilarejo. Politicamente, o período de 1792 até 1794 foi o ápice do que se tornou conhecido como o movimento “anti-terror” jacobino na Inglaterra.

Nos primeiros meses de 1792, o governo britânico ficou muito preocupado com a disseminação popular das opiniões republicanas de Thomas Paine, sobretudo pelas duas partes do seu *Direitos do Homem*. Em Agosto e Setembro, essa publicação foi seguida por relatos do que seria conhecido como os Massacres de Paris, em descrições histriônicas que apareceram na imprensa inglesa a respeito da situação preocupante da monarquia francesa e da matança de centenas de pessoas leais ao rei nas ruas de Paris. Na Inglaterra, a reação contra esses eventos foi intensa. Em Outubro e Novembro, associações de legalistas foram fundadas e se dedicaram a procurar e a denunciar ao governo qualquer um que fosse conhecido como simpatizante da Revolução. Uma dessas associações ficava em Lambeth. Em Dezembro, Thomas Paine, que na época fugira para Paris, foi julgado *in absentia* e condenado por traição. Em Fevereiro de 1793, Louis XVI foi guilhotinado e a Inglaterra declarou guerra contra a França. O governo inglês então procurou indiciar, julgar e prender qualquer defensor do republicanismo ou qualquer envolvido na publicação de materiais sediciosos, o que incluía também o comércio de gravuras. Como documentado no *Life of William Blake* de Gilchrist, nos primeiros dias da Revolução Francesa, Blake passou a usar o *bonnet rouge*, o “Chapéu Vermelho

da Liberdade”, evidenciando publicamente seu apoio a Revolução. Isso até Agosto ou Setembro de 1792, quando as reações locais aos eventos na França e contra os princípios da Revolução se tornaram mais fortes.

Nesse período, Blake estava escrevendo e desenhando alguns de seus maiores e politicamente mais icônicos livros, como as *Canções de Experiência*, o *Matrimônio de Céu e Inferno*, as *Visões das Filhas de Albion* e *América uma Profecia*, além de experimentar com novos métodos de impressão em cores que dentro de um ano iriam levá-lo à produção de suas obras primas como artista-impressor, as *Gravuras Maiores em Cores* de 1795.³ O que é notável sobre esse período na biografia de Blake é que, tirando as informações sobre onde ele vivia e sobre as obras que produziu, não sabemos quase nada. Não há cartas, diários, relatos de amigos ou referências de qualquer tipo a Blake e suas obras, exceto uma simples entrada escrita no seu *Notebook*, que versa o seguinte:

Afirmo que dificilmente viveria cinco anos
E se viver mais um, será um milagre.
Junho de 1793

Ninguém até agora questionou essa declaração. Em Junho de 1793, Blake temia por sua vida? Essa é a questão que eu me propus a responder, inicialmente no artigo publicado no *The Library* e, à medida que as peças começavam a se juntar, em outros artigos que incluem o relato reconstrutivo da casa e do estúdio de Blake em Lambeth; reconstruções baseadas em fotos de época e na descoberta de plantas dos prédios da Hercules Building anteriores à sua destruição em 1918. Eu estava na época preocupado não apenas com essa reconstituição hipotética do lugar onde William e Catherine viveram, mas no “como” eles viveram, o que Catherine fazia para ajudar seu esposo, como era sua vizinhança, as fábricas das redondezas, as condições dos trabalhadores e dos pobres, que na época estavam entre os mais ameaçados de Londres. Descobri que eram os mesmos arredores que Blake descreve como testemunha ocular nas suas *Canções de Experiência*, em poemas como “London”.

