

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GUILHERME WEIBER

**ALBRECHT DÜRER E WILLIAM BLAKE: VISÕES E REVISÕES DE UM
APOCALIPSE PICTÓRICO**

PONTA GROSSA
2023

GUILHERME WEIBER

**ALBRECHT DÜRER E WILLIAM BLAKE: VISÕES E REVISÕES DE UM
APOCALIPSE PICTÓRICO**

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre no Programa de Pós Graduação em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat.

PONTA GROSSA
2023

W415 Weiber, Guilherme
Albrecht Dürer e William Blake: visões e revisões de um Apocalipse pictórico / Guilherme Weiber. Ponta Grossa, 2023.
134 f.

Dissertação (Mestrado em História - Área de Concentração: História, cultura e identidades), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat.

1. William Blake. 2. Albrecht Dürer. 3. Apocalipse. 4. Gravuras. I. Karvat, Erivan Cassiano. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. História, cultura e identidades. III.T.

CDD: 779.81

TERMO DE APROVAÇÃO

Guilherme Weiber

Albrecht Dürer e William Blake: visões e revisões de um apocalipse pictórico

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História- Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no dia 7 de julho de 2023, pela seguinte banca examinadora:

Documento assinado digitalmente



ERIVAN CASSIANO KARVAT
Data: 07/07/2023 16:58:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat (Orientador)

Documento assinado digitalmente



EVERTON DE OLIVEIRA MORAES
Data: 07/07/2023 17:26:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Everton de Oliveira Moraes (UFES)

Documento assinado digitalmente



MARCO ANTONIO STANCIK
Data: 08/07/2023 14:31:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marco Antonio Stancik (UEPG)

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que possibilitaram de alguma forma a escrita deste trabalho.

“All Genius varies. Thus Devils are various, Angels are all alike”.
(William Blake)

RESUMO

Neste trabalho buscamos analisar um conjunto de imagens, gravuras, pinturas e aquarelas que retrataram a exegese bíblica, especificamente obras produzidas por Albrecht Dürer (1471-1528) e William Blake (1757-1827). Intentamos apontar a importância e os paralelos desses dois gravuristas, os quais consideramos determinantes na delimitação de um apocalipse imagético e como responsáveis por elaborar um sistema alegórico único acerca dos símbolos do Apocalipse que serviram de molde não só para outros artistas, mas para uma geração de fiéis. Dürer, durante a Reforma Protestante, publicou a obra intitulada *Apocalipse em figuras* (1511), que consiste em uma série de xilogravuras representando as passagens texto bíblico e Blake, embora não tenha publicado um projeto inteiramente dedicado àquela temática, elaborou, ao longo da vida, gravuras da Bíblia, incluído as revelações do profeta João. A respeito das aquarelas de Blake, selecionamos um conjunto de imagens produzidas entre os anos de 1800 e 1809 produzidas por encomenda do patrono ao gravurista, nas quais as visões do profeta exegeta e do artista se mesclam em um único corpo. Nessa pesquisa também utilizamos os poemas e livros iluminados do artista britânico a fim de apresentar uma narrativa alegórica a respeito do Apocalipse, buscando em outras fontes, os indícios que revelam a mitologia blakeana.

Palavras chave: William Blake, Albrecht Dürer, Apocalipse, gravuras.

ABSTRACT

This work sought to analyze a set of images, engravings, paintings and watercolors that portrayed the biblical exegesis, specifically the works produced by Albrecht Dürer (1471-1528) and William Blake (1757-1827). This research tried to point out the importance and the parallels of these two engravers, who we consider decisive in the delineation of an imagetic apocalypse and responsible for elaborating a unique allegorical system about the figures and symbols of the Apocalypse which served as a mold not only for other artists, such as Blake himself, but for a generation of believers. Dürer, during the Protestant Reformation published a work entitled *Apocalypse in figures* (1511), which consists of a series of woodcuts representing passages from the biblical texts and although Blake did not publish a project entirely about that same theme, the author elaborated a group of concise engravings of the Bible during all of his life, including John's revelations. Regarding Blake's watercolors, we selected a set of images produced between the years 1800 and 1809, commissioned by Blake's patron, in which the visions of the exegete prophet John and the artist merge into a single body. In this research, we also used the poems and illuminated books of the British artist in order to present an allegorical narrative about the Apocalypse, searching in other sources, the examples that illustrate the Blakean mythology.

Keywords: William Blake, Albrecht Dürer, Apocalypse, engravings.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Die apokalyptischen Reiter</i>	42
Figura 2 – <i>Maria erscheint Johannes</i>	45
Figura 3 – <i>Joseph of Arimathea among The Rocks of Albion</i>	52
Figura 4 – <i>Macbeth and the Witches</i>	61
Figura 5 – <i>Queen Katherine’s Dream</i>	64
Figura 6 – <i>Death on a Pale Horse</i>	76
Figura 7 – <i>A Vision of The Last Judgment</i>	88
Figura 8 – <i>The Four and Twenty Elders Casting their Crowns before the Divine Throne</i>	94
Figura 9 – <i>The Angel of Revelation</i>	98
Figura 10 – <i>Johannes, das Buch verschlingend / Der Starke Engel</i>	100
Figura 11 – <i>The Angel Michael Binding Satan: ("He Cast him into the Bottomless Pit, and Shut him up")</i>	103
Figura 12 – <i>The River of Life</i>	103
Figura 13 – <i>The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun</i>	110
Figura 14 – <i>The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun: “The Devil is Come Down</i>	110
Figura 15 – <i>The Great Red Dragon and the Beast from the Sea: “And Power Was Given Him Over All Kindreds, and Tongues, and Nations”</i>	114
Figura 16 – <i>Detalhe do frontispício da obra Leviatã</i>	116
Figura 17 – <i>The Number of the Beast is 666</i>	117
Figura 18 – <i>The Whore of Babylon</i>	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – CONJUNTO DE NARRATIVAS: A GRAVURA COMO RE-VISÃO DE UM APOCALIPSE ALEGÓRICO	21
1.1. O IMPACTO DOS DESENHOS DE ALBRCHET DÜRER NA IMAGÉTICA DO APOCALIPSE	30
1.2. SR. BLAKE, O GRAVURISTA: DE APRENDIZ A PROFISSIONAL	49
1.3. BLAKE, O CÍRCULO ROMÂNTICO INGLÊS E OS LIVROS ILUMINADOS	58
CAPÍTULO 2 - “E ENTÃO VIU-SE...”: O CORPO VIVAZ DE REVELAÇÕES	75
2.1. “AGORA QUE VOCÊ ESCREVEU SEU LIVRO, NÃO PONHA UM SELO NELE, POIS O TEMPO ESTÁ PRÓXIMO”	102
2.2. “... ATÉ QUE SE TORNOU UM DRAGÃO, ALADO, BRILHANTE E VENENOSO”	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	129

INTRODUÇÃO

O interesse dessa pesquisa foi o trabalho com o Apocalipse a partir dos trabalhos de Dürer e Blake. Esse trabalho permeou por pontos relevantes do advento da gravura na Europa durante a transição do medievo para Idade Moderna chegando até os primeiros séculos da era contemporânea. Além disso, se observou de que maneira ela foi estabelecida como instrumento vital no campo da arte pictórica e pela busca por exprimir a exegese bíblica em sua máxima visualidade alegórica. Sendo assim, nos comedimos em trabalhar com seu percurso durante um breve espaço temporal, limitada por fronteiras de alguns países do continente europeu e também restrita apenas a produção de formato e matriz específica; a gravura acerca de uma temática particular, o Apocalipse.

No decorrer do primeiro capítulo, apresentamos como seu principal representante daquela técnica, o gravador alemão Albrecht Dürer (1471-1528) e a série de xilogravuras intitulada *Apocalipsis cum figuris* produzidas no ano de 1498. Intentaremos mostrar que esta obra, e também o seu formato (xilogravura). Foram fundantes para recriar no imaginário europeu da época algumas das concepções alegóricas e visuais daquelas figuras que compõem o Juízo Final.

Antes de trabalharmos com as xilogravuras do Apocalipse, é necessário analisarmos e trazer para a discussão dessa pesquisa a questão acerca do fato que Albrecht Dürer talvez não tenha sido o artesão de parte considerável de suas matrizes.

Conforme menciona Hitner, há um longo debate historiográfico sobre a possibilidade de que Dürer não tenha entalhado suas matrizes. A autora menciona os trabalhos de Panofsky e Adam von Bartsch, os quais afirmam que Albrecht Dürer trabalhava com talentosos gravadores em sua oficina e esses talhavam seus desenhos nos blocos de madeira¹. A principal argumentação desses autores, trabalhados também pela autora diz que embora Dürer teve de fato envolvimento real com a técnica e com sua produção no começo da carreira, ela afirma que com

a eventual demanda de tempo, na época, consumida pelas viagens que ele próprio registrou; não se pode crer que o artista tenha tido disponibilidade suficiente para gravar o número prodigioso de gravuras em madeira que levam seu nome, tanto mais que a gravura em madeira é um trabalho extremamente lento e puramente mecânico.²

¹ HITNER, Sandra Daige. As gravuras do renascentista alemão Albrecht Dürer do acervo brasileiro. *Revista História Hoje*, São Paulo, n. 1, 2003. p. 9.

² *Ibid.* p. 10-11.

De toda forma, essa discussão não diminui, de forma alguma, a relevância do artista nessa pesquisa, pois, mesmo que ficasse cabalmente comprovado que Albrecht Dürer jamais fez uma única gravação, a proposição que permanece é que ele realizou os desenhos que as amparam. Ou seja, Dürer segue presente nas gravuras que compõem esse trabalho.

Ainda no primeiro capítulo, conheceremos a trajetória de William Blake (1757-1827) enquanto gravador de profissão. O primeiro contato com a arte ainda na infância, o desenvolvimento de suas técnicas e da aplicabilidade dela nos diversos gêneros artísticos que o londrino se ocupou, seja como pintor, desenhista, gravurista e poeta; e quando amalgamou todas essas funções que culminaram nos livros-iluminados. Veremos suas influências, incluindo o próprio Dürer a fim de amarrar a narrativa e explorar a relação entre os dois artistas e as obras apocalípticas em que ambos deixaram sua marca.

Essa pesquisa também buscou investigar como Blake representou a exegese bíblica, e os mais recorrentes personagens do Apocalipse em sua obra imagética, idealizada e produzida durante a passagem do século XVIII para o XIX. Partindo de uma seleção de pinturas e gravuras do artista, este trabalho intenta compreender a visão de Blake sobre o conjunto de imagens. O que as obras blakeanas selecionadas para essa pesquisa estão a nos dizer é sobre o caráter simbólico adaptado e readaptado dentro do emaranhado de inspirações que guiaram William Blake na sua busca por uma nova visão.

As pinturas usadas nesta pesquisa, desde momento da busca inicial e seleção prévia das imagens e também das informações técnicas sobre as obras blakeanas, foram baseadas no site *The William Blake Archive*³. O acervo foi concebido como um recurso público internacional que forneceria acesso unificado às principais obras de arte visual e literária que são altamente díspares, amplamente dispersas e, cada vez mais, severamente restritas como resultado de seu valor, raridade e extrema fragilidade. Um número crescente de colaboradores deu permissão ao Arquivo para incluir milhares de imagens e textos de Blake sem taxas.

Disponível na internet desde o final dos anos 1990, o site foi idealizado e elaborado através do projeto de três importantes nomes nos estudos blakeanistas e editores do *Institute for Advanced Technology in the Humanities* (IATH): Morris Eaves, Robert N. Essick e Joseph Viscomi; atualmente recebe colaboração do *Carolina Digital Library and Archives* (CDLA) buscando-se, por meio desta iniciativa, democratizar e facilitar o acesso sobre o artista e sua obra por pesquisadores e interessados.

³ *The William Blake Archive*. Disponível em: <https://blakearchive.org>. Acesso em: 26 abr. 2022.

Os arquivos das imagens possuem padrões excepcionalmente altos no que tange sua representação digital e edição eletrônica e se tornaram referência até mesmo para centros de pesquisa e museus. O *Blake Archive* possui um design interativo e intuitivo capaz de facilitar que o pesquisador e acadêmicos integrem edições, catálogos, pesquisem pelo banco de dados facilmente por meio das ferramentas disponibilizadas pelo site. A página também fornece reproduções e imagens que são precisas em sua coloração, detalhes de escala, formato, meios e referências tão impressionantes quanto as melhores reproduções fotomecânicas publicadas comercialmente e textos “que são mais fiéis ao próprio Blake do que qualquer edição coletada forneceu devido a qualidade e credibilidade deste, que a mais de vinte anos é referência como um dos mais importantes acervos digitais e gratuitos sobre a obra de Blake”.⁴

O acervo online dispõe de uma vasta coleção das obras de Blake separados em galerias e na qual é possível pesquisar por período, encontrar os livros iluminados, manuscritos, cartas, esboços, gravuras, encomendas feitas por outros artistas, pinturas e também as aquarelas – que vão desde o início da carreira até os últimos dias de atividade do britânico. Somado a isso, também estão disponíveis no site referências bibliográficas de centenas de trabalhos por outros pesquisadores relacionados a William Blake.

Embora as inspirações artísticas e filosóficas dele tenham percorrido uma vasta gama de temáticas e sujeitos, Blake inevitavelmente retornava a Bíblia em busca de impulso criativo⁵. Ao analisarmos o conjunto mais amplo de sua produção, seja como artista ou poeta, ramos profundamente entrelaçados na vida do autor, os textos bíblicos são indissociáveis de qualquer escrita ou rabisco que Blake tenha eternizado em papel.

As pinturas de William Blake elaboradas entre os anos de 1780 e 1820 são as fontes que concluem esse trabalho. Ao passo que se expuser esse significativo conjunto de obras imagéticas, procuraremos no decorrer dos capítulos demonstrar sua materialidade, suas relações, impactos, semelhanças, distanciamentos, contextos e inserção (ou exclusão) de Blake dentro do panorama revolucionário em que o artista viveu.

No que tange de fato a temática desta pesquisa, a seleção das obras teve início no livro *The Drawing of William Blake*, de Martin Butlin, de 1981. Dentro dessa obra, o conjunto de ilustrações corresponde a um grupo de pequenas têmperas e aquarelas pintadas entre 1800 e 1809 sob encomenda do Sr. Thomas Butts (1757-1845), comissário geral em Musters, patrono e amigo pessoal de Blake e sua esposa Catherine.

⁴ *The William Blake Archive*. Disponível em: <https://blakearchive.org/>. Acesso em: 26 abr. 2022.

⁵ BLAKE, William. *Laocoön*, 1826. Gravura em papel. 26.3 x 21.6 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge. Na gravura, Blake escreve: “*The Old & New Testaments are the Great Code of Art*”.

Blake durante sua vida foi extremamente leal a Butts, pois esse encomendava livros e desenhos de Blake numa frequência que, segundo Freeman, consumiam parte de sua renda mensal⁶. Em carta, Blake escrevia: “Ao meu Amigo Butts Eu Escrevo Minha primeira Visão de Luz ... Eu permaneço no Movimento dos Céus e dos radiantes feixes de luz E vi a doce Felpham sob meus pés ... Eu vi você e sua esposa próximo a fonte da Vida Tal visão apareceu para mim no Mar”.⁷

Butlin em sua obra, que é um trabalho de referência sobre Blake, selecionou cerca de 80 obras de tamanhos semelhantes e pintadas entre 1800 e 1806. Cabe ressaltar que anos mais tarde, em algum momento nos anos finais da década de 1840, muitas das aquarelas pintadas para Butts foram agrupadas em outras coleções, inscritas ou assinadas em uma nova caligrafia estilizada por Blake com passagens apropriadas da Bíblia⁸. O aumento das obras comissionadas nessa fase tem como peculiaridade a temática bíblica, em crescente demanda por Butts, como organizado por Butlin em *Watercolour Illustrations to the Bible for Thomas Butts (1800-1809)* e também acerca da fase na qual o artista se encontrava. A respeito dessas obras e sobre a relação com Butts, Blake afirmava: “Eu estou Pintando pequenas imagens da Bíblia. [...] Eu acredito e prevejo coisas melhores que jamais vi. Meu Trabalho agrada meu empregador, e eu [...] acima de tudo, eu me sinto feliz e contente”.⁹ Esta produtiva etapa em sua carreira transpareceu em suas aquarelas que mostraram desenvolvimento considerável nas técnicas e no estilo de Blake, seus traços se tornaram mais audaciosos em oposição ao estilo impressionista da década anterior. Neste período, Blake inicia o uso de cores mais vivas e brilhantes, flertando com pontilhados nas gravuras e composições que trabalham com a simetria do design e é notável um retorno de Blake a inspirações neoclássicas da década de 1780, mas com o distinto toque blakeano do traço a coloração. Artisticamente, este conjunto de aquarelas equiparou-se a outro já renomado produzido em 1795¹⁰, *The Large colour-printed Drawings*.¹¹

⁶ FREEMAN, Kathryn S. *A Guide to the Cosmology of William Blake*. Routledge, 2016. p. 59.

⁷ BLAKE, William *apud* KEYNES, Geoffrey. *The Letters of William Blake*. The Macmillian Company, Nova York, 1965. p. 71. “*To my Friend Butts I write My first Vision of Light . . . I stood in the Streams Of Heavens bright beams And Saw Felpham Sweet Beneath my bright feet . . . I saw you & your wife By the fountains of Life Such a vision to me Appeard on the Sea*”. (Tradução nossa).

⁸ THE TATE GALLERY: *An illustrated companion to the national collections of British & modern foreign art. Blake and his followers*. 1979, Londres. p. 30.

⁹ BLAKE, William *apud* KEYNES, *op. cit.*, p. 38. “*I am Painting small Pictures from the Bible. [...] I think I foresee better Things than I have ever seen. My Work pleases my employer, & I [...] above all, I feel myself happy & contented*.” (Tradução nossa).

¹⁰ BUTLIN, Martin; TATE GALLERY; William Blake Trust. *William Blake*. Tate Gallery Publications Department, Londres. 1978. p. 86.

¹¹ KEYNES, Geoffrey. *The Letters of William Blake*. Nova York: The Macmillian Company, 1965. p. 179. Em carta destinada a Dawson Turner, um possível comprador da coleção, Blake escreveu: “*These last 12 Prints are unaccompanied by any writing. The few I have Printed & Sold are sufficient to have gained me great reputation as an Artist, which was the chief thing Intended*”. (Tradução nossa).

A dedicação em representar as passagens bíblicas é multifacetada, partem da questão de serem fruto de encomendas que serviam como fonte de renda do artista e, por outro lado, o grande contexto dos anos finais do século XVIII também contribuíram para renovar a escrita poética (e visual) de Blake.¹²

A seção *Water Color Drawings Illustrating The Bible (1780-1824)* também foi norteadora durante a seleção e agrupamento das imagens aqui expostas. Seleccionamos os desenhos produzidos com base em sua técnica em aquarela, por conta da temática bíblica, seu tamanho comum e também pela demais semelhanças aplicadas por ele no processo de pintura.

Blake em suas gravuras trabalhou com inspirações dos livros do Antigo e Novo Testamento, sendo o primeiro caracterizado pelas interações punitivas entre o humano e o divino, e o segundo diz respeito à vida de Cristo¹³. O artista também criou vários desenhos baseados nos quatro Evangelhos. Todavia, os mais relevantes a este trabalho são as passagens que retratam o livro de Apocalipse. Blake sem dúvidas utilizou das máximas da Bíblia a fim de elaborar suas visões, sendo que a partir disso elaborou um sistema metafórico e tão ímpar que nenhuma outra figura de sua época foi capaz reproduzir.

Ao que diz respeito às gravuras e aquarelas da Bíblia feitas por Blake entre 1780 e 1824, nos atemos ao tema da exegese bíblica. São em torno de dez obras produzidas sobre o Apocalipse, das quais Blake reaproveita as cenas narradas pelo profeta João e remolda-as conforme sua visão e experiência artística. Todavia, a agregação de uma nova variedade de símbolos, a adição ou reapropriação dos personagens de Revelações ou de outros textos vão além das ambientações estabelecidas pelo profeta, possibilitando a Blake reconstruir uma narrativa, profética ou não, com referências que vão além do texto bíblico e consolidam uma (re)visão única.

De forma geral, dentro desta coletânea de pinturas, ainda existem diversos subgrupos que podem ser analisados separadamente e possuem fôlego para sustentar novas possibilidades, caminhos e leituras que podem levar, por fim, a diferentes conclusões. Essa pesquisa procurou se somar aos já existentes trabalhos sobre a obra visual de William Blake a fim de propor mais uma perspectiva, dentre as tantas possíveis, contemplando questões vinculadas à produção de sentidos, às representações e aos discursos.

¹² BUTLIN, Marin; TATE GALLERY; William Blake Trust. *William Blake*. Tate Gallery Publications Department, Londres. 1978. p. 87.

¹³ *The William Blake Archive*. Disponível em: <http://www.blakearchive.org/work/biblicalwc>. Acesso em: 10 de set. 2021.

Nos subtítulos do primeiro capítulo, além da trajetória de Blake como gravurista, também foi estudado como ele se inseriu no círculo romântico inglês do século XVIII. Explorou-se a querela do jovem artista com o prestigiado diretor da Academia Real, Joshua Reynolds, suas telas, temas e técnicas. Em contraponto, apresentamos outro artista por quem Blake possuiu genuína admiração, Henry Fuseli. Salientamos que embora os três tivessem suas divergências, também possuíam similitudes inegáveis.

Ao caro leitor que terá seu primeiro contato com o trabalho e, talvez, com a obra de William Blake de modo geral, uma sucinta diferenciação auxiliará na leitura das imagens, ao que diz respeito às terminologias que serão utilizadas no decorrer dos capítulos desta pesquisa: *design, desenho ou gravura e impressão*.¹⁴

Ainda que sejam sinônimos, buscou-se padronizar esses termos ao nos referirmos ao formato ou estágio específico de cada obra, sendo o primeiro o equivalente a um esboço ou rascunho, mas também podendo referir-se às escolhas artísticas de Blake. O segundo corresponde ao estágio mais elaborado (podendo ser colorido ou não), e o terceiro diz respeito tanto ao produto final o objeto em si, em sua maioria com o acabamento em aquarela, quanto às obras produzidas comercialmente do artista como gravurista de profissão.