Na medida em que ia aprendendo mais sobre o que aconteceu na época em que Blake viveu em Lambeth, ficou mais e mais claro o porquê dele sentir-se ameaçado. Isso aconteceu porque temia ser indiciado e preso por suas opiniões políticas e por suas obras, por falar alto sobre o que ele testemunhava ao seu redor. Em prisões como Newgate, a febre tifoide ou “presidiária” era

³ Conjunto de doze obras impressas num rudimentar tipo de transferência que permitia apenas duas impressões. Depois, Blake as finalizava com nanquim e aquarela. Essas pinturas, consideradas pela crítica como o ponto alto da carreira de Blake como artista visual, tematizavam tópicos bíblicos, políticos e míticos. Entre elas, estão obras célebres como *O Antigo de Dias ou Urizen*, *Newton*, *Nabucodonosor*, *Hecate*, *A Casa da Morte* e *A Morte de Abel*.

comum entre os prisioneiros, sobretudo devido à superlotação. Se fosse indiciado, as chances de Blake ficar doente e morrer enquanto esperava pelo julgamento, que poderia levar meses, eram bem reais.

Quando você planeja finalizar essa biografia?

Antes da exposição que estou organizando para o Ashmolen Museum em Oxford, “William Blake, Aprendiz & Mestre”, que deve iniciar em Novembro de 2014. Isso se eu conseguir terminar tanto a exposição quanto o catálogo dentro do prazo.

Pode descrever seus planos para essa nova exposição e como ela se diferencia das outras, montadas em Londres, Nova York e Paris?

As exposições no Tate Britain e no Metropolitan Museum of Art, em especial a primeira, eram abrangentes, dispendo centenas das obras de Blake em cada meio ou técnica usado por ele. A exposição em Paris foi menor, apesar de contar com quase 200 obras. Como era a maior exposição de Blake na França, e a primeira em Paris a ser dedicada a Blake desde 1947, ela almejava reintroduzir Blake ao público francês, expandindo seu conhecimento sobre ele, que até então tinha sido muito limitado à sua poesia e em particular às suas *Canções* e a *Matrimônio de Céu e Inferno*.

A exposição planejada para o Ashmoleum Museum apresentará as maiores fases da vida e da obra de Blake. O aprendizado de Blake, como poeta, pintor e impressor, ocupará a primeira das três galerias. Seu trabalho como artista-impressor, como inovador técnico, como pintor e como o poeta revolucionário dos livros proféticos, será mostrado na segunda galeria, cuja parte central apresentará a reconstrução em escala real do estúdio de impressão de Lambeth onde, durante os anos 1790, Blake produziu seus revolucionários livros iluminados e suas gravuras individuais. Na terceira galeria, esse tema será expandido, de um lado com Blake olhando para os grandes artistas-impressores da Renascença que ele imitaria num conjunto final de impressionantes obras gráficas produzidas nos últimos anos de vida; de outro, essa galeria mostrará como naqueles mesmos anos Blake inspirou e orientou o círculo de jovens artistas-impressores que se reuniram ao redor dele, grupo que incluía Samuel Palmer, George Richmond e Edward Calvert, e as paisagens visionárias impressionantes que produziram. Numa quarta galeria, uma prensa giratória do século dezanove será instalada para demonstrar como Blake imprimia seus livros, entre outras atividades educativas que acompanharão a exposição e que abrangerão outras inovações e técnicas gráficas.

Eu ainda teria outras duas perguntas. A primeira é sobre o “William Blake Archive”. A internet tem se tornado uma ferramenta inegavelmente útil para o conhecimento e o estudo de Blake. Na sua opinião, qual a importância de um site como esse?⁴

É uma ferramenta extraordinária, particularmente para aqueles que estão chegando à obra de Blake pela primeira vez e também para especialistas, possibilitando a ambos uma forma verdadeiramente acessível de ver uma grande diversidade de cópias de cada um dos livros iluminados, de comparar lâminas de diferentes cópias numa disposição lado a lado e de visualizar detalhes para um estudo mais específico. Antes da internet, isso seria possível apenas viajando até a coleção para estudar as cópias naquele acervo para então ir até outra coleção, um privilégio que poucos especialistas poderiam desfrutar. Hoje, qualquer interessado pode ver essas cópias *on line*. Mas é também importante reconhecer que o “William Blake Archive” nunca substituirá a necessidade dos especialistas de verem pessoalmente as obras de Blake, isso se desejarem investigar como foram feitas e como se pode apreciá-las em sua espantosa beleza. Para o público, essa é a importância das exposições, pois apenas contemplando os originais é que podemos observar as obras de Blake como ele as planejou.