O segundo capítulo desse trabalho explorou caminhos similares ao abordar, de fato, o corpo de imagens produzidas a partir de 1805 por Blake. Contrastou-se o texto bíblico com nossas fontes e também as obras de Dürer. As pinturas de Blake apontam um possível caminho para a leitura conjunta de texto-imagem, ante a lente alegórica de dois aspectos basilares para William Blake, seja enquanto artista, mas também como uma qualidade intrínseca acerca de toda humanidade: visão e imaginação.

Foi exposto acerca desses pontos chave a fim de esclarece-los como símbolos e que vão além do sentido literal e físico de ver, do olhar, transcrevendo-o para seu sentido figurado, o qual sintetizaram-se no caráter imaginativo que permeia toda a obra blakeana, desde o seu primeiro estágio até o produto final. Neste momento também vimos que imaginação é a “ficção suprema”, não precisa de qualquer outra para tornar-se viva. De acordo com Mitchell, Blake sempre esteve consciente da visão, uma atividade fabricante e uma criadora de ilusões¹⁵. Estas fabricações se tornam ainda mais vivas nas imagens, símbolos e metáforas do Apocalipse.

¹⁴ Essas terminologias foram propostas nesta pesquisa baseadas em trabalhos como Mei-Ying Sung (2009) e Martin Butlin. (1978), David Bindman (2003) Robert N. Essick, e Joseph Viscomi (2002).

¹⁵ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 136.

Seguimos neste capítulo explorando a figura do Grande Dragão Vermelho, personagem que possui grande peso tanto nos textos da exegese bíblica como também protagoniza uma parcela significativa das imagens apocalípticas de William Blake. Visaremos desvendar os simbolismos por trás deste personagem e as reapropriações feitas pelo artista.

De forma generalizada, o contrário da arte pictórica corresponde a arte linear, predominante durante o século XVI¹⁶. A beleza da pintura linear se encontra no contorno e através das linhas que cercam o objeto pintado que se encontra seu sentido. O artista buscava guiar os olhos do observador através dos limites das formas e induzi-los a explorar os limites das obras, desde suas linhas até margens.¹⁷

É justamente esta a fronteira que separa os dois métodos artísticos, a arte pictórica passa a desvalorizar a firmeza das linhas e o controle imposto por seus contornos e inicia uma busca de novas delimitações e movimento. A forma passa a ser indeterminada, incansável e inexaurível.¹⁸

A base da impressão pictórica reside na emancipação das massas do claro e do escuro que, num jogo autônomo, buscam-se umas às outras. E isto significa que as formas isoladas têm, aqui, pouca importância; decisivo é o conjunto do quadro, pois somente nele a misteriosa interpretação de forma, luz, e cor ganha efeito. É evidente que o imaterial e o incorpóreo precisam significar aqui tanto quanto os objetos concretos.¹⁹

Embora as definições sobre ambos estilos da pintura colaborem ao menos a uma compreensão sintética do assunto, há a necessidade de não nos prendermos ao dualismo subliminar encontrado nas entrelinhas que perpassam esta leitura, pois corremos o risco de deixar de lado obras e artistas que não se encaixariam em nenhuma ou aqueles que flertaram com várias técnicas e métodos durante sua carreira.

Buscamos trabalhar com nossos *indícios*²⁰ (desenhos, aquarelas, pinturas, gravuras e outros formatos artísticos) fugindo da ideia de que o “estilo artístico como a natureza é imutável”²¹ e sem reduzir os ideais da arte à “normas atemporais da percepção humana”²². É neste ponto, ao passo que introduzimos a importante obra de Wöfflin, também a problematizamos baseados nos fundamentos, pontuações e críticas de Hans Belting, o qual retornaremos com certa frequência durante este trabalho.

¹⁶ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 4º ed, 2015. p. 25.

¹⁷ *Ibid.* p. 26.

¹⁸ *Ibid.* p. 27.

¹⁹ WÖLFFLIN, *loc. cit.*

²⁰ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: imagem e história*. Bauru: Edusc, 2004. p. 16.

²¹ KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem, historiografia, memória e tempo. *ArtCultura*, v. 12, n. 21, 2010. p. 14.

²² BELTING, Hans. *O fim da História da Arte*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo, Cosac Naif, 2006. p. 254.

Ademais, é fundamental compreender a necessidade de um trabalho multidisciplinar e auxiliado por diversas fontes quando se objetiva compreender elementos alegóricos ou simbólicos, para permitir visualizar de que forma estes foram ressignificados ou quando é o caso, como permaneceram relativamente constantes através do tempo.

O objetivo naquele momento foi observar o que essas imagens nos mostram e como desenrolamos seus sentidos. Para Boehm, “a lógica das imagens, é uma *lógica da mostra*ção: as imagens nos dão a ver alguma coisa, nos colocam alguma coisa “sob os olhos” e sua demonstração, procede, portanto, de uma mostração”²³. O anseio dessas obras é revivido por Blake quando este lhes deu um novo propósito, um novo sopro que gerou um corpo dinâmico e sensível aos componentes que as cercam, seus contextos, influências, percepções e inquietudes.

Todavia, não podemos esquecer os anseios daquele que escreve esta dissertação e que trabalha com imagens. Para trabalhar essa problemática, usamos o trabalho de Fayga Ostrower, *Criatividade e processos de criação* (2014), e partimos do entendimento da autora que nossa visão não é isenta de “projeções valorativas”, a maneira em que o indivíduo aborda os problemas traduz sua personalidade ao passo que também reflete seu caráter e vivências particulares²⁴. Estes valores, conforme explica Ostrower, reportam os valores coletivos que fogem do âmbito pessoal do indivíduo e exprimem as valorações da cultura que aquele vive. O indivíduo pode até mesmo discordar de tais valores, porém, é a partir daquele contexto que tecerá sua crítica. A autora sintetiza essa ideia afirmando que o “contexto permite a contestação”.²⁵

Esse valioso discernimento da autora permitiu uma compreensão mais acerca dos estilos de Dürer e Blake, tendo em vista que o modo artístico não se resume a uma terminologia, mas exprime suas formas de pensar, agir, reagir e vivenciar ao consciente e o inconsciente de uma cultura.

Conforme afirma a autora, estes estilos correspondem a visões de vida, que exprimem uma confluência de técnicas e conhecimentos daquela sociedade daquele determinado período. Aqui seus esquemas de valores e enfoques são revelados, o que era aceito naquele contexto cultural e também suas negações e proibições.

²³ BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 23.

²⁴ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 28ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 101.

²⁵ *Ibid.* p. 102.

São estes pontos que guiam a criatividade e os métodos de sua criação²⁶. Esses aspectos foram evidenciados ao passo que trabalhamos com a trajetória e como essa possibilitou a criatividade dos dois artistas que permearam essa pesquisa. O processo de criação é o ponto fundante na obra blakeana.

Entendemos, ao apoiarmo-nos na história da arte, que este princípio possibilita encontrar narrativas de ressignificação e reinterpretações. Nesta premissa da história da arte que parte do método iconográfico²⁷ para compreensão do conjunto de obras imagéticas aqui propostas, buscaremos em suas categorias relativas à representação ir além de aspectos que reduzem a imagem como obra de arte no sentido mais tradicional e redutivo da expressão, em que ela perde a sua identidade e o seu caráter sensível.

Os três extratos de Panofsky que firmam a leitura iconográfica da arte são: primário ou natural, secundário também denominado de convencional e o terceiro o significado intrínseco.

A primeira camada se subdivide em dois níveis de análise, factual e expressional, na primeira leitura buscamos identificar e elencar as formas da imagem, ou seja, as linhas, a coloração, peculiaridades estéticas e representações do natural, de objetos, figuras e seres, elementos da natureza como animais e vegetação. Ao relacionarmos estes como eventos na imagem, habilitamos leituras que passam agora para o caráter das expressões dos personagens que compõem a cena. Suas poses, gestos, feições, e a composição da ambientação da obra e sua atmosfera também requerem atenção.

A conclusão retirada desta primeira fase aponta aos caminhos que podem nos contar os motivos e as temáticas por trás da imagem. A partir daqui, vamos adiante para a segunda etapa iconológica, em que analisamos os motivos artísticos, ou seja, a composição em si da obra a fim de designá-la em algum campo das temáticas citadas acima. Neste estágio é possível observar distinções sobre a intenção do artista durante a criação da imagem, podemos investigar nas figuras retratadas não apenas a intencionalidade, mas também o inconsciente conforme as qualidades expressivas da obra²⁸. A priori, nesta fase já possuímos ferramentas que nos permitem o trabalho iconográfico, nomeando o visível da imagem e projetando uma leitura perceptível do subscrito.

²⁶ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 28ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 102.

²⁷ PANOFSKY, Erwin. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. ICON Editions. 1972, p. 5.

²⁸ *Ibid.* p.7-9.

O terceiro passo é a síntese iconográfica. Prontos e equipados para interpretação, cautelosamente voltamos a nossa bagagem histórica de temas, contextos e fontes literárias, sob o viés de nossa subjetividade (*weltanschauung*)²⁹ e relatamos os sintomas culturais da imagem. Nessa etapa, uma obra fundamental que permitiu o trabalho com os significados, símbolos e metáforas foram os livros do erudito Northrop Frye.

Outra leitura que auxilia o aspecto teórico-metodológica dessa pesquisa e na leitura das imagens vem por meio da *Pictorial Turn*, de W.J.T Mitchell (2005). A questão proposta por ele, “o que as imagens querem de nós?”, que intitula sua obra, requer uma mudança de panorama, o autor considera as imagens como organismos com interesses particulares e, de certa forma, como todos os outros seres vivos estão em busca de sobrevivência. Porém, na percepção mitchelliana da imagem, há o paradoxo que estes “seres imagéticos” também estão mortos³⁰.

É com base nessa contradição que entramos na análise sobre o metabolismo das imagens e retornamos a questão de partida em busca por sua (elusiva) resposta, na medida em que as perceber enquanto vivas, vislumbrando o que essas desejam, e enquanto mortas, buscando suas carências. Nos desdobramos dessa leitura para responder à questão: O que as imagens de Blake buscavam ao passo se relacionam com os desenhos de Dürer? Quais as similaridades entre obras que se distanciam em quase trezentos anos no tempo.

Como consequência, a questão do querer está habitual e simultaneamente ligada ao artista que a produziu e ao observador, mas nossa interrogação deve ser direcionada à imagem para que as respostas obtidas possuam traço individual. Todavia, isso não significa que abandonamos por completo os pressupostos e todas as questões retóricas e interpretativas elaboradas durante toda a história da história da arte, no entanto, precisamos estar atentos à necessidade de acompanharmos as mudanças e inovações nos estudos da disciplina, como por exemplo, os estudos da cultura visual³¹. Descobrir o que as imagens significam e o que querem expressar, a maneira dessas de se comunicarem através de singulares signos e símbolos, suas diversas temporalidades, qual o poder que elas causam nas emoções e comportamentos humanos³² não está inscrita nas imagens *per se*, requer a mudança da perspectiva que se prende a análise única da materialidade inata a obra para que

²⁹ PANOFSKY, Erwin. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. ICON Editions. 1972, p. 15.

³⁰ MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want? – The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 10.

³¹ *Ibid.* p. 28.

³² *Ibid.* p. 29-31.

não nos confundirmos o desejo da imagem com o desejo do artista, do observador ou até mesmo dos personagens na imagem. O que as imagens querem não é a mesma mensagem que elas comunicam ou o efeito que produzem; até mesmo não é equivalente ao que elas dizem o que querem. Como as pessoas, as imagens podem não saber o que querem; elas precisam ser auxiliadas a recordar através do diálogo com outros³³.

Mitchell também debate sobre o fluxo da materialidade e como as superfícies, ou melhor, o material deve ser seguido ao passo que o objeto é estudado. A materialidade do objeto pode entregar as combinações e processos que resultaram no seu produto final. Este tópico será evidenciado quando estudarmos os livros iluminados de Blake.

A intenção aqui não é a simples descrição dos produtos ou meios usados pelos artistas para atingir seu objetivo artístico, por exemplo, a fusão das cores vermelho e azul que resultam no roxo supostamente desejado, mas o processo de transformação em si observado através da intencionalidade do pintor.

A história da arte não está acabada, e, por consequência não prescreve uma receita que nos indique a melhor metodologia disponível, sendo assim, experimentaremos com outros autores no entremeio da visão panofskyana e de Mitchell a fim de encontrar métodos que auxiliem no exame das nossas fontes imagéticas. Todavia, a cada encontro com uma nova obra, percebemos que nem sempre o mesmo caminho pode ser reutilizado para estabelecer o diálogo com estas tímidas, mas ao mesmo tempo garbosas fontes.

A sensação é de observá-las apenas através do reflexo no espelho, paradas atrás do observador que a cada tentativa de apreciá-las em seu melhor ângulo, acaba se pondo a frente.

A imagem que o artista elabora sobre o espectador, um paralelo visual do que os críticos literários denominam de “leitor implícito”. Eles examinam que Barthes descreveu como “a retórica da imagem”, as formas pelas quais ela opera para persuadir ou obrigar os espectadores a fazer determinadas interpretações, estimulando-os a identificar-se ou como o herói ou com a vítima, por exemplo, ou alternativamente [...] colocando o espectador na posição de testem unha ocular do acontecimento representado. Ele poderia ser descrito como “a história cultural da imagem”, ou ainda “antropologia histórica da imagem”, um a vez que pretende reconstruir as regras ou convenções, conscientes ou inconscientes, que reagem a percepção e a interpretação de imagens numa determinada cultura.³⁴

A falta do contato visual direto, que se deve não somente pelo fato destas obras estarem em grande parte, tão distantes, no outro lado do Atlântico, em seu descanso nas paredes ou arquivos de seu repouso museológico, mas também por conta de sua especificidade sensivelmente silenciosa por não ter mais a companhia de seu progenitor para nos dizer, de uma vez por todas, o que quis dizer com esta ou aquela obra.

³³ MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want? – The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 46.

³⁴ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: imagem e história*. Bauru: Edusc, 2004. p. 227.

Talvez este seja um dos fatores mais instigantes de se trabalhar com a cultura visual e as demais ramificações da história da arte, a infinitude de possibilidades deixadas pelo seu criador.

CAPÍTULO 1 - UM CONJUNTO DE NARRATIVAS: A GRAVURA COMO RE-VISÃO DE UM APOCALIPSE ALEGÓRICO

A categorização do apocalipse como objeto pictórico corresponde a uma leitura em que não se deixa de levar em conta as demandas da modernidade e as implicações do nosso tempo. É por meio da visão de presente que analisamos os indícios das imagens, seu impacto e seu testemunho. Ao passo que experienciamos a pluralidade social destas obras, buscamos revisá-las para que nos guiem ou nos aproximem da cultura do tempo passado.³⁵

Nosso olhar sobre a arte está fortemente ligado às convenções da visão de nosso próprio tempo (“*period eye*”), ou seja, a tais prescrições que não podem ser explicadas somente com a capacidade fisiológica da visão [...] as formas artísticas que vemos são símbolos da percepção histórica, que exclui do nosso lado todo entendimento ingênuo. Com efeito, não são vistas formas puras e sim aquelas que já estão preenchidas de sentido vital, e, tal como toda expressão do homem, possui uma constituição psicológica.³⁶

É preciso compreender que as possibilidades de criação de uma imagem têm origem em seu contexto cultural. Para Ostrower, os valores de uma obra partem dos propósitos e hipóteses da época em que ela está inclusa, inseri-la em outro contexto tornariam aqueles valores inconcebíveis e sua criação impensável³⁷. Consideraremos essa premissa no decorrer deste trabalho, e voltaremos nesta na medida em que as gravuras revelem o alegórico das imagens do Juízo Final.

As mudanças nos estilos apontam caminhos para hipótese de uma possível alteração naqueles valores coletivos. A autora não desconsidera que o homem é produto de sua época, contudo nunca é apenas um produto. Sua individualidade é o que permite a interação com o mundo e com o contexto da cultura que o cerca. Neste ponto, há a possibilidade do indivíduo “descobrir no real novas realidades, cujos horizontes novos encerram a proposta da requalificação dos valores culturais”.³⁸

Durante a era medieval, Huizinga estabelece que as ideias coordenavam toda a vida da fantasia do pensamento, incluído a forma que elas se expressavam no campo das artes e no cotidiano daquela determinada cultura. Para o autor, não haveria outro caminho para a personificação de uma ideia além da necessidade de tornar o pensamento visível, atribuindo-lhe uma entidade independente.

³⁵ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: imagem e história*. Bauru: Edusc, 2004. p. 17.

³⁶ BELTING, Hans. *O fim da História da Arte*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo, Cosac Naif, 2006. p. 255-256.

³⁷ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 28ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 102.

³⁸ *Ibid.* p. 103.

Foi neste aspecto que se sucedeu a mudança do simbolismo e do realismo para a alegoria, a partir deste momento, o símbolo e o que é simbolizado são inseparáveis. Para o autor, isso se tornou um processo de “equalização simbólica”, ou seja, as características de um objeto vão além de rótulos para distinguir sua fisionomia, mas são encaradas como realidades independentes³⁹. Conforme Hansen nos ensina, a personificação das ideias durante os séculos XVI e XVII passa por uma miscelânea de conceitos da tradição aristotélica e neoplatônica. Para o autor, a alegoria se divide em três pressupostos, sendo parte do pensamento do artista ou do poeta, ou seja, uma invenção; é também uma imitação, pois parte dos modelos artísticos como instrumento e, por fim, seria arte, pois é o ato final da execução. Hansen segue e afirma:

A expressão alegórica imita as articulações do pensamento que são as da coisa (res). Assim, a formulação alegórica admite uma lógica do conceito [...] a invenção e representação artísticas refazem o conceito numa matéria, de modo que o processo fundamenta uma *técnica* de produção de imagens, metáforas e alegorias. Como o conceito a ser figurado é, antes de tudo, um pensamento, a alegoria torna-se uma invenção, ou seja, uma técnica artística de dar forma a um pensamento numa matéria por meio de “imagens”.⁴⁰

Essa nova concepção soma-se ao que Belting afirma ter sido a introdução do alegórico na produção de imagens. Para ele foi, de fato, o vetor fundamental para revelar as emoções na pintura. Fizeram com que se transparecesse os sentimentos de dor, amor e do discurso, que permitiram aos fiéis o diálogo com as figuras⁴¹. Ainda sobre o simbolismo nas pinturas, Ostrower destaca que na configuração das imagens medievais, a fisionomia das figuras importantes, os personagens divinos e os homens passam a representar, por meio de gestos e símbolos, seus valores morais e éticos. Ademais, a magnitude daqueles também simbolizavam sua hierarquia na cena, por exemplo, os santos sempre eram representados em maior escala que os homens, e a Madona e Cristo maiores que todos.⁴²

A imagem passou a desempenhar papel retórico, expressando nos seus rostos pintados as mais diversas expressões psicológicas, abrindo diálogo direto com o contemplador, para quem elas posavam e se dirigiam⁴³. “A alegoria é o símbolo projetado em um poder de imaginação superficial; é a expressão intencional e, com isso também o esgotamento de um símbolo”.⁴⁴

³⁹ HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 336.

⁴⁰ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra. 2006. p. 180.

⁴¹ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 449.

⁴² OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 28ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 108.

⁴³ BELTING, *op. cit.*, p. 450.

⁴⁴ HUIZINGA, *op. cit.*, p. 338.

Para Huizinga, o dissipar dos ares medievais fez com que o simbolismo, que havia aberto sua riqueza para as concepções religiosas ao campo da arte, emprestando, ou melhor, expressando-lhes na mais rica variedade de cores, sons, de intuições e aspirações que poderiam ser expressas, degenerasse na tendência da mecanização. Houve quase um total esgotamento do modo simbólico, este só mantinha seu valor emocional apenas pela santidade já estabelecida do que ele representava.⁴⁵

Belting estabelece que o enfraquecimento simbólico descrito por Huizinga foi concomitante ao surgimento da nova era da imagem e de sua produção em diversas frentes, com o aumento quantitativo nas reproduções das esferas pública e privada, fazendo com que a imagem, junto ao novo fôlego qualitativo cada vez mais evidente, entrasse em colapso no mesmo ritmo que legitimava seu status de arte⁴⁶. Veremos, a partir daqui aquilo que autor chama de “privatização da imagem”, e como esse fenômeno desdobrou-se por meio de avanços acelerados os quais modernizaram o mundo das imagens privadas. Intentaremos mostrar que este fato foi particularmente mais incisivo após a invenção da xilogravura, um novo suporte da imagem que facilitou sua produção, agora de modo mais acelerado e também de seu afluxo, percorrendo a Europa de forma mais abrangente em diferentes esferas.⁴⁷

Estes novos documentos fizeram com que a população criasse familiaridade com o mundo dos sinais gráficos “e o espectador (aquele que olha a imagem e que eventualmente lê o texto que a acompanha) passou, com a gravura, ou o livreto, da esfera pública para o foro privado”.⁴⁸

A gênese da xilografia acompanha-se do advento do papel e da indústria papelreira e do que Barbier chama de “Renascimento escribal” da Europa entre os séculos XIII e XIV, marcado por aumento significativo na produção e difusão de livros além de amplo deslocamento das curiosidades intelectuais e artísticas da inovação e da revolução do livro pós Gutenberg. Um ponto de extrema significância para Barbier diz respeito à difusão do papel que adentrou no continente europeu num primeiro momento pela península itálica, espaço pioneiro em inovações técnicas que seriam fundamentais para impulsionar a imprensa e, se desenvolvem no território alemão, em Nuremberg.⁴⁹

⁴⁵ HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 342.

⁴⁶ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 521.

⁴⁷ BELTING, *loc. cit.*

⁴⁸ BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo–Edusp, 2018. p. 143.

⁴⁹ *Ibid.* p. 127.

As melhorias na produção papelreira ocorrem aqui devido a sua proximidade técnica com a metalurgia e as aplicações desta na fabricação do papel que se mostrou como um produto muito mais acessível que o pergaminho, além disso, provava-se como um suporte muito mais adequado as técnicas tipográficas⁵⁰. Por fim, a região da Europa Central, teve de fato, o papel principal após o surgimento das prensas tipográficas.⁵¹

A partir das últimas décadas do século XIII, a xilografia surgia no Ocidente, sua técnica consistia em transferir o desenho para um bloco de madeira e depois o próprio trabalho de gravura era feito a cinzel, por meio de dois entalhes triangulares que permitia-tracejar o que seria entintado.

Uma das técnicas mais comuns dos gravadores era acompanhar as fibras da madeira na hora do tracejado (madeira de fio) e, em seguida, removia-se as partes que não seriam impressas, o que ficou conhecido como entalhe em relevo. Para isso, o gravador deslocava a imagem para o suporte e pressionava no dorso da folha previamente umedecida. A pressão era aplicada através de uma ferramenta específica chamada brunidor, uma espécie de bola endurecida com cola forte envolta por tecido próprio, sendo que a tinta utilizada era à base de água, o que resultava numa impressão em tons castanhos.⁵²

Foi durante o decorrer do Renascimento que a produção e reprodução das gravuras e também da relação da figura do artista com público teve seus primeiros sinais de mudança de status. Houve avanços na técnica do talhe franco, método utilizado pelos artistas por meio do entalhe em madeira, que agora também poderia ser também no metal. Manteve-se a técnica na qual se consistia em entalhar no meio a fim de retirar as partes desejadas deixando-a em branco para que as áreas restantes recebessem a tinta na impressão. Todavia, este modo de impressão ainda tinha seus pontos negativos, pois era muito sensível ao clima e não tinha capacidade de produzir muitas cópias.⁵³

No século XV, surgiu um novo método de gravura, a inovação técnica ficou conhecida como “talho doce” (também chamada de escavada) e originou-se na Itália pelos esmaltadores. A partir desta técnica, o artista utilizava uma ferramenta chamada buril para gravar o desenho nas placas de um novo meio, agora em cobre. A nova ferramenta possibilitava que o artista fizesse traços finos e alcançasse maior complexidade no design e detalhamento nos traços.

⁵⁰ BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo–Edusp, 2018. p. 132.

⁵¹ *Ibid.* p. 133.

⁵² *Ibid.* p. 134-135.

⁵³ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, vol. 1. Trad. Manuel Ruas, Lisboa, Editora Estampa, 1994. p. 193.

A respeito da talha doce Delumeau ensina que o tracejado específico dessa técnica agora poderia ser desenhado sob uma maior variedade de medidas e espessuras, permitindo que se alcançassem modelos de maior sutileza da obra final.⁵⁴

A possibilidade desta técnica foi aberta com a impressão de tecidos com blocos de madeira que provavelmente serviam para decorar as toalhas dos altares, e também, pelas primeiras cartas de baralho. O papel em que os baralhos eram produzidos, em Nuremberg até 1452, era medíocre. Quando era colado em várias camadas permitia que se produzisse um cartão, e sua produção em larga escala deve-se ao avanço da xilografia⁵⁵, permanecendo em seu primeiro momento no ambiente privado. Contudo, logo as imagens produzidas para a vida privada e religiosa logo partiram dos mosteiros em que foram produzidas, começaram a ser passadas de mão em mão.⁵⁶

A partir de meados do século XV, nas oficinas gráficas que se espalharam pela Europa, a xilogravura gradativamente foi substituindo as ilustrações manuais e associando-se de vez à tipografia⁵⁷. A produção em massa das imagens está profundamente associada ao novo rumo que o sentimento religioso de piedade individual e o misticismo da *devotio moderna* haviam tomado.

As representações figuradas (com ou sem texto) seguiam a esfera pública, especialmente da iconografia das igrejas, a imagem impressa pendia ao consumo privado⁵⁸. Belting afirma que: “a xilogravura e a gravura permitiam a fabricação de objetos devocionais mais baratos, passam a ser usadas para atender a enorme demanda por imagens particulares”.⁵⁹

Diversas foram as conseqüências oriundas do surgimento da gravura como um novo meio pictórico durante a era da imagem privada, na passagem entre os séculos XIV-XV. Engendrou-se a partir dali novas e diferentes funções daquelas imagens e reproduções, serviam agora como retrato, como pertence de uma coletânea particular, ou imagem devocional⁶⁰.

⁵⁴ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, vol. 1. Trad. Manuel Ruas, Lisboa, Editora Estampa, 1994. p. 193.

⁵⁵ BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo–Edusp, 2018. p. 133.

⁵⁶ *Ibid.* p. 538.

⁵⁷ PEDROSA, Patrícia Figueiredo. A sobrevivência da gravura: conexões espaço-temporais. 24º Encontro da ANPAP: *Compartilhamentos na gravura: redes e conexões*. Santa Maria, RS. 22 a 26 setembro de 2015. p. 7. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s4/patricia_pedrosa.pdf. Acesso em: 01 de set. 2022.

⁵⁸ BARBIER, Frédéric. *op. cit.* p. 137.

⁵⁹ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 522.

⁶⁰ *Ibid.* p. 547.

Barbier reflete que essas funções tiveram ainda outro efeito, “a construção da matriz de um autêntico mercado de massa”, pois aos milhares peregrinadores eram oferecidas as mais diversas insígnias aos fiéis, explorando assim uma nova e promissora oportunidade comercial.⁶¹

Somando ao autor, Belting informa que a partir deste momento a imagem dentro da esfera privada teria uma ascendência de poder e desafia o velho culto à imagem. E, embora não produzisse novos temas (veremos nestes e em outros autores que a temática é recorrente), a imagem privada privatiza as temáticas religiosas oficiais em sua forma e conteúdo. Além do mais, para ele, o cidadão não queria uma “imagem diferente da pública”, e isso fica claro ao observarmos a necessidade dos homens da época em possuir pessoalmente uma imagem semelhante aquelas da Igreja⁶² e também:

Desejavam que a imagem falasse pessoalmente, assim como os santos tiveram a experiência das imagens milagrosas que falavam. Mais do que esperar por um milagre, os cidadãos queriam estabelecer um diálogo na sua imaginação com a ajuda da imagem. Dela esperavam uma espécie de ato da fala que dale im diante determinaria o sistema estético. O discurso da imagem ou era feito diretamente para o contemplador ou ocorria *dentro* da imagem, *entre* as figuras que estariam falando sobre. Dessa forma, a imagem abandona o seu tradicional alheamento e está pronta para dirigir ao contemplador na forma de um diálogo particular [...].⁶³

Os livretos xilográficos que surgiram no século XV eram formados pela união de várias folhas xilografadas que continham imagem e texto e constituíam um ciclo. Os textos eram escritos em latim ou em língua vernácula, isso nos revela que existia um mercado diversificado. Eram vendidos durante as peregrinações, mercados e feiras, nos mosteiros e nas portas das igrejas.⁶⁴

A inserção da arte secular no mundo privado teve diversas consequências, pois, devido a sua ampla disponibilidade, encurtou a longínqua estrada que separava a arte sacra dos leigos, ficando as imagens sagradas em posse das instituições juntos às indulgências e relíquias. Sua primeira clientela eram os monges e clérigos, figuras nobres ligadas às cortes, uma parte da burguesia e do povo humilde das cidades⁶⁵.

Veremos neste trabalho que o papel dos artistas daquela época será fundante para a tradução da linguagem em imagens àqueles que não sabiam ler.

As gravuras relacionadas à temática da arte secular possuíam diversos propósitos, suas produções poderiam ter funções distintas, sendo essas:

⁶¹ BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo–Edusp, 2018. p. 138.

⁶² BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 522.

⁶³ *Ibid.* p. 523.

⁶⁴ BARBIER, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁵ *Ibid.* p. 146.

coladas nos livros, onde substituíam as miniaturas, e outras vezes montadas em painéis de madeira, onde substituíam os painéis pintados. Eram comprados nas peregrinações, quando uma indulgência poderia ser obtida pela aquisição, ou eram encomendadas para ficarem dentro das residências, de preferência com o texto de uma prece a ser repetida diante delas⁶⁶.

Mais tarde, ver-se-ia que esse apego e adoração às imagens seriam uma das pautas fundantes da luta dos reformistas contra a Igreja Católica e sua inserção do sagrado e da produção do ícone material nas imagens.

A pequena perda de posse do mundo sagrado das imagens por parte da Igreja teve resposta premente, pois esta replicou tornando as pinturas ainda mais espetaculares e estimulantes, enaltecendo-as e as distanciando novamente do cidadão comum que nunca poderia custear uma obra daquele porte⁶⁷. Outro resultado quase imediato do desenvolvimento da gravação foi a possibilidade de demonstrar a virtude técnica e da inventividade temática dos artistas que a praticavam, além de um charme particular a este meio que atraía olhares também da classe alta. Além disso, enorme repertório de temas possibilitados pela gravação impressionou não somente os clientes como também os artistas.⁶⁸

Diversas interpretações de Apocalipse foram propostas, por católicos e protestantes, sendo as mais longínquas no passado como os comentários de Beda, O Venerável (673-735) no século VII sobre a exegese bíblica e daqueles que o monge leu, por exemplo, Tyconius, Primasius e Augustine.⁶⁹

Um ponto de particular importância para esta pesquisa é o fato de haverem relatos que Beda tenha tido contato com algumas fontes visuais que poderiam, ou não, ter influenciado seus comentários sobre o Apocalipse. O monge relatou que em uma das viagens do Bento Biscop (628-690) com a intenção de expor na igreja de *St. Peter*, em Wearmouth, o abade trouxera mercadorias do trajeto Roma-Viena que, dentre elas, incluíam pinturas das visões do Apóstolo João “*agines visionum apocalypsis beati Iohannis*”⁷⁰. Caso o contato que Beda teve com essas obras imagéticas tenham lhe causado pequeno impacto pessoal, seus comentários sobre o Apocalipse e seus símbolos certamente repercutiram-se por séculos moldando a tradição iconográfica.⁷¹

⁶⁶ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 540.

⁶⁷ *Ibid.* p. 523.

⁶⁸ *Ibid.* p. 539.

⁶⁹ HOUSE, George. *Bede: Commentary on Revelation*. Tradução por Faith Wallis. Liverpool: Liverpool University Press. 2013. p. 22.

⁷⁰ MEYVAERT, Paul. Bede and the church paintings at Wearmouth-Jarrow. *Anglo-Saxon England*, 1979. vol. 8 Cambridge University Press. 1979, p. 66.

⁷¹ HOUSE, *op.*, *cit.* p. 36.

O monge católico ponderou e escreveu sobre possíveis interpretações a respeito da Meretriz e do Dragão que a carrega, sendo a primeira uma representação da Igreja e Roma, e o segundo as potestades e hereges, além disso, Beda as relacionou também à figura de Herodes⁷². Seus comentários, embora ressignificados por outras leituras devido à imensa reapropriação do livro e somado ao surgimento de centenas vertentes protestantes e novos cultos, ecoam até atualidade nos textos teológicos.

Eco menciona que em sua maioria os exegetas só haviam “falado de tudo isso: faltava agora traduzi-lo em imagens compreensíveis também para os iletrados”. O autor menciona que uma obra produziu interpretações dos textos de João e obteve sucesso foi *Apocalipsim, Libri Duodecim* do Beato abade de Liébana (730-785). As miniaturas eram comentários sobre o Apocalipse, chamadas de Beatos, e serviriam de inspiração entre os séculos X e XI, especialmente a arte figurativa medieval.⁷³

Diversos temas da exegese bíblica foram tratados, porém os portais e as catedrais góticas privilegiavam Cristo e o Juízo Final. Todavia, por outros meios, como miniaturados e de outros ciclos pictóricos, também foi difundido as imagens diabólicas como as bestas de sete cabeças e dez chifres e a meretriz da Babilônia. Eco conclui que a partir dessa tradução em imagens daquele esplêndido texto, penetrou-se no imaginário medieval o temor por aquela iconografia.⁷⁴

O livro de Apocalipse sofreu por um longo tempo para ganhar espaço no cânone do Novo Testamento, e embora tenha sido objeto de alguns dos mais antigos comentários bíblicos, sua recepção era muitas vezes controversa e frequentemente associada a heresia. O estilo do livro é estranho e alarmante, misturando estridentes profecias com bizarras e espalhafatosas imagens. A respeito disso, o florescimento do Apocalipse na cultura cristã e judia corresponde desde período do Segundo Templo e atravessa até o início da Idade Média. Esses antigos Apocalipses são de modo geral diferenciados em dois tipos. O primeiro tipo apresenta a revelação do cosmos, particularmente do reino celestial ou do estado das almas após a morte; o tempo e a história são têm pouca ou nenhuma preocupação. O segundo anuncia o curso e o fim da história; o livro de Revelações é o apocalipse histórico.⁷⁵

⁷² HOUSE, George. *Bede: Commentary on Revelation*. Tradução por Faith Wallis. Liverpool: Liverpool University Press. 2013. p. 191-193.

⁷³ ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 78.

⁷⁴ ECO, *loc. cit.*

⁷⁵ HOUSE, *op. cit.*, p. 5. “*The Book of Revelation struggled for a long time to win a place in the canon of the New Testament, and though it was the object of some of the earliest Biblical commentaries, its reception was often controversial, and not infrequently associated with heresy. The style of the book is strange and alarming, mixing strident oracles with bizarre, even garish imagery. In this respect, it is typical of the apocalypses that flourished in Jewish and Christian culture from the period of the Second Temple through to the early Middle Ages. These ancient apocalypses are of broadly two types. One type presents a revelation of the cosmos, particularly the celestial realm or the state of souls after death; time and history are of little or no concern. The second announces the course and end of history; the book of Revelation is such a historical apocalypse*”. (Tradução nossa).

A iconografia do Apocalipse enriqueceu-se durante os meados do século XII e XIII com passagens de Lucas, Isaías e Mateus⁷⁶, porém, é a partir do século XIV que sua representação se manifesta sob um viés dramático e trágico, acompanhando as novidades que se desenrolavam no mundo moderno.

As incontáveis transformações deste período implicaram para a Europa uma percepção de fim dos tempos, chamada de milenarista, responsável por espalhar temores e fim eminente na imaginação de boa parte dos homens, fazendo com que o medo do fim do mundo se difundisse com muito mais amplitude neste período do que nos mil anos que os antecederam.⁷⁷

Diversos fatores podem ser apontados como chave para compreender a difusão dos medos escatológicos e a visão do Juízo Final na Europa do século XIV e XV, como a inclemência e rigor no que diz respeito ao caráter justiceiro do Deus, as provas do arrebatamento da humanidade segundo os quinze sinais do fim do mundo lidos, por Beda nos textos de São Jerônimo e, por fim, a perversidade das torturas infernais do Juízo Final representadas por artistas por toda parte, desde as capelas das mais distantes aldeias até as catedrais das grandes cidades.⁷⁸

Foram produzidos diversos afrescos que representaram o Juízo Final desde a Idade Média, com artistas como Giotto di Bondone (1267-1336) e Fra Angelico (1395-1455)⁷⁹e, mais tarde com os renascentistas, Michelangelo (1475-1564) sendo o último o artífice de uma obra monumental no altar na Capela Sistina abordando o tema do Juízo Final, na metade do século XV. Todavia, nesta pesquisa daremos enfoque na produção iconográfica do Juízo Final que foram produzidas através da técnica da gravura, pois essa nos aproxima de William Blake, e nesta temática e método de produção, o maior expoente foi sem dúvidas Albrecht Dürer (1471-1528).

O gravurista alemão de certa forma recebeu a incumbência de desvendar ao homem moderno as visões daquele apocalipse histórico oculto nos textos de Revelações. Seu sucesso se mostrou verdadeiro ao passo que percebemos suas repercussões muito após a morte do artista.

⁷⁶ DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 308.

⁷⁷ *Ibid.* p. 318.

⁷⁸ *Ibid.* p. 309.

⁷⁹ MONTESANO, Marina. Horns, Hooves and Hell: The Devil in Medieval Times. *National Geographic: History*. set./out. 2018. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.co.uk/history-and-civilisation/2018/10/horns-hooves-and-hell-the-devil-in-medieval-times>. Acesso em: 24 de abr. 2022.

1.1. O IMPACTO DOS DESENHOS DE ALBRCHET DÜRER NA IMAGÉTICA DO APOCALIPSE

O *Die heimlich offenbarung Iohnis*, “A Revelação de São João”, título da obra na edição germânica ou “*Apocalipsis cum Figuris*”, na sua edição latina, produzida por Albrecht Dürer em 1498⁸⁰ foi revolucionário desde seu primeiro momento. Além de ser o primeiro livro escrito, gravado e publicado por um artista, foi realizado por meio de inovação técnica diferente de tudo que o precedeu⁸¹. As obras dürerianas do Apocalipse são notáveis por sua técnica excepcional de impressão no mesmo momento em que as inovações de Johannes Gutemberg (1400-1468) ainda eram extremamente recentes - inventor da tipografia e também da prensa de impressão.⁸²

O advento da imprensa, esta que em sua gênese tinha caráter de “arte divina”, trouxe o avanço na indústria do papel e acabou por suceder aos livros e impressões maior abrangência na sociedade, saindo de um âmbito do inacessível, reservado apenas a uma parcela restrita da sociedade e atendendo ao cunho revolucionário de difusor da cultura através de uma ampla impressão dos mais diversos volumes escritos.⁸³

Ademais, “Dürer concebia suas gravuras como obras de arte individuais”⁸⁴ e com isso, ele tinha plena consciência das dificuldades de produção das xilogravuras e sua aplicação na preparação de livros, como a aplicação de tinta e a constante limpeza das placas. Porém, o artista entendia que a produção limitada destas também significaria em ganho comercial considerável. Tendo isso em mente, as gravuras de Dürer eram enviadas principalmente a cidades onde o maior número de pessoas pudesse ter contato; neste caso Frankfurt, mesmo que uma oferta melhor fosse feita em outro lugar.⁸⁵

Segundo Ostrower, a nova visão de mundo insurgiu aos valores medievais, descaracterizando-o de uma forma que permitisse a materialidade dos fenômenos reais na arte, além de elaborar a proposta de perspectiva. Ao passo que os renascentistas afirmavam a existência física e material como algo positivo, novos valores surgiam, principalmente novos valores sobre a imagem, pois os antigos já continuavam a cair em desgraça.

⁸⁰ Além de diversos outros exemplares das gravuras de Albrecht Dürer, as melhores cópias da série *Apokalypsis* (regravado em 1511) se encontram no catálogo do museu Staatliche Kunsthalle, localizado na Alemanha.

⁸¹ STRAUSS, Walter L. *The complete engravings, etchings and drypoints of Albrecht Dürer*. Dover publications, Nova York. 1972. p. 7.

⁸² DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, vol. 1. Trad. Manuel Ruas, Lisboa, Editora Estampa, 1994. p. 192.

⁸³ *Ibid.* p. 193.

⁸⁴ STRAUSS, *op. cit.*, p. 9. “Dürer conceived his engravings as individual works of art.” (Tradução nossa).

⁸⁵ STRAUSS, *loc. cit.*

O resultado da decadência do estilo antigo e dos velhos valores foi a justificação das imagens como obra de arte. Belting aponta que o público agora tinha interesse em apreciar as pinturas através dos olhos dos pintores, a antiquada temática religiosa dos ícones ainda era requisitada, porém, agora deveriam ser produzidas profissionalmente sobre as regras da arte. Ademais, a profissionalização do pintor e mercado que resultou disto mudaram completamente o panorama. O público não colecionava apenas imagens devocionais, mas também as obras autorais dos pintores.⁸⁶ A partir daquele momento, no século XIV, repensar-se-iam as formas de expressar o mundo material, através da observação, mensuração, e comparação racional. Todavia, um sistema uno da perspectiva só viria a se estabelecer plenamente e seria codificada no final do século XV⁸⁷. Isto somado a teorização da pintura na Itália, que segundo Hans Belting fez com que:

A imagem fora designada como uma realidade especial, e tomada literalmente, como uma manifestação visível da pessoa sagrada. Agora, ela estava, sobre tudo, sujeita às leis gerais da natureza, incluindo a ótica, sendo, portanto, inteiramente designada para o mundo da percepção dos sentidos – as mesmas leis se aplicariam tanto à imagem quanto à percepção natural do mundo exterior. Ela se tornou uma janela simulada, na qual ou um santo ou um membro a família poderiam aparecer como num retrato.⁸⁸

O campo das artes dentro deste novo universo das impressões não deixou de acompanhá-lo e desfrutou de sua vasta distribuição e alcance dentro da sociedade europeia do século XVI. Paradoxalmente, embora a Europa estivesse repleta de conflitos religiosos neste período, “os europeus se aproveitavam de qualquer descanso para espalhar e estimular o crescimento das artes e tecnologias, mesmo que tais avanços movessem-se de um continente a outro com a invasão de soldados”⁸⁹. Diferente de Blake, que em apenas uma breve ocasião deixou o território de Londres, Dürer foi um homem que viajou constantemente pela Europa, principalmente no território holandês entre 1520 e 1521, e também pela península itálica em onde teve contato com a florescente cena artística de cidades como Veneza e Bolonha⁹⁰.

De acordo com Ostrower, foi primeiro nesta região em que se manifestaram novas habilidades sociais, atitudes e novos comportamentos que inicialmente coexistiram com a estrutura medieval e eventualmente vieram a confrontá-la⁹¹.

⁸⁶ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 593.

⁸⁷ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 28ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 110.

⁸⁸ BELTING, *op. cit.*, p. 593.

⁸⁹ DELUMEAU, Jean. *Sin and fear: The emergence of a Western guilt culture 13th-18th centuries*. St. Martin's Press, Nova York, 1990. p. 104. “Europeans took advantage of every respite to spread and stimulate the growth of arts, letters, and technology—even if such advances moved from one country to another with invading soldiers. (Tradução nossa).

⁹⁰ STRAUSS, Walter L. *The complete engravings, etchings and drypoints of Albrecht Dürer*. Dover publications, Nova York. 1972. p. 7.

⁹¹ OSTROWER, *op. cit.*, p. 108.

Naquela mesma década de viagens, Dürer dedicou-se aos estudos das formas geométricas e traduziu – na realidade, ele introduziu no vocabulário alemão –, para sua audiência de artifices em Nuremberg a figura do cone.⁹²

Dürer, em sua passagem pela Itália, aprendeu a aplicar as regras da ciência na arte⁹³. Nas ocasiões em que o artista esteve no território italiano, desenvolveu seu senso artístico através do interesse pelas proporções do corpo humano: “a arte secreta da perspectiva”; a simetria do corpo humano durante a Renascença era atingida através fundamentos matemáticos, como por exemplo a regra de três⁹⁴. Ostrower define a perspectiva como “um sistema tão lógico nos relacionamentos entre a totalidade e suas partes, determina tão rigorosamente e define tão clara e plasticamente os objetos e os intervalos espaciais dentro da forma global de profundidade, que confere às imagens a ilusão do real”⁹⁵.