Já falamos sobre reconstituir o modo como Blake produziu seus livros iluminados, notando sobretudo as dificuldades que ele encontrou. Recentemente você levou essa pesquisa ainda mais longe, ao recriar placas de cobre gravadas em relevo a partir de vários livros iluminados e ao disponibilizar esse trabalho no seu próprio website, “William Blake Prints”. Devido ao fato de nenhuma das placas originais dos livros iluminados ter sobrevivido, é surpreendente ler a descrição de como você as recriou, ver exemplos dessas placas de cobre e das impressões feitas com os mesmos materiais com os quais Blake trabalhou. Para

⁴ Projeto pioneiro e exemplar do uso da internet para fins educacionais, o William Blake Archive (<http://www.blakearchive.org/>) está *on line* desde 1996. Apoiado pela Biblioteca do Congresso e pelas universidades de Rochester, da Califórnia e da Carolina do Norte, o arquivo virtual conta com a edição de Morris Eaves, Robert Essick e Joseph Viscomi, três importantes críticos da arte de Blake. Nele, os leitores têm acesso a várias versões dos livros iluminados, em cópias digitalizadas em alta qualidade. Além disso, o arquivo contém uma versão digital dos textos de Blake, editados por David V. Erdman e comentados por Harold Bloom, um glossário crítico das principais personagens da sua mitologia, um estudo de Viscomi sobre a técnica de Blake e uma ferramenta de procura para os principais símbolos, figuras e temas, encontrados em sua obra. Além disso, é possível acessar, em uma mesma página, diferentes versões de uma lâmina, o que ajuda a perceber as mudanças nas técnicas de pintura usadas por Blake no decorrer de sua carreira.

encerrar essa entrevista, poderia nos contar algo sobre o seu website e sobre o propósito das placas e impressões que você produziu?⁵

O site registra e disponibiliza os resultados atuais de mais de vinte anos de pesquisa e experimentação em estúdio. As placas de cobre gravadas em relevo recriadas a partir das lâminas das *Canções*, de *Matrimônio de Céu e Inferno*, de *América uma Profecia*, de *Europa uma Profecia* e de *Jerusalém*, agora podem ser vistas *on line* no site.

As impressões, por sua vez, foram feitas em papéis antigos, similares aos que o próprio Blake usou. De modo similar, as tintas são misturadas a partir dos mesmos pigmentos que estavam disponíveis e que eram usados por Blake para produzir as cores únicas que ele criou para seus livros. O site mostra exemplos desses processos além de explicar em detalhes como as placas e as impressões foram produzidas.

Com frequência, exemplares desse trabalho têm sido adquiridos por universidades e bibliotecas com objetivos didáticos. Eles tornam possível aos estudantes ver e estudar cópias impressas monocromáticas que são quase indistinguíveis dos originais. Exemplares têm sido também adquiridos por coleções públicas e privadas como as da Lessing J. Rosenwald Collection da Biblioteca do Congresso, da British Library, e da Victoria University Library da Universidade de Toronto. É gratificante ter os resultados da minha pesquisa solicitados e reconhecidos de todos esses modos.

Michael, parabéns por seu trabalho inspirador. Muito obrigado por esta entrevista, foi muito gentil da sua parte. Os leitores e admiradores brasileiros de Blake igualmente agradecem.

⁵ No website <http://www.williamblakeprints.co.uk/>, Michael Phillips detalha o trabalho de recriação do método iluminado, dos materiais e dos diferentes aspectos técnicos da arte de Blake. Além disso, o texto é acompanhado de um amplo registro fotográfico, no qual os leitores podem perceber os diferentes estágios envolvidos na produção dos livros iluminados, como gravação com ácidos, preparação de tintas, do papel e impressão em diferentes cores.