Segundo a autora, embora todos os artistas renascentistas participassem dessa busca por volumes, convexidades, concavidades, ponto de fuga e perspectiva, cada um expressava nitidamente as características de sua individualidade, personalidade e temperamento. Contudo, em suas obras, todos os grandes nomes do Renascimento italiano -Ticiano Vecellio, Leonardo da Vinci, Andrea Mantegna e Sandro Botticelli- valorizavam o contexto cultural à materialidade dos objetos reais⁹⁶. Ostrower adiciona Dürer a esta lista, como um grande mestre do dimensionamento.

Durante suas jornadas pela Europa, Dürer buscou aperfeiçoar suas técnicas através do aprimoramento durante a aplicação de diversas camadas de cores e também apurou os métodos que permitiam que o artista obtivesse o efeito iridescente em suas obras, por meio do uso do verniz transparente e diversas alternativas e experimentações com coloração.⁹⁷

O alemão certamente se apoiou no conhecimento divulgado por outros grandes nomes do Renascimento que também dedicaram profundos estudos a respeito de perspectiva, formas e ao tratamento das sombras, conhecido como *chiaroscuro*⁹⁸. Seria natural pensar que Dürer reproduziria o que viu em suas viagens.

⁹² BAXANDALL, Michael. *The limewood sculptors of Renaissance Germany*. Yale University Press, 1980. p. 145.

⁹³ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 592.

⁹⁴ BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford Paperbacks, 1988. p. 96.

⁹⁵ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 28ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 112.

⁹⁶ OSTROWER, *loc. cit.*

⁹⁷ STRAUSS, Walter L. *The complete engravings, etchings and drypoints of Albrecht Dürer*. Dover publications, Nova York. 1972. p. 8.

⁹⁸ Sobre essa temática, ver também *The Fall of a Light on a Face* (1488), de Leonardo da Vinci.

Os gravuristas ingleses só aprenderiam este processo nos anos iniciais do século XVIII. Este foi o primeiro método de coloração usando várias placas. As linhas eram desenhadas em papel tintado com realces em guache branco e eram reproduzidas em blocos de madeira, sendo cada tom aplicado em um bloco de madeira diferente para atingir o efeito e luz e sombra, era necessário que usassem três ou quatro matrizes para criar tons intermediários⁹⁹. De forma geral, o objetivo era transpor este efeito para as gravuras por meio daquela técnica.

Novo progresso foi alcançado com a gravura “a água forte”, que Dürer foi, talvez, primeiro a praticar. Nesta técnica, o ácido nítrico substitui a ação do buril. A chapa de cobre é primeiramente coberta com um verniz resistente ao ácido e o artista desenha sobre esta camada protetora com instrumentos de aço. A chapa é depois submetida a ação do ácido, que só ataca onde o buril, raspando o verniz, deixou, o metal a descoberto. Quando o ataque químico parece suficiente, lava-se a chapa. A gravura conheceu a partir de então um êxito inaudito e passou a ser um dos principais agentes de difusão da cultura.¹⁰⁰

Albrecht Dürer revolucionou o processo de impressão através de um novo tracejado que permitia que o traçado, luz e sombra e suas figuras invocassem qualidades na tridimensionalidade de suas obras que eram inequívocas¹⁰¹. Diferente das xilogravuras, as gravuras em cobre permitiam inúmeros e finos traços na horizontal e vertical, o hachurado que deu grande potencial para o sombreamento para impressão.

As primeiras gravuras de Dürer eram majoritariamente impressas em vibrante tinta preta em que ele buscava, junto com o branco do papel, criar um contraste dramático¹⁰². O efeito enternecedor na obra dureriana é um exemplo dos prenúncios do estilo pictórico no século XV. Wöfflin afirma que os traços nas xilogravuras de Dürer consolidaram como o primeiro artista a “subordinar coerentemente todo o conteúdo do mundo visível à linha que define a forma”¹⁰³. Grande parte das pinturas do século XV são religiosas. Estas pinturas religiosas vão além de um escopo temático, ou seja, as pinturas existiam a fim de responder a um meio institucional que no fim ajudava com atividades intelectuais e espirituais. Isso também significava que a pintura vinha com uma jurisdição de um corpo teórico eclesiástico sobre tais imagens.¹⁰⁴

⁹⁹ ESSICK, Robert N.; VISCOMI, Joseph. An Inquiry into William Blake’s Method of Color Printing. *Blake/An Illustrated Quarterly*, v. 35, Issue 3, 2002. p. 76.

¹⁰⁰ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, vol. 1. Trad. Manuel Ruas, Lisboa, Editora Estampa, 1994. p. 194.

¹⁰¹ SMITH, Robert H. *The Apocalypse: A Commentary on Revelation in Words and Images*. Liturgical Press, 2000. p.14.

¹⁰² WATKINS, Catherine Bailey. *Rembrandt's 1654 Life of Christ prints: Graphic chiaroscuro, the Northern print tradition, and the question of series*. Case Western Reserve University, 2011. p. 73.

¹⁰³ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 4º ed, 2015. p. 66.

¹⁰⁴ BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford Paperbacks, 1988. p. 40.

A Igreja Católica possuía grande influência no modo em que se retratava a fisionomia de suas principais figuras sagradas. Porém, os artistas da época tinham, até certo ponto, liberdade para traçar suas gravuras a partir de sua própria visão e estilo, desde que suas imagens não fossem desarmoniosas com os pressupostos da instituição.

Ao retratar em pinturas aquilo que não poderia ser visto de forma concreta e palpável, os gravuristas incumbiam-se da liberdade artística para interpretar as verdades religiosas. Belting informa que “O tema religioso, afinal, só poderia ser inventado pelos artistas, já que não podia ser visto em realidade, como são os objetos de natureza morta ou de uma paisagem”.¹⁰⁵

Não podemos deixar de mencionar que haviam restrições à liberdade imaginativa dos artistas quando era retratada a imagem de Cristo e em menor extensão, a Virgem Maria¹⁰⁶, características que remonta a hierarquia dos personagens estabelecida durante o medievo.

Contudo, a concepção das figuras recorrentes da exegese bíblica, como por exemplo o Grande Dragão Vermelho, a Prostituta da Babilônia e os Cavaleiros do Apocalipse não vinham com instruções por meio de um detalhado manual eclesiástico que tratasse sobre como os artistas deveriam executar aquelas figuras. Além das passagens da Bíblia, Dürer fez uso máximo da licença artística em suas gravuras ao dar forma, dimensão, volume e, de fato vida àqueles personagens.

Na visão da Igreja, as imagens serviam três propósitos básicos: primeiro, a instrução de leigos, por isso havia a necessidade de que as imagens fossem claras; segundo, para que todos conhecessem os mistérios da encarnação e também sobre as histórias dos santos, com o propósito que suas vidas fossem corriqueiramente lembradas no dia a dia e, terceiro, para provocar o sentimento de devoção, pois este objetivo era melhor alcançado através das coisas que eram vistas do que as que eram ouvidas.¹⁰⁷

Entretanto, este último acabou gerando consequências previstas pela Igreja Católica, o caso das idolatrias. Sabia-se que as pessoas comuns podiam acabar santificando e adorando estas obras. Porém, isto só foi considerado um problema no momento em que adentrou o território germânico.¹⁰⁸

¹⁰⁵ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 580.

¹⁰⁶ BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford Paperbacks, 1988. p. 57.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 41.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 43.

Portanto, se pode perguntar: o que acontece quando esse corpo de imagens religiosas encontra meios eficientes de divulgação sem necessariamente corresponder ou ter o aval das teorias e pressupostos dos teólogos da época, em particular da cultura católica? A resposta viria de forma contundente na voz de Martinho Lutero (1483-1546) e nas decorrências da Reforma Protestante.

A Reforma recusou veementemente o uso das imagens, principalmente pelo temido perigo da idolatria, mas também pela ganância clerical que se beneficiava materialmente com o culto das imagens e, conseqüentemente, o uso das riquezas geradas por estas indulgências.¹⁰⁹ Nesta época, a competência da imagem privada, enquanto objeto de coleção e devoção pessoal já estava estabelecida.

A transformação das igrejas reformadas mostra o desuso dos antigos propósitos das imagens. Segundo Belting, para os reformadores “a nova fé teria de se apresentar como uma Igreja sem imagens”¹¹⁰, as paredes das igrejas protestantes agora encontravam-se despidas, desmaterializadas e determinadas a acabar com a idolatria papal e papel hierático das imagens católicas¹¹¹. O autor também afirma que ocorre neste momento uma cisão não da imagem per si, mas do modo de vê-la, ora como receptáculo do sagrado e também como expressões artísticas.¹¹²

A arte [...] deixou de ser um fenômeno religioso em si mesmo. No mundo da arte, as imagens simbolizam as novas demandas secularizadas da cultura e da experiência estética. Desta maneira, abriu-se mão do conceito unificado da imagem, sendo a perda, contudo, ofuscada pelo rótulo “arte”, que passou a ser aplicado genericamente. O valor geral da imagem independente da ideia de arte tornou-se inadequado para a mente moderna. Sua abolição abriu caminho para uma redefinição estética, em termo das “regras da arte”. Imagens artísticas e não artísticas passaram a aparecer lado a lado, sendo dirigidas a pessoas de diferentes níveis de cultura.¹¹³

No ano de 1522, Lutero já era o homem mais famoso da Alemanha, porém, encontrava-se exilado em Wartburg desde do fatídico dia 31 de outubro de 1517, quando pregou as 95 teses na porta da Igreja de Wittenberg. Neste intermédio, exilado do Império, Lutero manteve-se ocupado e compôs o tratado dos *Votos Monásticos*, produziu diversos escritos relacionados a missa, a confissão e excomunhão¹¹⁴.

¹⁰⁹ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Edusc, 2007. p. 145.

¹¹⁰ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 581.

¹¹¹ *Ibid.* p. 580-581.

¹¹² *Ibid.* p. 579.

¹¹³ *Ibid.* p. 580.

¹¹⁴ DELUMEAU, Jean. *Nascimento e afirmação da Reforma*. São Paulo: Pioneira, 1989. p. 98

Ele também trabalhou a respeito dos livros de Salmos, das Epístolas e dos Evangelhos e principalmente se dedicou a tradução da Bíblia¹¹⁵. Ainda em banimento do território alemão, Lutero também se esforçou na busca por apoio dos governos saxônicos para avançar com a reforma e para não ser perturbado, permitiu, mesmo que contrariado, o uso de imagens pelo eleitorado¹¹⁶.

As teses luteranas atacavam as indulgências e na mesma intensidade foram traduzidas para o alemão, impressas e amplamente divulgadas no território alemão; “seu eco soma-se à crítica, muito difundida na Alemanha, aos “príncipes de Roma” que se tornaram príncipes da Igreja”¹¹⁷. Além do suporte político, Lutero recebeu amplo apoio em grande parte do território germânico, incluindo da pequena nobreza, príncipes, da burguesia urbana, o de humanistas e artistas, dentre o mais relevante para nós, Albrecht Dürer.¹¹⁸

Para Lutero, as imagens eram “um meio para um fim”¹¹⁹. Quando essas imagens representavam os eventos dos textos bíblicos, Lutero emprestou do primeiro princípio básico da Igreja Católica e via esta como uma alternativa plausível e utilitária para seu uso. O monge alemão também requeria “legendas” às imagens, uma forma de mantê-las subordinadas à palavra divina, e desta forma, as pinturas agiriam como ilustrações dos feitos e mensagens de Deus.¹²⁰

Dürer não foi o único gravurista que trabalhou e produziu imagens bíblicas no contexto da Reforma dentro do território germânico, Lucas Cranach, O Velho (1472-1553), amigo muito próximo de Lutero, também teve papel importante na idealização e produção de gravuras religiosas. O monge frequentava a oficina do gravurista e lá desenvolveram uma “imagem didática”; Belting ensina que para eles:

O contemplador vê não, uma figura natural que atrai sua empatia, mas uma tese pictórica que apela a razão. O espaço não é trabalhado para criar a ilusão de realidade; a composição em duas partes é composta sinteticamente dos “conceitos pictóricos” comuns às alegorias. As legendas, na parte inferior, são um complemento do argumento do quadro.¹²¹

¹¹⁵ DELUMEAU, Jean. *Nascimento e afirmação da Reforma*. São Paulo: Pioneira, 1989. p. 98-99.

¹¹⁶ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 581.

¹¹⁷ BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo–Edusp, 2018. p. 360.

¹¹⁸ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, vol. 1. Trad. Manuel Ruas, Lisboa, Editora Estampa, 1994. p. 126.

¹¹⁹ BELTING, *op. cit.*, p. 588.

¹²⁰ *Ibid.* p. 589.

¹²¹ *Ibid.* p. 590.

Devido ao fato da ampla divulgação de sua obra imagética por toda Europa como um artista em destaque, as gravuras do *Apocalypse* produzidas em 1498 foram readaptadas nas primeiras edições da *Bíblia de Wittenburg* – a edição de 1522, uma tradução em alemão apenas do Novo Testamento, terminada em apenas três meses, no formato in-fólio, foi ilustrada pelo velho Cranach; a tradução completa da Bíblia luterana foi publicada em 1534.¹²² A mais notável edição da Bíblia data de 1545, na qual Lutero segue os passos dos humanistas e deixa de lado a *vulgata* e priorizou o texto original a tradução luterana expressou um exímio uso do alemão, pois optou uma linguagem simples e correta, facilitando o acesso dos leitores. Seu sucesso foi enorme, somente durante a vida de Martinho Lutero, foram feitas 84 impressões originais e 253 cópias influenciadas nela.¹²³

Delumeau aponta que daquele momento em diante, toda representação pictórica da exegese bíblica produzida dentro da Alemanha se manteve fiel, ou melhor, uma cópia direta da obra de Dürer¹²⁴. Eco menciona outra obra que também circulou no mundo protestante chamada *Theatrum diabolorum* (1569), apontando que esta coletânea demonológica possuía cerca de setecentas páginas e abordava os mais diversos aspectos da demonologia¹²⁵. Contudo, não encontramos evidências que Dürer tenha tido contato com tal obra.

O *Apocalypse* mudou de vez o status do artista, agora como o maior nome da arte alemã do século XVI, em virtude da visibilidade daquela mídia (gravura) e os avanços da imprensa, privilegiou-se a ilustração. “A obra à qual Dürer consagrou dois anos de trabalho é a primeira a ser publicada por um artista designado pelo nome, em associação na parte tipográfica por um profissional do livro”¹²⁶. Seu apoio à figura de Lutero e às doutrinas dele, sua popularidade enquanto artista, coincidência ou não, podem ter sido alguns dos motivos da inserção de imagens sobre o Apocalipse nas escrituras sagradas usadas pelos protestantes.

Ainda no cenário alemão do século XVI, a difusão de textos apocalípticos foi massiva considerando o papel da imprensa, os avanços nas técnicas da gravura, e, curiosamente, pela influência de Lutero e seus discípulos que se tornaram responsáveis, durante a Reforma protestante, por generalizar as provações e agonias do Juízo Final dentro das fronteiras dos países protestantes, na construção da sensibilidade do público para o fim dos tempos.¹²⁷

¹²² BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo–Edusp, 2018. p. 360.

¹²³ DELUMEAU, Jean. *Nascimento e afirmação da Reforma*. São Paulo: Pioneira, 1989. p. 99.

¹²⁴ *Id.* *História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 322.

¹²⁵ ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 101.

¹²⁶ BARBIER, *op. cit.*, p. 331.

¹²⁷ DELUMEAU, *História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 320-321.

A popularidade de Lutero e a relevância de seus discursos o tornavam um grande vetor de “verdades”, pois - da mesma forma que João - ele pregava sobre o fim dos tempos e que para ele, não havia dúvidas que ocorreria em seu tempo no decorrer do século XVI.¹²⁸ Durante as décadas de 1520-1530, o reformador discursou e escreveu diversas obras sobre as calamidades do Império Romano e seu inevitável fim e sobre o Papa, considerando-o como as diversas reencarnações do Anticristo.¹²⁹

Lutero afirmava que: “Para mim, estou inclinado a crer que o fim dos dias chegou e o mundo já está em declínio, está velho e desprovido de sentidos, isso insinua e adverte que se aproxima sua ruína, sua queda”¹³⁰. Eco também menciona as afirmações de Lutero acerca do suposto antagonismo religioso e as mutações diabólicas do papa. O autor descreve o monge como “obcecado pelo diabo”.¹³¹

A difusão deste discurso escatológico por meio das imagens no contexto da Reforma Protestante é, por si só, digno de uma pesquisa separada. De fato, seria interessante se ponderássemos sobre a disseminação imagética do Apocalipse, por exemplo, enquanto uma resposta protestante que se aliou aos avanços da imprensa e a disseminação do fim dos tempos pelo próprio Lutero.

Considerando que a imprensa se tornou um canal de propaganda e que tinha como um dos intuitos a anunciação do eminente fim dos tempos, em contraponto a uma verdadeira “demonização da leitura pela Igreja Católica que se seguiu à Reforma, quando o crescimento da heresia foi atribuído ao acesso aos livros por parte dos leigos”.¹³²

Somado a isso, em partes da Europa, como nos Países Baixos, houve a proibição do que antes era tolerado, a título de exemplo, músicas, baladas, jogos, recitais e comédias que abordassem a temática religiosa, devido ao tempo perverso que se vivia.¹³³

¹²⁸ DELUMEAU, Jean. *Sin and fear: The emergence of a Western guilt culture 13th-18th centuries*. St. Martin's Press, Nova York, 1990, p. 120.

¹²⁹ *Id.* *História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 329.

¹³⁰ LUTERO, Martinho *apud* DELUMEAU, Jean. *Sin and fear: The emergence of a Western guilt culture 13th-18th centuries*. St. Martin's Press, Nova York, 1990, p. 121. “*As for-me, I am inclined rather to think that the final days has arrived, and that the world is already in decline, that it is already old and bereft of sense, that intimates forewarns, anannounces its approaching end and its downfall.*” (Tradução nossa).

¹³¹ ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 101.

¹³² BURKE, Peter. *Testemunha ocular: imagem e história*. Bauru: Edusc, 2004. p. 140.

¹³³ DELUMEAU, *op. cit.*, p. 121.

Desde a transformação da imagem durante o medievo, ela abandonou seu alheamento com o público e passou a oferecer um momento de subjetividade no qual era possível uma particularidade da narrativa que a favorecesse¹³⁴.

A imagem se tornava cada vez mais habituada ao homem. Diferente da antiga imagem de culto que predominava durante a Idade Média, em que o conteúdo não era suscetível aos desejos daqueles que as contemplavam¹³⁵. Na era Moderna, a incessante propagação da imagem, das mais diversas temáticas, para além da religiosa, só viria a intensificar esse processo, fazendo com que o contato com a imagem com o público se tornasse cada vez mais diversificado. A difusão das gravuras juntamente com os livretes xilográficos na esfera pública, fez com que houvesse um aumento sucessivo na familiaridade da população com o mundo dos sinais gráficos, como coloca Barbier:

Com efeito, a partir do momento em que a imagem assume a forma de um objeto suscetível de apropriação material, já não estamos mais dentro da lógica da “leitura do pobre”, mesmo que a abertura permaneça limitada: os textos gravados ou copiados visam a uma clientela alfabetizada, ou mesmo relativamente instruída quando são em latim, e isso mesmo que as práticas de leitura comentada continuem em vigor¹³⁶.

Sendo assim, a interação por meio das gravuras iconográficas de Albrecht Dürer pode ter sido uma ferramenta significativa no contato de uma grande massa de europeus com os temas religiosos, em especial com a temática escatológica. Uma ferramenta poderosa como o buril que aquele gravurista frequentemente usava ajudou a esculpir as visões sobre o Juízo Final. Porém, não podemos considerar a mente do público, mesmo daqueles leigos, como simplesmente uma lacuna visual das representações apocalípticas a ser preenchida. A mente destes não era uma tela em branco em que os artistas simplesmente pintavam representações de histórias e facilmente os impressionavam, era uma ativa visualização interior que todo pintor precisava estar em contato.

E no que diz respeito ao século XV, a experiência era diferente das que vemos hoje, um casamento entre a pintura e as visualizações prévias sobre o mesmo tema¹³⁷. De fato, Baxandall descreve que os pintores do Renascimento dependiam em parte dos conhecimentos prévios do seu público, e isso se tornava evidente quando a temática religiosa era representada.¹³⁸

¹³⁴ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 521.

¹³⁵ *Ibid.* p. 523.

¹³⁶ BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo–Edusp, 2018. p. 143.

¹³⁷ BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford Paperbacks, 1988. p. 45.

¹³⁸ *Ibid.* p. 36.

Pouco importaria quão fiel ou extraordinária fosse a pintura se o espectador não conhecesse a história ou a cena que estava sendo retratada, pois o conhecimento prévio sobre aquela temática seria fundamental para o observador compreender a imagem. Além disso, o pintor não conseguiria competir com a particularidade da representação privada do observador. Esse é um dos fatos que evidenciam as complexidades na relação entre o observador e a imagem.

As funções de devoção estavam afastadas daquelas da verdadeira estética, mas o pintor transforma estes problemas na verdadeira questão de sua pintura. O velho ícone está inserido na nova pintura como uma preciosa memória. Um artista da sua posição não pode simplesmente repetir o antigo ícone, mas deve interpretá-lo.¹³⁹

Ou seja, junto dos escandalosos murmúrios que anunciavam o fim dos tempos, poucas coisas seriam capazes de impactar o público leigo e cristão, seja ele protestante ou católico, já amedrontado do que, por exemplo, contemplar a gravura *Die apokalyptischen Reiter* (1511) de Dürer (figura1).

Nessa obra os Quatro Cavaleiros do Apocalipse preenchem toda a gravura e são essas as entidades que dão o contorno e a vivacidade para as angústias dos homens do século XV sobre o Juízo Final. Albrecht Dürer desenhou os ícones que protagonizam o capítulo 6 de Apocalipse com técnicas de luz e sombra para produzir o volume da cena, dos cavaleiros e dos demais personagens ali presentes.

O cenário é desenhado com um forte tracejado na nuvem de fumaça ou poeira e parecem ser produzidas pelo intenso cavalgar dos personagens. Dürer criou uma cena vertiginosa e desenfreada, os personagens parecem estar num movimento acelerado com o objetivo de apressar fim dos tempos.

Estes personagens aparecem da direita para a esquerda na imagem, sendo o primeiro aquele que trará a enfermidade e carrega com si um arco e flecha, o segundo é a guerra, esse ergue aos céus uma espada, o terceiro representa a fome ao carregar uma balança sem nada para ser pesado, e por fim a morte, que levanta um tridente.

A aparência da morte é franzina e a magreza de seu cavalo foi evidenciada pelas costelas aparentes do animal. Abaixo dela vemos uma gigante criatura monstruosa que devora um homem com trajes da nobreza, esse se contrasta com as demais figuras caídas no chão que possuem roupas de camponeses, simbolizando que ninguém será poupado. Na parte superior da obra, o anjo que abriu aquele selo sobrevoa os demais cavaleiros.

¹³⁹ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 542.

O contexto de seu tempo se tornava cada vez mais trágico e dramático e as obras ajudavam a revelar o advento cataclísmico do fim da humanidade através de símbolos como aparições, o arco íris, anjos que anunciam o fim por trombetas, o fulgente trono de Deus, animais fantásticos, o manto branco, os tormentos do inferno, os querubins e os apóstolos, o livro da vida e da morte entre outros¹⁴⁰.

A figura 1 sumariza a leitura do Apocalipse feita por de Dürer, a obra representa com muitos detalhes os símbolos que compõem a visão escatológica e a forma que ele usava de elementos dramáticos, de fundo profético para produzir uma representação do Juízo Final que transpassava a realidade germânica do século XVI.

De fato, não poderia ter sido representado de outra forma, tendo em vista que ele viveu e elaborou suas séries de gravuras apocalípticas enquanto a praga dizimava a Nuremberg¹⁴¹ e generalizava-se a violência e destruição consequentes das revoltas que aconteceram durante a Guerra do Camponeses (1524-25), incluindo danos materiais às imagens sacras pelas mãos dos iconoclastas do período da Reforma, quando camponeses revoltosos com as imposições da igreja assolaram monastérios em boa parte do território germânico.¹⁴²

¹⁴⁰ DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 308-309.

¹⁴¹ *Id.* p. 100.

¹⁴² BAXANDALL, Michael. *The limewood sculptors of Renaissance Germany*. Yale University Press, 1980. p. 75.

Figura 1 - *Die apokalyptischen Reiter* (1511).



Fonte: Albrecht Dürer, xilogravura. 39,9 x 28,6 cm. Imagem do Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. A obra física atualmente encontra-se no acervo do Staatliche Kunsthalle.

Efetivamente,

Dürer foi o primeiro a se tornar permeado pelo imenso e sobre-humano poder de expressão dos poetas-evangelista, e o primeiro a resumir o drama do destino do mundo nas revelações de uma crença espiritual e pessoal, deste modo atribuindo a este livro o primeiro lugar nas artes da ilustração na Alemanha, e promovendo a arte germânica a uma posição mais alta dentro dos esforços artísticos dos europeus¹⁴³.

O discurso aterrorizante do Juízo Final e do fim dos tempos, ao mesmo passo que consolidava o medo do fim dos homens neste período, também, tentava apaziguar a mente daqueles afirmando que “os justos veriam em breve o fim de seus medos e de todas as suas ansiedades”.¹⁴⁴

¹⁴³ KURTH, Willi. *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*. Dover Publication, 1963, Nova York. P. 46. “Dürer was the first to become permeated with the overwhelming inner meaning and the superhuman power of expression of the poet-evangelist, and the first to epitomise the drama of the world’s destiny in the revelation of a personal spiritual creed, thereby giving this book the first place in German illustrative art, “and promoting the whole of German art to a higher position within the artistic efforts of the European peoples” (Tradução nossa).

¹⁴⁴ DELUMEAU, Jean. *Sin and fear: The emergence of a Western guilt culture 13th-18th centuries*. St. Martin’s Press, Nova York, 1990. p. 524 “The righteous would soon see the end of their fears and anxieties”. (Tradução nossa).

A iconografia faria com que sua expressão artística se tornasse, de fato, uma nova forma de narrativa. Sua escrita poética repleta de figuras criaria uma ponte entre o real e o irreal na tentativa de dar corpo às imagens da mente. No contexto que vimos dos séculos XV e XVI, questões surgiriam ao artista na composição de suas obras, por exemplo, como materializar o medo? Como corporificar os pesadelos generalizados de uma população e também aqueles mais íntimos? Como materializar não somente o fim, mas também caracterizá-lo como eminente? Como e qual a melhor maneira possível para revelar o arrebatamento dos justos e a condenação eterna dos indignos? Esta tarefa além de complexa, se torna ainda mais atípica quando tratamos de uma iconografia do fim dos tempos, levando em conta as particularidades da Idade Moderna e os desdobramentos do Renascimento, em que as instituições culturais e políticas divergentes difundiam seus temores aos ventos, criando um vórtice tempestuoso capaz de abalar as estruturas políticas e culturais.

Tais inquietudes e temores não seriam disformes por muito tempo, requeriam contornos palpáveis, que no momento que fossem vistos, tanto nos olhos dos leigos quanto dos eclesiásticos, seriam imediatamente tomados não como mera “representação real” do imaginário religioso, mas como seu fidedigno retrato. A evolução da gravura viria a acompanhar esse movimento, ajudando a transformar a narrativa do Juízo Final em seu formato alegórico.

Impressionamo-nos pela numerosa quantia de personagens e objetos retratados minunciosamente e como estes se mantiveram representados dentro dos limites traçados pelas firmes linhas dürerianas, mesmo quando sua temática fugia do mundo do material, ele manteve o imaginário pulsante.

Como vemos em sua série de gravuras, há solidez, a impressão de cada linha da obra de Albrecht Dürer é maciça devido à pressão posta sob o buril nas mãos do artista. Suas gravuras são eruditas e, ao mesmo tempo, composta por sutis eufemismos direcionados a uma audiência mais sofisticada.¹⁴⁵

Dürer - sob o viés de seu tempo - foi sistemático na elaboração de seus designs, sendo que as linhas firmes dos desenhos e a composição das multidões de personagens apontam uma possível preocupação do artista em retratar a forma dos capítulos e incluir a soma de símbolos mencionados em Apocalipse, um reflexo da situação europeia daquele período que parecia, de fato, guiar o artista.

¹⁴⁵ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 4º ed, 2015. p. 8.

Foram também os protestantes que promoveram visão de que “os papas da época eram encarnações sucessivas do Anticristo; se o Anticristo reinava em Roma, a história humana aproximava-se de seu termo”¹⁴⁶. Com isso, as imagens dürerianas do Juízo Final que seguiram sendo representadas e copiadas por toda década e acabaram firmando a visão do recente público protestante da eminência trágica dos homens. Isto é:

A literatura protestante do demônio, “príncipe deste mundo”, da bruxaria e blasfêmias, a infinita discrição dos vícios contemporâneos, fenômenos monstruosos, dos presságios perturbadores podem ser entendidos apenas quando conectados aos pronunciamentos escatológicos, e a crença de que o Anticristo já havia chego e a certeza de que a história humana estava próxima de sua conclusão¹⁴⁷.

O Apocalipse de Dürer ultrapassou o território alemão e se difundiu pela França, inspirando os artistas que realizavam os vitrais da catedral em Troyes¹⁴⁸, resultando na difusão destas gravuras num cenário europeu ainda mais amplo, atingindo uma sensibilidade escatológica repleta de angústias que marcavam a época. Embora Dürer não tenha usado do artifício da escrita em suas obras, ele conhecia bem esta técnica e como aplica-la quando buscava representar o dualismo entre “palavra-corpo (escrita) e imagem-corpo (retrato)”¹⁴⁹.

Nos modelos mais populares das obras xilogravadas de pequeno porte, as imagens eram impressas em papel no formato in-fólio e, na parte superior, reservava-se para as ilustrações. As personagens que estavam colocadas em cenas eram identificadas por meio de filactérios e na cabeça, e no pé da imagem ficavam gravadas pequenas linhas de texto.¹⁵⁰

Dürer não escreve nada em suas gravuras apocalípticas; característica comum no conjunto mais amplo da obra do alemão e algo que ia na contramão das preferências luteranas quando o assunto era a temática religiosa. As exceções se resumem ao icônico monograma “AD” usado como assinatura de suas obras e pelo frontispício de Apocalipse, intitulado como “*Maria aparece para João*”. Nessa gravura o artista escreve a frase em latim “*Apocalipsis cu[m] figuris*”, ou seja, Apocalipse com imagens. Aqui vemos João na ilha de Patmos tendo uma visão da Virgem Maria e Cristo como criança.

¹⁴⁶ DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 329.

¹⁴⁷ *Id.* Jean. *Sin and fear: The emergence of a Western guilt culture 13th-18th centuries*. St. Martin's Press, Nova York, 1990, p. 524. “Protestant literature of the demon “the prince of this world,” of witchcraft, blasphemy, of the endless descriptions of contemporary vices, monstrous phenomena, disturbing omens, and the like, can be understood only when connected to eschatological pronouncements, to the belief that the Antichrist had already come, and to the certainty that human history was nearing its conclusion”. (Tradução nossa).

¹⁴⁸ DELUMEAU, *op. cit.*, p. 322.

¹⁴⁹ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 587.

¹⁵⁰ BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo–Edusp, 2018. p. 142.

Não há indícios sobre a motivação por trás desta escolha, seja ela artística, religiosa, cultural ou pessoal (interna do próprio Dürer ou externa por empregadores), porém, a repercussão dessas obras deixou uma inquietação nos observadores.

Figura 2 – *Maria erscheint Johannes.*



Fonte: Albrecht Dürer, xilogravura. 39,6 x 23,2 cm. Imagem do Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. A obra física atualmente encontra-se no acervo do Staatliche Kunsthalle.

Tendo em vista essa massiva divulgação das gravuras de Dürer, somado ao acelerado desenvolvimento da imprensa e principalmente à grande influência do protestantismo, diversas obras alemãs e francesas com a temática escatológica se propagaram pela Europa, como já apontado acima. Estas obras não se restringiram apenas ao continente, mas também seguiram cruzando os mares e encontrando um público atento e temeroso nas ilhas britânicas. A literatura apocalíptica implantada ali também fez com que os ingleses e escoceses identificassem “o pontífice romano como o Anticristo e a Igreja Católica como a Grande Prostituta”, tornando regra também para a corrente protestante na Inglaterra, vê-los como propagadores do fim do mundo.¹⁵¹

¹⁵¹ DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 350.

O germe temático que foram os escritos do Apocalipse se proliferaram no contexto da Reforma na Grã-Bretanha. O “discurso escatológico encontrou sucesso e não fora somente entre os extremistas e revolucionários, mas também aos sentimentos dos protestantes britânicos de fragilidade e isolamento”.¹⁵²

Esse momento de vulnerabilidade britânica encontra nos milenaristas radicais e moderados a convicção do fim dos tempos, pois este fora anunciado frequentemente e de forma exaustiva na Inglaterra do final do século XVI até meados do século XVII, criando um ambiente embrumado numa densa aura escatológica.¹⁵³ É neste cenário em que surgem e multiplicam-se diversas seitas pela Inglaterra, sinal claro de que “o demônio estava a solto e Cristo já não podia tardar”.¹⁵⁴

Durante boa parte da tradição pictórica, a cor era vista como uma característica secundária, considerada como evanescente, superficial e subjetiva em relação a qualidade primária que era encontrada na arte linear. As linhas tem conotação direta com o real, são características tangíveis do objeto e seu principal traço. A cor não poderia ser tocada, delineada, apenas supomos que seus aspectos são vistos a todos os olhos da mesma forma, e nem todos os olhos veem o mesmo¹⁵⁵.

Em sua xilografia, Dürer manteve-se no uso exclusivo do preto e branco. O monocromático de Dürer foi uma prova aos seus contemporâneos do que podia ser atingido com o uso do preto e branco, suas gravuras dispensavam o convite para o uso de cores como era comum no século XV¹⁵⁶. Há um ponto interessante a ser debatido quando trabalhamos com a representação nas pinturas e nos deparamos com obras que não transcrevem imagens e símbolos do mundo natural, como são as gravuras do apocalipse de Dürer. As implicações da relação entre aquela temática com a arte podem ter significado uma metodologia mais detalhada e meticulosa na produção de imagens.

¹⁵² DELUMEAU, *Sin and fear: The emergence of a Western guilt culture 13th-18th centuries*. St. Martin's Press, Nova York, 1990, p. 532. “*The eschatological discourse met with such success in Britain, and not only among extremists and revolutionaries, it was due to the British Protestants' feelings of fragility and isolation*” (Tradução nossa).

¹⁵³ *Id.* *História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 351.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 352.

¹⁵⁵ MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want? – The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 308.

* Trabalharemos este tópico no próximo capítulo, ao passo que abordaremos as individualidades e sensibilidades que tocam o observador e sua percepção sobre a obra imagética de Blake e como ele valoriza essa particularidade inerente aquele que verdadeiramente vê as imagens. Notaremos de qual maneira a compreensão da arte por William Blake se aplica nas tradições dos moldes italianos, naquilo que Belting chama de “dupla imitação”, da natureza e da imaginação.

¹⁵⁶ STRAUSS, Walter L. *The complete engravings, etchings and drypoints of Albrecht Dürer*. Dover publications, Nova York. 1972. p. 8.

Até mesmo as ansiedades exotéricas, ou seja, as curiosidades sobre o futuro preparado pelos astros permeavam os homens da Renascença, a prática astrológica era comum e permeava desde os castelos ao campo. Diversos meios expressavam a temática, como pinturas, esculturas, gravuras, iluminuras, calendários, medalhas, livros esculpidos e baús pintados, fantasias e cartas de baralho e que nos mostram o grande interesse no conhecimento e pela influência do poder das estrelas e dos planetas, um interesse que também era envolto num certo temor¹⁵⁷. Em conjunto com o cenário que anunciava o fim do mundo, no mesmo ano em que a revolta popular dos camponeses acontecia, os europeus também esperavam temerosos por um grande dilúvio que deveria acontecer a qualquer momento devido à grande conjunção dos signos de água do zodíaco.¹⁵⁸

Dürer foi um homem da Renascença, porém, não encontramos indícios diretos de que este se preocupava com as particularidades do horóscopo ou com a suposta personalidade geminiana que fora predestinada a ele pelos astros em seu nascimento. Todavia, o alemão incluiu em cautelosos detalhes a temática na produção xilográfica de duas obras, que representam as estrelas *The Celestial Map: Northern Hemisphere* e *The Celestial Map: Southern Hemisphere* ambas produzidas no ano de 1515¹⁵⁹. Dürer fez questão de adicionar na gravura do hemisfério norte figuras de grandes astrônomos do passado que escreveram suas obras com base nos fenômenos celestes, com enfoque no zodíaco e na astrologia, incluindo Marco Manílio e Ptolomeu. Outro feito do artista foi a inclusão dos designs e gravuras nos primeiros mapas de estrelas, o que serviu para fixar uma imagem dos céus.¹⁶⁰

É possível observar as inspirações do artista ao passo que notamos que esse foi capaz de criar uma representação tanto natural dos céus, baseando-se fielmente nas observações dos astrônomos que desenharam aqueles mapas celestes quanto a irreal, adicionando as visões de diversos seres fantásticos que representam os signos do zodíaco. Há um conjunto de aproximações e distanciamento que rodeiam as séries de obras sobre o Apocalipse nos dois grandes gravuristas estudados nesta dissertação, Albrecht Dürer e William Blake.

¹⁵⁷ DELUMEAU, *Sin and fear: The emergence of a Western guilt culture 13th-18th centuries*. St. Martin's Press, Nova York, 1990, p. 163.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 164.

¹⁵⁹ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *The Celestial Map: Northern Hemisphere, 1515, Albrecht Dürer*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358366>. Último acesso em: 26 de mai. 2022.

¹⁶⁰ VOIGT, Vilmos. Cosmographical maps (on Stars). *Myth and Mentality Studies in Folklore and Popular Thought* Ed. Anna-Leena Siikala Finnish Literature Society. Helsinki, 2002. p. 44.

O alemão do século XVI buscou representar a eminência do arrebatamento que parecia se desvendar juntos aos acontecimentos da Idade Moderna, o britânico do século XVIII *re-visionava* as revoluções e partia destas para seus poemas e imagens, ressignificando as de forma singular. Dürer refletiu em suas gravuras com abundantes detalhes e cenas que acompanhavam o mais grotesco daquele momento. E por outro lado, séculos mais tarde, o britânico explorou o tema do Juízo Final sob diferentes narrativas que iriam para além dos textos bíblicos, somando sua própria mitologia textual e imagética aos textos que o influenciaram durante toda a vida para, recapitular o Apocalipse num novo contexto revolucionário com intuito de demonstrar não somente um fim dos tempos, mas um recomeço.

Mitchell caracteriza que quando Blake adotou os temas dürerianos em sua obra, ele drasticamente condensou e simplificou sua iconografia. Os labirintos alegóricos que detalham as composições de Dürer não são vistas na obra de Blake, o detalhado drapejamento se abstém das cenas de Blake.¹⁶¹

Porém, é evidente ao tomar contato com a obra de Blake, que isso não restringiu ou reduziu a complexidade imagética das composições dele, houve apenas uma mudança de escopo, se distanciando do minucioso detalhamento das figuras que compõem a imagem e seus símbolos.

As composições de Dürer são mais obras mais “literais” no sentido prezado pelas doutrinas do *ut pictura poesis*: é uma espécie de texto repleto de detalhes simbólicos para serem lidos por um leitor familiarizado. Os designs de Blake são iconograficamente complexos como os de Dürer, mas essa complexidade foi focada no imaginário que pode ser entendido (sem ser explicado) quase instantaneamente. O ideal visionário de *biblia pauperum* não poderia ser servido de forma melhor.¹⁶²

Ao passo que Dürer viveu o momento da descoberta das Américas, Blake, acompanhou suas revoluções. Veremos no próximo capítulo de que forma o pintor londrino viria a revisar o Apocalipse numa nova realidade dos anos finais do século XVII e início do XVIII. “Os primeiros desenhos da Bíblia, a história da Inglaterra, a obra Paraíso Perdido de Milton, anteciparam uma preocupação recorrente por toda vida de Blake com o apocalipse da história moderna e o cumprimento com a profecia bíblica”.¹⁶³

¹⁶¹ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 27.

¹⁶² *Ibid.* p. 28. “Dürer's composition is the more “literary” piece in the sense commended by the doctrines of *ut pictura poesis*: it is a kind of text full of symbolic details to be “read” by the knowing reader. Blake's design is as iconographically complex as Dürer's, but that complexity has been focused in imagery that can be grasped (although not explicated) almost instantaneously. The ideal of a visionary *biblia pauperum* could not have been better served”. (Tradução nossa).

¹⁶³ BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 88. “The early drawings for the Bible, the history of England, and Milton's *Paradise Lost* anticipate Blake's lifelong concern with the apocalyptic history of modern times as the fulfillment of biblical prophecy”. (Tradução nossa).

Blake foi um grande admirador da obra do artista alemão do século XVI e o considerava um dos grandes nomes da “velha maneira do ofício”¹⁶⁴ de gravurista. Há relatos que uma cópia de *Melancolia*, de Albrecht Dürer, permaneceu pendurada na bancada de trabalho de William Blake por quase toda a vida do gravurista londrino.¹⁶⁵ Sem dúvidas, o constante contato e contemplação daquela imagem faria com que Blake traçasse um caminho de acordo com os passos do velho artífice. Talvez a mais evidente diferença entre as duas séries sobre o Apocalipse tenha sido o impacto que cada uma causou na carreira dos artistas. Pois se para Dürer, trouxe-lhe fama instantânea e consolidou sua influência por toda Europa¹⁶⁶, para Blake, os frutos do reconhecimento e olhares de um fiel e mais expressivo público só surgiriam décadas após sua morte.

1.2. SR. BLAKE, O GRAVURISTA: DE APRENDIZ A PROFISSIONAL

De forma condescendente, foi assim que William Blake era intitulado e desta forma que seus pares o referenciavam, como Sr. Blake, “O Gravurista”¹⁶⁷. A desdenhosa menção ao artista embora complacente, não afetaria a integridade de Blake e sua visão a respeito de sua trajetória profissional. Neste tópico investigaremos de que forma a profissão moldou o londrino por toda sua carreira, além de ser sua mais importante fonte de renda. Teve profundo impacto no desenvolvimento das técnicas usadas por ele enquanto profissional durante toda a vida. Foi também durante o aprimoramento em suas técnicas de gravura, que o levou a cunhar o que ele chamou de livros iluminados.

O primeiro contato com aquela arte em sua forma de aprendizagem formal foi na antiga *William Shipley's Drawing School*, que mais tarde, passou a ser dirigida e reunia aulas ministradas por Henry Pars (1734-1806) e seus irmãos. Com o encorajamento de seus pais, Blake começou a participar das classes de Pars quando ainda muito jovem, aos dez anos de idade. Aquele estabelecimento era considerado uma instrução preparatória àqueles que buscavam ingressar na carreira artística ou instruir-se na *Academy of Painting and Sculpture in St Martin's Lane*.¹⁶⁸

¹⁶⁴ BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 103.

¹⁶⁵ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978, p. 27.

¹⁶⁶ La Salle University Art Museum and Burke, Brother Daniel FSC. *Art Museum Exhibition Catalogues*. 31. 1997. p. 3. Disponível em: https://digitalcommons.lasalle.edu/exhibition_catalogues/31. Acesso em: 19 out. 2021.

¹⁶⁷ BINDMAN, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶⁸ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 36.

A relação com a arte do mundo clássico desde tão jovem fora tão significativo a ele que, nos últimos anos de sua vida, o artista usou símbolos da Antiguidade greco-romana como plano de fundo para uma de suas obras texto-visuais mais simbólicas, *Laocoön* (1826-1827). Além disso, o artista lembrava desses momentos durante seu processo da composição de suas figuras e como estas estavam fundadas em modelos que vira nas visitas aos antiquários e também nas obras dos grandes mestres do Renascimento.¹⁶⁹

Durante quatro anos Blake foi educado nos moldes básicos e tradicionalistas da arte, seus primeiros passos na formação enquanto desenhista profissional foram orientados pela cópia e reprodução do antigo passado clássico dos portfólios e antiquários, dentre esses haviam desenhos de *Vênus de Medici* e *O Gladiador, Hércules* que seu pai o havia presenteado¹⁷⁰, além de uma impressão comprada pelo próprio garoto de *José de Arimatéia* de Michelangelo, que acompanhou seus designs a partir daquele dia¹⁷¹.

Desde garoto, William Blake demonstrava grande interesse pelo campo das artes, ele era apaixonado pelo estilo e pela grande arquitetura gótica e passava dias desenhando monumentos em Westminster Abbey e colecionava gravuras de seus grandes ídolos como Michelangelo e Dürer¹⁷². As gravuras durerianas exerceram fascínio no rapaz, o estilo do alemão foi estudado por Blake, o entusiasmo do menino ao buscar compreender os efeitos complexos que Dürer obteve em sua extraordinária habilidade em criar linhas que expressavam força e efeitos de luz e espaço sem nunca perder o equilíbrio entre a composição e o drama da cena.¹⁷³

Ackroyd aponta que o retorno de William Blake e sua inspiração ao formato reputado como “antiquado” da gravura, considerado muito “seco” pelos contemporâneos, fora extremamente significativo. Pois esse foi a técnica que o artista criou como base para suas obras, e certamente uma técnica que ele afirmava dominar: “Eu desafio qualquer Homem a Cortar Traços mais finos do que Eu ou grosseiros quando Eu desejo”¹⁷⁴.

Estes discursos de Blake podem ser lidos como provocações àqueles que menosprezavam suas técnicas e sua formação como gravador.

¹⁶⁹ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 35.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 37.

¹⁷¹ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 303.

¹⁷² BENTLEY, G. E. *William Blake: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995. p. 155.

¹⁷³ ACKROYD, *op. cit.*, p. 347.

¹⁷⁴ BLAKE, William apud MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 42. “*I defy any Man to Cut Cleaner Strokes than I do or rougher when I please*”. (Tradução nossa).

Para o biógrafo isso representou uma maneira do londrino se assimilar a identidade do mestre germânico, além de também ter sido um gesto de restabelecimento da velha arte em novos cenários com intuito de celebrar aqueles trabalhos do passado, dos quais Blake se aproximou em “Imaginação Eterna, onde toda Arte reside”.¹⁷⁵

Consideramos as falas de Blake com cautela, porém, elas nos ajudam de certa forma a perceber a visão do artista sobre si mesmo. Estimamos acerca de sua autognose, seus objetivos no trabalho com as gravuras e a arte no geral. Em seus discursos idealizamos o lugar que ele buscava ao se afirmar no mundo artístico, colocando-se sempre em pé de igualdade com os grandes mestres do passado

A segurança de Blake em seus traços seria a fonte de sua confiança enquanto gravurista. O artífice em momento algum de sua longa carreira duvidou de suas habilidades para o desenho, pelo contrário, Blake ia além e afirmava qualidades visionárias para seus traços. Embora estas falas sejam questionáveis, suas parênticas evidenciam a convicção de William Blake a respeito de sua arte.

A técnica¹⁷⁶ que fora estudada a exaustão por William Blake, deveria ser empregada precisamente para causar aquele prodigioso efeito de relevo e sobreposição na imagem. O feito das técnicas dos velhos gravadores seria algo sobre o qual ele afirmava ter vasta sabedoria e absoluto domínio: “Eu dediquei dois anos a estudar intensamente as áreas da arte relacionadas a luz e sombra e cor”¹⁷⁷. Provavelmente Blake referia-se ao período que ingressou nos estudos formais para tornar-se gravador. Veremos que este período que foi crucial na formação intelectual e artística do pintor e que os aprendizados incorporados naqueles anos o marcaram por toda a vida.

“Colorir”, diz este novo leitor do *Chiaro-Scuro*, “não depende de onde as cores são colocadas, mas de onde são colocadas as luzes e as trevas, e tudo depende da forma ou do contorno. Onde isso está errado, a coloração nunca pode estar certa, e está sempre errada em Ticiano e Correggio, Rubens e Rembrandt; até nos livrarmos deles, nunca seremos iguais a Raphael e Albert Dürer, Michael Angelo e Julio Romano.”¹⁷⁸

Blake ainda explicava as estratégias e inspirações das suas obras e como trabalhava com o contraste entre a luz e sombra e de qual maneira somava-os junto a coloração, uma vez que a “uniformidade da cor e uma longa continuação de linhas produziria grandeza”¹⁷⁹.

¹⁷⁵ BLAKE, William *apud* ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 347.

¹⁷⁶ BENTLEY, G. E. *William Blake: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995. p. 184.

¹⁷⁷ BLAKE, William *apud* KEYNES, Geoffrey. *The Letters of William Blake*. The Macmillian Company, Nova York, 1965. p. 72. “And I have now given two years to the intense study of those parts of the art, which relate to light & shade & colour”. (Tradução nossa).

¹⁷⁸ GILCHRIST, Alexander. *The Life of William Blake: Pictor Ignotus*. The Mayflowers Press, 1906. p. 181.

¹⁷⁹ GILCHRIST, *loc. cit.*

Blake seguia afirmando que não se considerava ignorante sobre nada no mundo das artes e nas técnicas dos pintores. E além do mais, reiterava ter pleno conhecimento que seus trabalhos se equiparavam aos dos grandes nomes que ele tanto prezava, como Rafael e Aniballe Carracci. Ademais, dizia que “seria estúpido, cego, ignorante e incapaz”¹⁸⁰ se em dois anos de estudo não os entendesse. Outra vez, uma leitura possível destas falas seria uma forma de William Blake ironizar os artistas de seu tempo que embora tenham também se dedicado aos estudos técnicos do desenho e da pintura através dos grandes mestres do passado, ainda viam a gravura como arte inferior.

O artista londrino insistia, alegando que ele não pretendia ser perfeito, “se Meus Trabalhos contêm Erros e Falhas, os de Carracci, Rafael e Correggio também”¹⁸¹. Por fim, William Blake considerava sua maneira como a mais perfeita que as de seus antepassados italianos, e pontuava que eles naturalmente diriam o mesmo a respeito de suas próprias obras.¹⁸²

Figura 3: *Joseph of Arimathea among The Rocks of Albion* (1773).



Fonte: William Blake, gravura e água forte em papel colorido a mão. 25, 5 x 13,9 cm. Imagem do *The William Blake Archive*. A obra física atualmente encontra-se no acervo do The British Museum, Londres.

¹⁸⁰ GILCHRIST, Alexander. *The Life of William Blake: Pictor Ignotus*. The Mayflowers Press, 1906. p. 182.

¹⁸¹ GILCHRIST. *loc. cit.*

¹⁸² *Id.* p. 183.

A figura 3 é um dos tantos exemplos possíveis que materializam o impacto e a influência dos mestres do Renascimento em William Blake, especialmente Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Freeman aponta que essa foi a primeira gravura de Blake quando se tornou um artista independente¹⁸³.

Blake produziu essa gravura quando tinha apenas quinze ou dezesseis anos, enquanto estava no segundo ano de aprendizagem para gravurista, provavelmente decorrendo de um exercício exigido pelo mestre. A figura é inspirada em um personagem não identificado na obra *The Crucifixion of Saint Peter* (1549) pintada por Michelangelo na Capela Paulina do Vaticano. Blake pode ter tido contato com essa figura através de outro artista. Blake também pode ter tido contato com a obra através de uma gravura da mesma cena produzida por Nicolas Beatrixet (1515-60).¹⁸⁴

Na obra vemos José de Arimatéia, representado como um velho barbado ambulando sobre pedras numa paisagem que nos parece o litoral. Damon menciona que ele se tornou um símbolo do cristianismo verdadeiro e um artista, a quem Blake aplicou descrições dos velhos mártires, como São Paulo¹⁸⁵. A figura encapuzada em modestas vestes é gravada por Blake em poucos traços. Sobre esta gravura, o artista londrino escreve:

Este é Um dos Artistas Góticos que Construiu as Catedrais no que chamamos de Idade das Trevas, vagando vestido com pele de ovelha e bode, para quem o Mundo não era digno; assim como eram os Cristãos em todas as Eras. Michael Angelo Pinxit. Gravado por W. Blake 1773, após um velho Desenho Italiano.¹⁸⁶

Compreensibilidade e precisão foram consideradas por Blake pontos-chaves em seus designs, Gilchrist menciona que o artista sempre buscava atingir a “clareza nas cores e linhas firmes e determinadas, sem interrupção por sombreamento”¹⁸⁷. Especialmente quando o assunto era gravar após o design de outro colega artista, algo que Blake fez durante anos, desde sua mocidade como vimos em *Joseph of Arimathea* e seguiu fazendo concomitantemente às suas criações, pois, as encomendas eram majoritariamente relacionadas a obras de outros. Porém os *ossos do ofício* de gravurista só foram ensinados de fato a ele quando ingressou como aprendiz no estúdio do famoso tipógrafo e gravurista, de família tradicional de Londres, James Basire (1730-1802).

¹⁸³ FREEMAN, Kathryn S. *A Guide to the Cosmology of William Blake*. Routledge, 2016. p. 229.

¹⁸⁴ *The William Blake Archive*. Disponível em: <https://blakearchive.org/work/esi>. Acesso em 23 fev. 2023.

¹⁸⁵ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 253.

¹⁸⁶ DAMON, loc cit. “*Joseph of Arimathea among The Rocks of Albion. This is One of the Gothic Artists who Built the Cathedrals in what we call the Dark Ages, Wandering about in sheep skins & goat skins, of whom the World was not worthy; such were the Christians in all Ages. Michael Angelo Pinxit. Engraved by W. Blake 1773 from an old Italian Drawing*”. (Tradução nossa).

¹⁸⁷ GILCHRIST, Alexander. *The Life of William Blake: Pictor Ignotus*. The Mayflowers Press, 1906. p. 185.

Blake provavelmente foi indicado a Basire por seu antigo mestre, Henry Pars¹⁸⁸. Essa indicação fez com que ele, um desenhista de certa forma bem encaminhado, ao iniciar seu período na Westminster Abbey, já tivesse ocupações de confiança de seu novo mentor, como a reprodução precisa de cópias comissionadas ao estúdio de Basire.¹⁸⁹

Quando William Blake começou sua tutela, por volta dos quatorze anos de idade, ainda um rapazote, Basire já era uma figura prestigiada e de presença ilustre no meio artístico londrino, tendo sido gravurista oficial da principal instituição artística do período em que Blake viveu, a *Royal Academy of Arts*.¹⁹⁰

A academia encorajava a profissão de gravuristas, pois esta tinha potencial lucrativo devido a possibilidade relativamente ágil e barata do serviço, ademais, era plausível que o artista tivesse uma audiência considerável, ainda que os gravadores fossem vistos como mecânicos ao invés de artistas. Um gravurista podia associar-se a Academia Real de Artes de Londres, participar das aulas e frequentar os salões, todavia, ele não era considerado um membro de fato.¹⁹¹

A concepção que inferiorizava a gravura no campo das artes visuais era repudiada por William Blake, algo que o enfurecia. Ocasionalmente ele comentava sobre as dificuldades do ramo, afirmando ser mais difícil criar as gravuras a partir da obra de um companheiro artista do que de sua própria imaginação, além de que segundo ele, este processo resultava em contínuo aprendizado e aprimoramento da técnica.¹⁹²

Eu não tenho objeção de desenhar para outro Artista. Gravura é a profissão que eu aprendi, e nunca tentaria viver de outra coisa, se não houvesse pedidos para meus Desenhos e Pinturas, que tenho o prazer de dizer a você que estão aumentando a cada dia. Portanto, se eu sou um pintor, isso não deve ser atribuído a (minha) procura. Mas estou contente se vivo pela Pintura ou Gravura¹⁹³.

A relação entre o mentor e seu aprendiz durou cerca de sete anos e foi marcada por uma praxe “industriosa” e “diligente”¹⁹⁴. Todavia, Blake logo se acostumou com o cenário frenético do estúdio de Basire. Segundo Ackroyd, o fétido ambiente nunca causou qualquer revulsão ao jovem pupilo. Durante quase uma década Blake viveu em ambiente que remetia ao dos alquimistas dos séculos XV e XVI.¹⁹⁵

¹⁸⁸ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 42.

¹⁸⁹ BENTLEY, G. E. *William Blake: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995. p. 39.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 43.

¹⁹¹ ACKROYD, *op. cit.*, 1997. p. 63.

¹⁹² KEYNES, Geoffrey. *The Letters of William Blake*. The Macmillian Company, Nova York, 1965. p. 36.

¹⁹³ BLAKE, William *apud* KEYNES, Geoffrey. p. 37.

¹⁹⁴ GILCHRIST, Alexander. *The Life of William Blake: Pictor Ignotus*. The Mayflowers Press, 1906. p. 15.

¹⁹⁵ ACKROYD, *op. cit.*, p. 43.

O biógrafo também expõe que a rotina dos artistas, eles viviam rodeado por painéis de ferro que ferviam óleo, inúmeras caçarolas que esquentavam as placas de cobre, velas de todos os tamanhos, pilhas de agulhas e buris, recipiente que servia para mexer a água-forte e panos velhos para remover a tinta das placas – e ocasionalmente das mãos e rosto -, pedras que serviam para polir as placas de cobre, estas que permaneciam empilhadas próximas às quadradas mesas de madeira que apoiavam as prensas.¹⁹⁶

James Basire ensinou a repetitiva técnica de polimento das placas que consistia no contínuo esmerilhamento daquelas com o uso de água, depois pedra-pomes, e novamente com uma pedra mais lisa a fim de atingir uma superfície polida. Após aplicação do verniz, era usada uma vela, aproximava-se a chama, mas sem tocá-la. O próximo estágio era secar as placas e amolar as pontas do buril, mantendo-as sempre afiadas pois assim estariam sempre prontas para gravar.¹⁹⁷

A preparação das placas com água-forte, removendo o verniz que por fim receberia a tinta na matriz de impressão e seguiria para etapa final na prensa aplicada no papel já preparado, de forma gentil e paciente, sem sacudidas.¹⁹⁸

Quando era permitido a Blake tomar posse do buril ou do gravador, seu mentor ensinava as especificidades¹⁹⁹ e o manuseio correto da ferramenta. A parte redonda e de madeira do buril, muito similar às maçanetas, deve permanecer na palma da mão e o indicador no sentido da lâmina do gravador. A placa de metal era geralmente posta em cima de uma almofada preenchida de areia ou outro material similar que permitia sua mobilidade na manipulação pelo artista.²⁰⁰

Devia-se empurrar o instrumento na direção oposta do corpo, em linhas retas ajustando-as no sentido do corte, limpando o resíduo metálico que era removido da placa conforme os traços surgiam. Ao mudar o ângulo e ao aplicar controle da força e pressão, era possível atingir incisões que criavam sulcos estreitos ou largos. Com isso, Blake aprendeu como produzir o sombreamento da imagem através das hachuras e hachuras em cruz (transversal) e também pelo método losango-e-ponto, assim as formas e os efeitos de sombra pareciam menos mecânicos.

¹⁹⁶ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 43.

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 44.

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 45-46.

* THE MET. Texto a respeito da técnica de gravura. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/about-the-met/Collection-Areas/drawings-and-prints/materials-and-techniques/printmaking/engraving>. Acesso em: 23 mai. 2022.

²⁰⁰ ACKROYD, *op. cit.*, p. 45-46.

Somado a isso, foi também na oficina de James Basire que Blake aprendeu como manipular o ácido para gravar nas placas de cobre, procedimento que utilizava cera para cobrir as placas permitindo assim que se pudesse criar os designs com as talhas, e por fim o ácido expunha a impressão na superfície do metal²⁰¹. O manejo desta substância foi crucial para a técnica e também para a filosofia de Blake, veremos que ele implementou aquele elemento em seu cotidiano durante a criação de seus designs.

A laboriosa rotina no estúdio de gravuras ocupava boa parte do tempo do jovem, os afazeres delegados por Basire o mantinham ocupado em um rígido expediente, isto fazia parte da metodologia do instrutor. Não foram somente as diretrizes técnicas que ele aprendeu com seu tutor, mas também a postura sobre a profissão em si.

Conforme conta Ackroyd, Basire ensinou a Blake que “os maiores gravuristas também eram os que melhor sabiam simplificar sua obra”. Seus aprendizes eram regidos não apenas na sombra de seus métodos, mas também nas suas virtudes. O resultado foi, anos mais tarde, uma reputação que marcou as gravuras de Blake como antiquadas; da mesma forma que foi considerada sobre o portfólio de Basire, o que Blake mesmo nomeava de “o estilo de Albrecht Dürer e dos velhos gravadores”.²⁰²

William Blake ainda ecoava no timbre de seu tutor: “Gravura é o Desenho em Cobre e Nada mais”²⁰³. Porém, no contexto dos anos finais da década de 1780, a gravura era considerada uma “arte mecânica”. Bindman, seguia em decadência e seu status de subordinada²⁰⁴. Nesta fase Blake reaprendera aquilo que viu durante seus primeiros passos na tutela de Henry Pars, as experiências do jovem gravurista sob a tutela do mestre viriam a consolidar os ensinamentos prévios e aprimorar a parte mecânica da arte da gravura, pois era isso que Basire tinha por objetivo²⁰⁵, ensiná-lo a pôr em prática o que Blake observou durante sua tutela.

²⁰¹ BENTLEY, G. E. *The Stranger from Paradise: A William Blake Biography*. Yale University Press, 2001. p. 35.

²⁰² BLAKE, William *apud* ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 44.

²⁰³ *Id.* p. 293.

²⁰⁴ BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 87.

²⁰⁵ GILCHRIST, Alexander. *The Life of William Blake: Pictor Ignotus*. The Mayflowers Press, 1906. p. 20.

O biógrafo aqui comenta que a restrição ao campo mecanicista da arte era a maneira em que Basire trabalhava. Gilchrist ainda segue afirmando que esse enfoque técnico era o que Basire tinha a passar e, em suma seria o que Blake recordaria. Embora, anos mais tarde suas lembranças desta época eram saudosas e Blake sempre relembrará de seu tutor com comentários positivos. “*From Basire, Blake could only acquire the mechanical part of Art, even of the engraver's art; for Basire had little more to communicate. But that part he learned thoroughly and well. Basire's acquirements as an engraver were of a solid though not a fascinating kind.*”. (Tradução nossa).

Blake encontrava-se solitário durante as atividades rotineiras que preenchiam todo seu dia, requeridas por seu tutor²⁰⁶. Caminhava pelas ruas da super habitada metrópole de Londres observando os profusos detalhes na arquitetura dos prédios, em especial aqueles cada vez mais escassos exemplares do estilo gótico que ainda se mantinham em pé. Estes começavam a se destoar no grande plano de fundo da Revolução Industrial, a qual dominava cada dia mais a vida dos londrinos. É compreensível a solidão de Blake, numa rotina tal qual um monge copista; seu trabalho exigia representações fiéis do que os olhos do tutor via. Sua principal companhia eram as estátuas das catedrais da cidade. Suas formas e minúcias serviam de tema para seus estudos, esboçado em seus cadernos tudo aquilo que o prendia a atenção.

A temporada que Blake conviveu com James Basire serviu para prepara-lo como gravurista, o que de fato era o objetivo, mas também teve efeitos colaterais que marcariam sua arte a posteriori. O primeiro foi o contato aos dezesseis anos com o estilo da arte gótica através da arquitetura nas igrejas, tumbas e abadias aos arredores da Westminster Abbey; “as obras de arte negligenciadas”, os monumentos góticos, segundo Bentley foram a companhia diária do jovem artista londrino e serviram para aguçar seus sentidos e afinidades pela arte espiritual e marcar a influência do Gótico por toda a vida do pintor.²⁰⁷

A biblioteca com os livros e manuscritos de Basire era de livre acesso a Blake, o que serviu como porta de entrada ao mundo místico dos signos e simbologias visuais, somando às leituras que o fascinavam, como Swedenborg e Boehme²⁰⁸.

O resultado foi um período de descarte da mera reprodução da imagem, com Blake abandonando a ideia que a arte era feita apenas por aqueles que tendiam ou se fechavam numa incessante necessidade de se equiparar aos modelos artísticos e técnicas superficiais em voga no meio artístico europeu. Blake ainda se mostraria mais radical quando sugeriu abandonar “qualquer outra coisa que não seja o antiquado essencial e a linguagem simbólica da arte imaginativa”.²⁰⁹

Blake terminou seu período de aprendiz na oficina de Basire em 1779, depois disso seguiu a carreira de gravurista até o fim da vida²¹⁰. Em seguida, no ano de 1780, Blake teve a oportunidade de exibir um conjunto de obras autorais e reproduções na Academia Real²¹¹.

²⁰⁶ BENTLEY, G. E. *William Blake: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995. p. 16.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 17.

²⁰⁸ TAVARES, Enéias Farias. “*As portas da percepção*”: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake. 2012, p. 25.

²⁰⁹ GILCHRIST, Alexander. *The Life of William Blake: Pictor Ignotus*. The Mayflowers Press, 1906. p. 17.

²¹⁰ BENTLEY, *op. cit.*, 1995. p. 35.

²¹¹ BENTLEY, *loc. cit.*

Também durante aquele breve período, que equivaleu a menos de um ano, Blake foi estudante da instituição²¹². A oportunidade de expor nos salões se repetiram algumas vezes durante aquela década e, anos mais tarde ele também expôs suas obras na *Water Colour Society** em 1812.

1.3. BLAKE, O CÍRCULO ROMÂNTICO INGLÊS E OS LIVROS ILUMINADOS

William Blake foi um homem com convicções muito claras no que diz respeito a arte e também aos artífices. Sua admiração pela obra e respeito pelos artistas contemporâneos – ou do passado - era frequentemente exposta em correspondências com amigos e empregadores. Seus comentários mantinham-se positivos mesmo àqueles que desdenharam sua arte desde que, ele entendesse estes como verdadeiros artistas; todavia, Blake também alfinetava figuras das quais discordava de seu estilo e de suas expressões artísticas. Como por exemplo, o condecorado pintor e retratista e presidente da Academia Real, Sir Joshua Reynolds (1723-1792), que assumiu a frente da instituição após a morte de seu rival, Thomas Gainsborough (1727-1788), se tornando livre para impor seu “culto a Miguel Ângelo, o gosto pelo teatro e o recurso à alegoria que sobrecarrega seus retratos femininos”.²¹³

Desde o começo da década de 1800 Blake enviava suas pinturas para serem exibidas na Academia, a maioria recusadas, exceto por duas aquarelas de Butts. Sua raiva à instituição partia de um ressentimento que era transcrito em anotações na sua cópia de *Discourses on Art* (1808-1809), uma das obras mais importantes sobre a teoria da arte de Reynolds. Blake o considerava como a força que rejeitava seus trabalhos desde a época de estudante²¹⁴. Blake seguia em suas refutações a Reynolds sobre a hipervalorização dos estilos flamencos e vinicianos e escreve nos rodapés da obra dele: “O Estilo que surpreende os Olhos é o Verdadeiro Estilo”²¹⁵. Freeman aponta que as obras de Reynolds ditavam a pintura na Academia, elas celebravam a riqueza e mantinham a tradição da classe alta como havia feito seu rival, essa opressão das classes mais baixas, segundo a autora, era personificada por exemplo, no quadro *The Blue Boy* (1770) de Gainsborough.²¹⁶

* Oportunidade que veio a se repetir nos anos 1784, 1785, 1799, 1800 e 1808. De modo geral, na década de 1790-1800, William Blake aproveitou moderado sucesso, sendo encorajado a gravar a partir dos seus próprios designs para trabalhos comerciais.

²¹² BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 86.

²¹³ LEGRAND, Gérard. *A arte romântica*. Edições 70, 2001. p. 57.

²¹⁴ WARD, Aileen. William Blake and his circle. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 30.

²¹⁵ BLAKE, William *apud* WOLFSON, Susan J. Blake’s language in poetic form. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 66. “The Style that Strikes the Eye is the True Style”. (Tradução nossa).

²¹⁶ FREEMAN, Kathryn S. *A Guide to the Cosmology of William Blake*. Routledge, 2016. p. 27.

Ao passo que o presidente do instituto advogava pelas obras de cunho histórico, e almejava transformar a Grã-Bretanha na morada das altas artes, como foi a Itália durante o Renascimento, mantinha as paredes da *Royal Academy* repletas de retratos de figuras ilustres e paisagens, temática que Blake repugnava.²¹⁷

Ele uniu a liberdade de julgamento com a reverência por tudo que é grande. Ele não olhou para as obras das eras mais puras, mas para as obras mais puras de todas as épocas e países – Atenas ou Rodes, Toscana ou Grã-Bretanha; mas nenhuma autoridade ou consentimento popular poderia influenciá-lo contra seu julgamento deliberado. Assim, ele pensou com Fuseli e Flaxman que o Elgin Teseu, embora cheio de sabor antigo, não poderia, como forma ideal, equiparar-se às melhores relíquias da antiguidade. Nem, por outro lado, a negligência universal de Fuseli em nenhum grau diminuiu sua admiração por suas melhores obras. Ele amava fervorosamente a arte cristã primitiva, e morou com afeição peculiar na memória de Fra Angelico, muitas vezes falando dele como um inventor inspirado e como um santo; mas quando se aproximou de Miguel Ângelo, da *Última Ceia de Da Vinci*, do Torso Belvidere e de algumas das invenções preservadas nas Gemas Antigas, todos os seus poderes se concentraram em admiração²¹⁸.

Em uma instância durante o período que Blake esteve na Academia, Reynolds recomendou que Blake “pintasse com menos extravagância e mais simplicidade”, o que para o jovem estudante, segundo Freeman, foi considerada uma verdadeira afronta, pois, aos ouvidos dele, esse comentário soava como uma “conspiração que buscava depreciar a divina imaginação da arte”²¹⁹. Ainda em tons revoltosos, Blake escrevia em sua cópia do livro *Works of Sir Joshua Reynolds* de 1798, ligando a figura do diretor à opressão do mercado de artes e no qual “Somente Pintores Retratistas eram aplaudidos e recompensados pelos Ricos”.²²⁰

Embora Blake tivesse vivido o início de carreira sob a era Reynolds, uma das figuras mais proeminentes do cenário artístico britânico do século XVIII, e o diretor fosse visto sob os olhos de Blake como um “Maldito Tolo!”²²¹, ele não renegava todos princípios da instituição que aquele representava.

²¹⁷ BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 86.

²¹⁸ BENTLEY, G. E. *William Blake: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995. p. 32. *He united freedom of judgment with reverence for all that is great. He did not look out for the works of the purest ages, but for the purest works of every age and country — Athens or Rhodes, Tuscany or Britain; but no authority or popular consent could influence him against his deliberate judgment. Thus he thought with Fuseli and Flaxman that the Elgin Theseus, however full of antique savour, could not, as ideal form, rank with the very finest relics of antiquity. Nor, on the other hand, did the universal neglect of Fuseli in any degree lessen his admiration of his best works. He fervently loved the early Christian art, and dwelt with peculiar affection on the memory of Fra Angelico, often speaking of him as an inspired inventor and as a saint; but when he approached Michael Angelo, the Last Supper of Da Vinci, the Torso Belvidere, and some of the inventions preserved in the Antique Gems, all his powers were concentrated in admiration.* (Tradução nossa).

²¹⁹ FREEMAN, Kathryn S. *A Guide to the Cosmology of William Blake*. Routledge, 2016. p. 189. Blake escreve em carta que Reynolds estava “rolando em riquezas”.

²²⁰ BLAKE, William *apud* FREEMAN, p. 190. “*Only Portrait Painting applauded & rewarded by the Rich & Great*”. (Tradução nossa).

²²¹ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 67.

A querela entre o Blake e Reynolds é instigante, embora Blake afirmasse: “Eu certamente agradeço a Deus por não ser igual Reynolds”²²², ambos partiam de modelos semelhantes no que diz respeito às artes e foram influenciados pela mesma agenda rotativa de nomes, principalmente os renascentistas, como Rafael e Michelangelo²²³, mas também por um dos nomes mais emblemáticos da Inglaterra, o bardo e dramaturgo William Shakespeare (1564-1616). Um fato relevante que vimos em Freeman diz respeito ao fato de o Sir possuir grande interesse pelo teatro, o que sem dúvidas incluía as tramas shakespearianas.

Conforme ensina Souza, os escritos do Bardo de Avon foram inflamados pelos românticos ingleses e representaram o “símbolo do gênio natural e livre”²²⁴. Prado aponta que Shakespeare emanava para aqueles artistas a personificação da “imaginação, do lirismo e liberdade criadora”²²⁵. Estes atributos eram considerados hieráticos para Blake e Shakespeare era um dos três maiores nomes da literatura inglesa, em companhia de Milton e Chaucer, ademais aquele era eterna fonte de inspiração juntamente com Dante e Homero.²²⁶

As cenas de Shakespeare não serviram de força inspiradora apenas para Blake. No ano de 1787, Reynolds foi comissionado por John Boydell (1719-1804) para participar do projeto do patrono que consistia na criação de uma galeria apenas com obras inspiradas pelas peças shakespearianas. Embora relutante, Reynolds acabou por aceitar a generosa oferta de patronagem por Boydell que devido ao seu status de celebridade o concedeu carta branca para o projeto.²²⁷

O empreendimento que buscava reviver a pintura histórica de Boydell ficou conhecido em 1789 como *Galeria de Shakespeare*, localizada na Pall Mall, No. 54. Foi construído um anexo especialmente para a exposição na qual os maiores pintores da época foram convidados para retratar as cenas shakespearianas e os mais renomados gravuristas produziram um portfólio que seria vendido na galeria.²²⁸

²²² BLAKE, William *apud* FRYE, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton University Press 1947. p. 95.

²²³ BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 86.

²²⁴ SOUSA, Maria Leonor Machado de. Romantismo inglês: uma interpretação. *Revista da FCSH*, n. 1, 1980. Disponível em: <http://run.unl.pt/handle/10362/4212>. Acesso em: 20 fev. 2023. p. 8.

²²⁵ PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 170.

²²⁶ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 401.

²²⁷ LOWELL LIBSON & JONNY YARKER LTD. British Art. *Macbeth: A first idea of the figure of Macbeth on seeing the witches*. Disponível em: <https://www.libson-yarker.com/pictures/macbeth-a-first-idea-of-the-figure-of-macbeth-on-seeing-the-witches>. Acesso em: 20 de fev 2023.

²²⁸ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 108.

Blake foi deixado de fora da lista de artistas contratados, mesmo tendo produzido uma série de obras sobre Shakespeare como *Oberon, Titania and Puck with Fairies Dancing* (1786), *Pity* (1795), *Hamlet and his Father's Ghost* e *Richard III and the Ghosts* (1806). Ackroyd menciona que sua reação a essa “humilhante recusa” nunca foi registrada, porém seus comentários sobre o pernicioso papel do comércio de artes sugerem que aquele descontentamento o marcou, o fato de ter sido deixado de lado, enquanto seus amigos ou colegas de profissão prosperavam²²⁹. William Blake anos mais tarde escrevia sobre aquele período em tom de frustração: “Passei o Vigor da minha Juventude e Gênio sob a Opressão do Sir Joshua e sua Gangue de arditos e Patifes sem Trabalho”.²³⁰

Em suma, o que de fato causava a ira de William Blake direcionada a figura do nomeado cavaleiro Joshua Reynolds, dizia respeito a sua hipocrisia mais do que sua posição de diretor na Academia Real ou seu status e fama. Ele via a produção de Reynolds, seus retratos dos poderosos aristocratas tratados como o suprassumo da arte histórica e em consequência a marginalização do que Blake considerava a arte imaginativa. Reynolds pintou várias obras inspiradas em Shakespeare, como *King Lear* (1760) e *Puck* (1789), mas talvez a tela mais impressionante do autor sobre essa temática é o quadro intitulado *Macbeth and the Witches* (1788-90), que representa o ato IV, cena I de *Macbeth*.

Figura 4: *Macbeth and the Witches* (1788-1790).



Fonte: Sir. Joshua Reynolds, óleo sobre tela. 2,72 m, 5 x 3,60 cm. Imagem do *Petworth National Trust*. A obra física atualmente encontra-se no acervo do National Trust – Petworth House and Park, Inglaterra.

²²⁹ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 108.

²³⁰ BLAKE, William *apud* ACKROYD, p. 108. “*Having spent the Vigour of my Youth & Genius under the Oppression of Sir Joshua & his Gang of Cunning Hired Knaves Without Employment*”. (Tradução nossa).

O quadro (figura 4) em tinta a óleo possui dimensões impressionantes, medindo 2,70 metros de altura por 3,60 metros largura. Nele vemos o personagem Macbeth de costas para o observador, trajado para a guerra ele segura uma espécie de punhal com o braço estendido para os céus. A cena é caótica, iluminada apenas por uma fogueira em que figuras e sombras dançam ao redor e parecem não tocar no chão. O aspecto fantasmagórico percorre toda a tela, em cada canto notamos detalhes que parecem pertencer ao mais macabro dos pesadelos. No canto inferior direito, as três bruxas aparecem cercadas por crianças e esqueletos, uma delas parece estar sentada num trono feito de caveiras, criaturas bizarras se escondem sob o manto da bruxa. Elas interagem com o protagonista que se mostra nitidamente assustado por sua presença.

Para desenhar as figuras e estabelecer suas poses daquela obra, Sir. Joshua Reynolds retornou aos velhos mestres, incluindo Michelangelo. A figura de Macbeth aponta para uma nova leitura da obra a partir de 1780, na qual as bruxas são integradas à cena como participantes e não mais separadamente da trama principal como era feito anteriormente²³¹. Reynolds foi perspicaz ao ter reconhecido o potencial sobrenatural shakespeariano para representar o cenário fantasioso em sua obra; mesmo tendo permanecido como retratista, principalmente após o contato com artistas que se especializaram em capturar e exteriorizar as cenas sobrenaturais daquelas peças, sendo o maior exemplo, Johann Heinrich Füssli (1741-1825).²³²

Foster aponta que as criaturas sobrenaturais vistas nas obras de Shakespeare, como fadas e bruxas fascinaram Blake, pois ele entendia seu significado psicológico²³³. “Aqueles que as vestem para o palco as consideram como mulheres velhas e miseráveis e não como Shakespeare as planejou, como Deusas do Destino...”²³⁴.

Henry Fuseli, como era mais conhecido, foi um pintor suíço nascido em Zurique, mas viveu a maior parte da vida em Londres, se tornou um professor na Academia Real e embora seu cargo e prestígio no campo artístico, Blake o considerava como um companheiro renegado enquanto “Reynolds e Gainsborough Manchavam e Borravam um ao outro e Dividiam todo o Mundo Inglês”²³⁵.

²³¹ LOWELL LIBSON & JONNY YARKER LTD. British Art. *Macbeth: A first idea of the figure of Macbeth on seeing the witches*. Disponível em: <https://www.libson-yarker.com/pictures/macbeth-a-first-idea-of-the-figure-of-macbeth-on-seeing-the-witches>. Acesso em: 20 de fev 2023.

²³² *Id.*

²³³ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 401-402.

²³⁴ DAMON, *loc. cit.* “Those who dress them for the stage consider them as wretched old women, and not as Shakspeare intended, the Goddesses of Destiny...” (Tradução nossa).

²³⁵ BLAKE, William *apud* FREEMAN, Kathryn S. *A Guide to the Cosmology of William Blake*. Routledge, 2016. p. 111. “Reynolds & Gainsborough Blotted & Blurred one against the other & Divided all the English World”. (Tradução nossa).

Legrand aponta Fuseli como um dos grandes nomes do romantismo, suas composições quase exclusivamente realizadas em cores frias, o recurso de figuras ocultas em trevas caracteriza melhor sua pintura. Exímio desenhista, possuía um “traço intenso e inquietante pela técnica; aquarela e traço a tinta e pelos temas; figuras femininas atormentadas em sonhos e frequentemente obscuros ou com conotações eróticas”²³⁶. Blake via em Fuseli um artista ímpar que obteve sucesso em compreender o espírito dos textos de Shakespeare e traduzi-los em imagens de forma extremamente expressiva e emocional.

Blake foi apresentado ao pintor suíço em 1787, com quem ele formou uma amizade baseada em um mútuo respeito artístico. Ele era dezesseis anos mais velho que Blake, de fama estabelecida nos círculos acadêmicos por suas telas melodramáticas, incluindo dezenas de pinturas sobre os escritos de Shakespeare e *Paraíso Perdido* de Milton e também por ser um ensaísta e tradutor, ávido leitor de filosofia, história da arte e literatura. Ackroyd afirma que a instrução admirável de Fuseli o tornou uma figura respeitada nos corredores da Academia, assegurando seu papel ilustre na instituição.²³⁷

Segundo Ackroyd, Henry Fuseli foi um admirador de Milton e Shakespeare desde a infância, citava passagens bíblicas de memória, exaltava os gênios de Rafael e Michelangelo e também detestava desenhar a natureza. O biógrafo também pondera que a parceria entre eles terminou devido ao temperamento difícil de Blake, Ackroyd conclui que em muitos aspectos Fuseli era similar a Blake.²³⁸

Bindman afirma que Fuseli via a temática shakespeariana e miltoniana tão dignas quanto as pinturas históricas. Suas figuras possuíam corpos e expressões que marcaram Blake, a quem ele ensinou a pensar o corpo como uma mola helicoidal possuindo a habilidade de retrair-se e expandir.²³⁹

Fuseli conhecia o trabalho de Blake como gravurista, fazendo com que eles trabalhassem juntos em vários designs até 1803, quando a parceria terminou devido, segundo Ackroyd, ao temperamento difícil de Blake²⁴⁰. Na figura 5, observamos um dos projetos colaborativos dos artistas para o livro *The Plays of William Shakespeare* (1805) sobre a peça *Henry VIII*, ato IV, cena II. A gravura retrata a morte da rainha, vemos uma figura sobrevoando seu corpo, simbolizando o espírito que deixava seu corpo.

²³⁶ LEGRAND, Gérard. *A arte romântica*. Edições 70, 2001. p. 57-58.

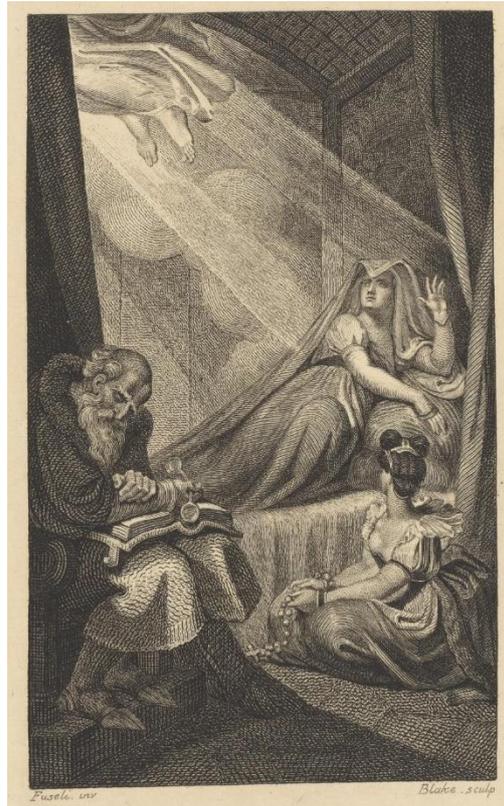
²³⁷ WARD, Aileen. William Blake and his circle. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 23.

²³⁸ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 105-108.

²³⁹ BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 91-92.

²⁴⁰ ACKROYD, *op. cit.*, p. 109.

Figura 5: *Queen Katherine's Dream* (1804).



Fonte: William Blake, gravura e água forte e impresso em tinta preta. 15.7 × 9.4 cm. Imagem do The William Blake Archive. A obra física atualmente encontra-se no acervo do National Gallery of Victoria, Melbourne.

Henry Fuseli também fazia parte daquele seletto círculo de membros da Academia Real, porém, Blake manteve estima ao colega, corroborando uma leitura que nos permite entender as desavenças de Blake eram de fato direcionadas a Reynolds, não a renomada instituição. As semelhanças entre Blake e Fuseli não foram suficientes para que uma amizade se desenvolvesse por longas décadas, a relação entre eles manteve-se respeitosa, porém apenas profissional.

O que buscamos mostrar nessa discussão diz respeito ao fato de que o isolamento de Blake no círculo de artistas ingleses corresponde ao seu modo de expressar a arte, não sobre os artistas em si. O resultado daqueles encadeamentos dentro do círculo romântico inglês para Blake foi um isolamento que o permitiu seguir, mesmo sem auxílio e encorajamento daqueles ilustres artistas, em um caminho independente, nas palavras de Legrand: “abolindo qualquer distância entre o real e o irreal”.²⁴¹

Este primeiro momento foi o que categorizou a primeira etapa artística de William Blake. A síntese do íntimo diálogo com a arte da gravura foi que esculpiu sua personalidade.

²⁴¹ LEGRAND, Gérard. *A arte romântica*. Edições 70, 2001. p. 59.

O período em que Blake se dedicou quase que exclusivamente aos métodos da gravura permitiu que ele moldasse seus interesses num conjunto amplo de referências, que mesclavam as mais diferentes fontes da arte, da poesia e da literatura. Foi também a partir dessa sólida base que o pintor viria a desenvolver suas pinturas e também seus poemas.

Embora William Blake em todos seus anos de instrução tivesse contato direto e experimentado com diversas técnicas e métodos de produção artística que extrapolavam a gravação, como, por exemplo, a aquarela e a têmpera, foi após o término de sua formalização de gravador que Blake, de fato, desenvolveu seu senso artístico e poético e até suas últimas obras continuou se aprimorando.

A partir da segunda metade da década de 1780, em sua residência em Lambeth, Blake começou a expandir seus métodos de impressão colorida num leque de variados experimentos. Ele começou a aplicar as cores diretamente nas placas talhadas de cobre e imprimir os resultados com a pressão de sua própria mão. A cor era misturada com cola ao invés de água, que teve uma diferença notável alterando a textura da tinta, tornando-a mais grossa e a impressão do papel mais manchada.²⁴²

Resolvido a expor seu credo artístico e desafiar o posicionamento da Academia que recusou expor suas aquarelas, Blake organizou em 1809 uma exibição na casa onde viveu durante a infância, na Broad Street. Sua mostra, nomeada de *Descriptive Catalogue* resumia seus princípios da “arte visionária” e vigorosamente defendeu suas habilidades como pintor²⁴³. Freeman aponta que Blake a descreveu como uma exibição de “Pinturas em *Fresco*, Invenções Poéticas e Históricas”²⁴⁴. Ackroyd reporta que poucas pessoas atenderam a exposição divulgada como “Concepções Originais a arte por um Artista Original”.²⁴⁵

Podemos interpretar a descrição do artista a respeito de sua exposição como uma nítida provocação direcionada a Reynolds, uma investida acerca de sua obsessão sobre pinturas a óleo; *fresco* para Blake possuía valor muito superior do que a técnica a óleo, e uma crítica quanto as supostas pinturas históricas, as quais Blake considerava uma farsa.

Embora nunca tenha sido membro da *Royal Academy*, Blake tentou uma reconciliação com a instituição, pintando em um novo formato na técnica *fresco*, em que se misturava cola e pó descolorante com as aquarelas²⁴⁶.

²⁴² ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 183.

²⁴³ *Id.* p. 31.

²⁴⁴ BLAKE, William *apud* FREEMAN, Kathryn S. *A Guide to the Cosmology of William Blake*. Routledge, 2016. p. 86 “*Exhibition, of Paintings in Fresco, Poetical and Historical Inventions*”. (Tradução nossa).

²⁴⁵ BLAKE, William *apud* ACKROYD, p. 286. “*Original Conceptions on Art, by an Original Artist*”. (Tradução nossa).

²⁴⁶ WARD, Aileen. William Blake and his circle. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 27.

A técnica mencionada, não possuía praticamente nada em comum com o fresco italiano, ainda que Bindman aponte que essa foi uma das maiores inovações técnicas do londrino na impressão, coloração e na gravura em relevo. O suporte era instável, e a cola de carpinteiro que ele usava fazia com que a pintura escurecesse e surgissem elevações no papel. O resultado prejudicou a condição dessas imagens, algumas se perdendo totalmente. As que foram preservadas, apresentam um contorno claro e belos efeitos de iluminação que revelam o que Blake buscava alcançar.²⁴⁷

A cada reimpressão o resultado final era diferente. Bentley escreve que as novas cópias mostravam uma feição de aspecto acidental²⁴⁸, e embora seu processo fosse aplicado de forma metódica, as minuciosas diferenças eram extremamente atraentes para Blake. Vemos claramente este efeito nas tiragens que sobreviveram aos dois séculos de manuseio e preservação incorreta, diversos herdeiros e instituições que possuíram em mãos cópias de suas gravuras. Quando nos deparamos com as reproduções desta obra, as várias cópias apresentam nuances na coloração que as tornam únicas, sua tonalidade ainda impressiona pelas diversas gradações de dourados e avermelhados que colorem os personagens.

Provavelmente essa técnica de coloração foi inspirada por suas experimentações com a mistura de diferentes substâncias, tanto nas tintas aplicadas nos livros-iluminados quanto na preparação das chapas de cobre que serviam de molde para as gravuras.

De toda forma, William Blake acreditava ter sido o responsável pela revitalização da arte do fresco na pintura²⁴⁹. Quando ele queria criar suas gravuras nesta técnica, Blake pegava um cartão grosso, desenhava usando tintas de cores fortes e pintava seu design sobre aquele suporte. Logo em seguida, Blake passava uma demão por cima do design, usando a tinta a óleo num estado em que se fundia de forma homogênea. Então, Blake pintava de forma grosseira e rápida para que a cor não tivesse tempo suficiente para secar. Por fim, ele tirava uma impressão em papel e, nesta tiragem, aplicava uma nova camada de tinta, mas desta vez com o uso de aquarela e repintava os contornos da ilustração no cartão quando queria fazer uma reprodução.²⁵⁰

O olhar de William Blake viria a renovar o rumo da gravura; mesmo que essa renovação não tivesse originado uma tendência ou uma escola naquele estilo, pelo menos foi revolucionário e crucial em sua trajetória particular.

²⁴⁷ BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 90.

²⁴⁸ *Id.* p. 188.

²⁴⁹ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 67.

²⁵⁰ BENTLEY, G. E. *William Blake: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995. p. 187.

O ramo da pintura e literário que parece mais se aproximar a Blake é “o mundo alegórico de Dürer, os emblemáticos, e os neoplatonistas dos quais o *icones symbolicae* apontam a uma realidade invisível”²⁵¹. Pode ter sido também nessa época que Blake se voltou a uma tradição do pictórico sacramental encontrado na Idade Média e no Renascimento.²⁵²

Para Oliveira, Blake reconfigurou as técnicas da gravura que surgiram no Renascimento, retomando os métodos dos grandes mestres, seguindo no contrafluxo dos avanços do século XVIII, em busca de uma forma única de produção de suas obras.

Blake invertia a lógica introduzida por Gutenberg no mundo da impressão no século XV, ao imaginar um método que conciliava os avanços técnicos da gravura a água-forte com práticas ancestrais de impressão em bloco único. Era o artesão freando o avanço da máquina, a técnica retrocedendo para dar lugar ao detalhe e à produção de exemplares praticamente únicos, já que quando possuíam imagens, essas eram coloridas à mão, uma a uma. Daí nasceu, de fato, a arte única de Blake, a dos livros iluminados que evocavam os manuscritos e iluminuras medievais utilizando, contudo, uma técnica da gravura surgida ainda no mundo barroco.²⁵³

Daquelas recorrentes mixórdias e experimentos com diversos materiais, formatos e entalhes aprendidos durante seus anos na oficina de Basire, Blake foi capaz de elaborar um novo meio na produção de sua obra, provindo inteiramente de sua bagagem, instrução e sagacidade enquanto gravurista. O artista afirmava: “Regravado Tempo após Tempo. Sempre em sua Juventude, Meus Designs continuam inalterados”.²⁵⁴

O método de impressão dos livros iluminados corresponde ao poema-texto e gravura-imagem unidos em um mesmo livro ou na mesma página, este laborioso processo é feito por meio tipográfico para a seção escrita e a gravação em entalho para as imagens²⁵⁵. No momento da elaboração dos moldes para os livros e sua união na obra final, Blake partia de alguns pressupostos sobre texto e imagem, porém, o artista os evita por identificar neles “sintomas de uma antinomia dualista que deve ser corrigida”²⁵⁶. Ao evitar esta contradição real no campo artístico, Blake inovou com um novo método a ser empregado em sua obra que permitia contornar essa realidade. “Eu Devo Criar um Sistema ou ser escravizado por outros Homens, Eu não vou Racionalizar e Comparar, meu trabalho é Criar”.²⁵⁷

²⁵¹ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 26.

²⁵² *Ibid.* p. 27.

²⁵³ OLIVEIRA, Carla Mary S. *William Blake: um barroco tardio na Grã-Bretanha romântica?* (Tese professor Titular), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. p. 85.

²⁵⁴ BLAKE, William. *Collected Poems*. Routledge Classics, Editado por W. B. Yeats, 2002. p. 12. “*Reengraved Time after Time [...] Ever in their Youthful prime My Designs unchang'd remain*”. (Tradução nossa).

²⁵⁵ *Ibid.* p. 87.

²⁵⁶ *Ibid.* p. 114.

²⁵⁷ BLAKE, William *apud* ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 113. “*I must Create a System, or be enslav'd by another Mans I will not Reason & Compare: my business is to Create*”. (Tradução nossa).

Wright conta que na primavera de 1793, Blake trabalhava com dois modos de impressão dos livros iluminados: colorido e monocromático – as impressões monocromáticas, salienta o autor, não podem ser consideradas como inacabadas, foram vendidas algumas cópias por Blake nesse estilo, ao exemplo de *America* e *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), tendo sido finalizadas por meio da técnica do mezzotinto. Frisamos que os trabalhos em que Blake usou essa técnica estão finalizados, a coloração naquelas impressões não cabia ao que o artista tinha planejado. Porém, naquele ano ele introduziu a “impressão colorida”, na qual a coloração vinha primeiramente das placas.²⁵⁸

As peculiaridades técnicas e formais introduzidas na rotina profissional de William Blake foram incorporadas em seu processo criativo e mantiveram-se relevantes a partir do momento em que Blake aplicou os artifícios da gravura em seus poemas. Esse ponto é fundamental para compreensão de seus textos como ferramentas fundamentais para acesso ao conjunto de sua obra.

Palavras eram para ele objetos cravados do metal e poderia ser dito que os requerimentos técnicos de sua profissão – a necessidade por traços fortes, por exemplos, e a importância das minuciosas particularidades – ajudaram ele a formular um sistema metafísico completo²⁵⁹.

Foi com os estudos e desenvolvimento da justaposição de texto-imagem que Blake atingiu seu ápice no aspecto da visão como ferramenta para construção de sua obra, em especial os livros iluminados. O que de fato tornava estes livros “iluminados” não diz respeito às tintas coloridas colocadas sob eles, em contraste ao mais corriqueiro uso do preto, nem mesmo uso da técnica de aquarela, os livros são “iluminados” devido sua técnica de impressão por meio do método de impressão em relevo. Neste método aprimorado por Blake “combinavam o pintor e o poeta”²⁶⁰. O artifício que Blake inventou permitia a ele mostrar toda sua capacidade artística, enquanto poeta, pintor e gravurista. Combinando essas diversas artes, ele orquestrou inteiramente um novo formato de arte que proclamava a unidade na visão humana. Porém, “para isso era preciso expurgar a ideia de que o homem possuía um corpo distinto de sua alma. E isto ele fazia através de seu “método infernal”²⁶¹, outra técnica criada pelo londrino.

²⁵⁸ WRIGHT, John W. Blake’s Relief-Etching Method. *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 9, Issue 4, p. 94-114, 1976. p. 75.

²⁵⁹ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 44. “Words were for him objects carved out of metal, and it could be said that the technical requirements of his trade - the need for strong outline, for example, and the importance of minute particulars - helped him to formulate an entire metaphysical system”. (Tradução nossa).

²⁶⁰ ESSICK, Robert N.; VISCOMI, Joseph. An Inquiry into William Blake’s Method of Color Printing. *Blake/An Illustrated Quarterly*, v. 35, Issue 3, 2002. p. 75.

²⁶¹ WRIGHT, John W. Blake’s Relief-Etching Method. *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 9, Issue 4, p. 94-114, 1976. p. 76.

Essa prática corrosiva, como as labaredas do inferno, consistia em derreter a aparente superfície da placa para revelar a arte escondida no cobre²⁶². Para Blake, segundo Ackroyd, no inferno (referente às chamas) são positivas e medicinais, derretendo as aparências superficiais e mostrando a infinidade escondida”²⁶³. Nós não podemos apreciar verdadeiramente as qualidades das páginas dos textos iluminados de Blake sem saber mais sobre a engenhosidade por trás dos meios técnicos de sua produção, pois, essas técnicas geraram as qualidades e estabeleceram limites no que é tentado enquanto design e é a fonte de variáveis básicas na matriz praticamente alquimista de seu processo de produção.²⁶⁴

Blake mostrou como a impressão poderia ser tão original quanto as pinturas, tão criativa quanto as obras das telas dos já renomados e reproduzidos a exaustão, aqueles que foram considerados sinônimos de um período. O novo método de impressão que ele criou combinava a gravura e a tipografia, porém, ele fez mais do que combinar texto e imagem. O momento em que ele gravava em cores, suas gravuras em relevo nas placas de cobre possibilitavam duas formas de impressão: relevo e entalhe. Ele explorou ao máximo essa técnica, principalmente na criação dos livros iluminados em que ele publicava seus poemas e que o permitiu conceber imagens coloridas nunca vistas antes dele²⁶⁵. Acerca do método de gravura em relevo, Wright conclui que Blake possuía uma polimorfa liberdade visual e verbal, uma metáfora sobre o laborioso processo criado pelo pintor. Segundo o autor, os livros-iluminados eram concretizados num formato singular em que a base técnica repousa na matriz do processo e no trabalho com as placas. Além do mais, ele afirma que Blake sabia, desde o princípio, sobre as várias facetas simbólicas de sua nova modalidade de produção.²⁶⁶

Podemos problematizar essa questão, buscando não insinuar um gênio predisposto em William Blake, mas trabalharmos com a hipótese de que a cada inovação técnica e através do intenso e constante trabalho como gravurista, o artista se tornava sensível às oportunidades as quais aquele meio de produção poderia proporcionar em sua obra. Isso só evidenciaria sua proximidade com aquela arte e suas competências enquanto um artífice profissional. A cada novo trabalho, Blake acabaria por traçar novos caminhos ou repetir processos que o artista tinha maior domínio, culminando numa bagagem artística cada vez maior com o tempo.

²⁶² MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 31.

²⁶³ BLAKE, William *apud* ACKROYD, *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 115.

²⁶⁴ WRIGHT, John W. Blake's Relief-Etching Method. *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 9, Issue 4, p. 94-114, 1976. p. 94.

²⁶⁵ ESSICK, Robert N.; VISCOMI, Joseph. An Inquiry into William Blake's Method of Color Printing. *Blake/An Illustrated Quarterly*, v. 35, Issue 3, 2002. p. 76.

²⁶⁶ WRIGHT, John W. *op. cit.*, p. 113.

As minuciosas particularidades se tornavam mais evidente através de seu laborioso trabalho naquele meio. Ademais, segundo Wright, Blake também buscava anatomizar e transfigurar seu sistema simbólico para dentro daquele modo de produção. O fato dele estar consciente durante esse processo se revela na sua tentativa e na possibilidade inerente ao formato da gravura, de “gravar” suas visões e que as “percepções” de seus leitores fossem vistas sob uma nova luz.²⁶⁷

Com relação aos livros-iluminados, a leitura conjunta é indissociável, tanto pela sua materialidade, pois os poemas de Blake estão inscritos sob o desenho e a maneira que esses iluminam a obra imagética, são iluminados de volta pelo texto. Nos termos de Mitchell, a arte de Blake é compósita. Muitas vezes, até mesmo as formas gráficas das letras servem de elementos pictóricos, a tipografia e caligrafia anunciam os valores simbólicos da obra.²⁶⁸

Todavia, embora todas as artes (pintura, poesia e música) “exultem e existam em imaginação imortal”, apenas quando cada uma delas é elevada em sua própria esfera de invenção e concepção visionária é que se tornavam completas. Mitchell aponta a problemática no conceito de artes irmãs (pintura e poesia) para Blake devido ao fato do simplismo que se esconde por trás dessa visão dualista. Para o artífice, essa separação não passava de um simples devaneio²⁶⁹. Retomaremos essa questão no próximo capítulo ao falar sobre o corpo-visão e alma-imaginação. Havia uma delicada e intrincada relação entre a escrita e a ilustração demandando que o leitor engaje com o texto e sua própria imaginação contribua para que se faça sentido de ambas²⁷⁰.

Veremos o quão instigante essa premissa era para Blake. Mitchell expõe que Blake não tinha interesse em criar uma narrativa textual por meio de suas composições, sendo que seus designs concentravam em primeiro plano imagens que priorizavam a compreensão de todo o design ao invés de uma impressão de sequência²⁷¹. Notamos aqui que o poeta esperava, ou melhor, provocava o observador de sua obra para que esta fosse interpretada sem que ele partisse de significados prévios insinuados pelo próprio Blake, mas, seus poemas e gravuras deveriam ser explorados e, a busca por explicações partisses da imaginação singular daquele que o lia.

²⁶⁷ WRIGHT, John W. Blake’s Relief-Etching Method. *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 9, Issue 4, p. 94-114, 1976. p. 114.

²⁶⁸ WOLFSON, Susan J. Blake’s language in poetic form. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 66.

²⁶⁹ MITCHELL, W. J. T. *Blake’s Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 30.

²⁷⁰ ROWLAND, Christopher. Blake and the bible: Biblical exegesis in the work of William Blake. *International Journal of Systematic Theology*, v. 7, n. 2, 2005. p. 151.

²⁷¹ MITCHELL, *op. cit.*, p. 26.

Em síntese, ele desejava que não houvesse nenhuma autoridade interpretativa de sua obra, pois, segundo ele seus textos estariam aqui para que usufruto de todos e para o estímulo de suas imaginações²⁷², ou seja, para ele não haviam quaisquer distinções oriundas de ordem social para a leitura e interpretação de sua obra.

Em sua arte compósita, em primeiro lugar é necessário refletir sobre as distinções críticas que afastam poesia e pintura e que as associam com conceitos temporais e espaciais. Nos seus livros iluminados, o que Blake objetiva é expor a imperfeição da divisão espaço/tempo como insuficiente à experiência humana, divisão estensiva às artes. [...] Blake não vê as artes nem como irmãs gêmeas nem como parentes lutando por primazia, mas como formas integrantes de uma entidade una, que ele materializa em sua obra na forma de texto, imagem e cor. [...] o que seus livros evidenciam é a insuficiência da oposição entre fenômenos temporais e espaciais à vivência humana, oposição articulada na iluminada união de texto e imagem²⁷³.

Mitchell em suas ponderações também discorreu sobre as particularidades que cercam os livros-iluminados de Blake. Para ele, o londrino distinguia-se da moda do século XVIII no que diz respeito a visualidade e traços pictóricos de sua obra, pois em seus poemas o leitor não se deslocava de uma cena, pintura para a outra, mas de uma “visão para outra visão” e estas visões tendiam ser sinestésicas.

Além disso, sua relação não era como uma sequência de distintas estruturas visuais, mas um fluxo de consciência dos personagens que possuíam e expressavam suas visões conflitantes²⁷⁴. Para uma compreensão abrangente dos designs blakeanos, não basta apenas uma leitura passiva do texto, comparando os escritos com a arte produzida, pois aquelas eram subordinadas da obra original, diferente dos designs originais de Blake. No próximo capítulo discutiremos sobre a natureza do que era considerado *visões* para Blake.

William Blake constantemente produziu desenhos que ilustravam os mais diversos textos e obras literárias, por exemplo, sua tela *Sir Jeffery Chaucer and the Nine and Twenty Pilgrims on their Journey to Canterbury* (1808-1809) inspirada em *Canterbury Tales*, escrita em 1387 por Geoffrey Chaucer. Essa obra foi produzida para a exposição na Broad Street e aquele fracasso fez com que Blake se afastasse dos circuitos artísticos.²⁷⁵

A respeito das produções de William Blake baseados nos designs de outros artistas, segundo Tavares, ele praticou uma forma peculiar de crítica de arte durante o final do século XVIII:

²⁷² ROWLAND, Christopher. Blake and the bible: Biblical exegesis in the work of William Blake. *International Journal of Systematic Theology*, v. 7, n. 2, 2005. p. 152.

²⁷³ TAVARES, Enéias Farias. “*As portas da percepção*”: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake, 2012. p. 113.

²⁷⁴ MITCHELL, W. J. T. W. J. T. *Blake’s Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 22.

²⁷⁵ WARD, Aileen. William Blake and his circle. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 31.

Consistia em produzir textos e imagens que tanto interpretassem criticamente as obras de poetas anteriores quanto revelassem as imprecisões interpretativas de seu tempo. A partir dessa perspectiva, a arte da ilustração – comumente vista como uma arte secundária à criação literária e subjugada às leis de mercado – pode ser vista como uma forma pertinente de interpretação e crítica de arte. Nesse sentido, as ilustrações que Blake executou para a obra de Milton, Young, Blair, Chaucer, Dante e outros têm se revelado como uma coleção de apontamentos interpretativos relevantes para a arte desses poetas.²⁷⁶

Ademais, segundo Bindman, seus designs expressam características que pertencem às tradições e discursos da arte, não da literatura e remontam aos renascentistas italianos, a antiguidade greco romana e nos últimos anos de vida, ao Gótico²⁷⁷; a “Era dourada” que ele buscava renovar.

Apesar das inovações citadas anteriormente, os livros iluminados ainda vendiam poucas cópias e Blake vivenciava uma instabilidade financeira. No final dos anos 1790, Blake, a pedido de um velho amigo e miniaturista, Ozias Humphry (1742-1810), reuniu um conjunto de ilustrações, *A Large and A Small Book of Designs* (1796), que demonstravam os aperfeiçoamentos dele e seus novos métodos²⁷⁸. Embora Humphry tenha enviado elogios a Blake nas correspondências que trocavam a respeito das cópias recebidas, outros contemporâneos e colegas artistas não o receberam da mesma forma calorosa, acusando seus designs como obra de um “bêbado ou maluco”.²⁷⁹

Mitchell admite que, se retirarmos qualquer o julgamento sobre os traços de Blake, suas impressões iluminadas são ocasionalmente grosseiras em comparação com designs para outros, todavia eles exibem notável técnica especialmente nas impressões de página inteira. Elas são menos ortodoxas, mostram grande variedade nos métodos de gravuras que vão para além dos “pontos e losangos”²⁸⁰.

A decadente situação econômica de Blake a partir daquela década ocorreu devido a dificuldade de encontrar trabalho como gravurista, contudo, Bindman elucida sobre a felicidade de Blake ao encontrar salvação em Thomas Butts, que comissionou uma série de cinquenta temperas a partir de 1799, e mais tarde comprou cerca de cem ilustrações e aquarelas sobre temáticas bíblicas e miltonianas pelos próximos vinte anos.²⁸¹

²⁷⁶ TAVARES, Enéias Farias. William Blake e as narrativas de Queda e Redenção nas ilustrações para *Paradise Lost*, de John Milton. *Philia&Filia*, v. 3, n. 1, p. 156-183, 2012. p. 172.

²⁷⁷ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 86.

²⁷⁸ WARD, Aileen. William Blake and his circle. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 27.

²⁷⁹ *Ibid.* p. 28.

²⁸⁰ MITCHELL, *op. cit.*, p. 42.

²⁸¹ BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 95.

Ackroyd narra que Blake recordava sobre o conteúdo do livro entregue ao amigo após duas décadas e afirmava este ser um exímio exemplo da junção entre o design e a poesia. Para ele, as conexões entre esses dois aspectos começavam a se intensificar naquele período, indo muito além da “Pintura Poética”, ou seja, a pintura histórica de Reynolds e da noção de *ut pictura poesis*. Deste momento em diante, Blake viria a pregar sobre essas artes como aspectos da mesma visão.²⁸²

Embora não seja a realidade, a crítica daqueles leitores que viram o trabalho de Blake como obra de um artista lunático pode ter uma explicação plausível, caso esses leitores buscassem por explicações e sequencias lógicas em seus poemas e imagens. Suas ilustrações e alegorias nem sempre se expressam de forma nítida e direta, ou muitas vezes, sequer são trazidas à tona no texto, embora houvessem menções e suas aparições nas cenas tenham sido de protagonismo.

O estranhamento para com a obra blakeana por parte de seus contemporâneos ou daqueles que se deparam com sua obra atualmente, pode ser devido ao que Eaves aponta como dificuldades em categorizar William Blake em esferas convencionais, frustrando aqueles que buscam rotulá-lo. Eaves insiste em nos lembrar que o próprio Blake intitulou seus poemas dando ênfase nos títulos ao usar palavras como “profecias” e “visão”. Para ele, Blake fez sua carreira como um outsider, um intruso, que buscava legitimar vocações modernas, como poeta ou pintor, performando papéis de questionável legitimidade de um antigo passado, como o de profeta e visionário.²⁸³ Além disso, Blake legitima a posição dos profetas não como adivinhas de fatos do futuro, mas como “reveladores de verdades eternas”.²⁸⁴

Podemos conhecer Blake como pintor, poeta, gravador, profeta ou visionário, vários são os caminhos que levam o leitor-observador à obra daquele. Porém, o que de fato sabemos, é que o londrino buscava ser levado a sério em todas aquelas categorias e ficava angustiado quando questionavam seu talento.

Quando observamos os elementos dos livros iluminados e de suas gravuras, independente da recepção de seu círculo, notamos que esses exprimem as novas fases e formas com que William Blake trabalhava, os novos efeitos, as novas técnicas de produção e tiragem.

²⁸² ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 189.

²⁸³ EAVES, Morris. Introduction: to paradise the hard way. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003, p. 9.

²⁸⁴ BLAKE, William *apud* DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3^o Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 366.

As transformações técnicas de Blake também causaram efeitos que, em longo prazo, prejudicaram a qualidade física de suas obras, algo que o autor, mesmo com sua controversa denominação visionária e profética não podia prever, como o deterioramento do material usado.

A cada década notamos o surgimento de um novo estágio visual na obra blakeana, ao passo que seus textos proféticos, livros iluminados e gravuras vão metamorfoseando, no mesmo ritmo mutava-se o artista. O Blake de *The Book of Thel* (1789) está tão distante do Blake de *The Ghost of Abel* (1822) que, certamente, este não se reconheceria como o autor dos mesmos designs, escritos e ilustrações.

O suporte único dos Livros Iluminados de Blake envolve um relacionamento crucial não apenas entre palavras e imagens, como é geralmente apreciada, mas também entre “formas” do design e outras características desconhecidas que estão gravadas nos efeitos em que estas obras foram produzidas. Individualmente os elementos e qualidades do trabalho de Blake são características concretas de seu design e devem ser vistas como tal, como forma de particulares e específicas do método dele.²⁸⁵

Considerando a hipótese de engajarmos num diálogo direto com aquele conjunto de ilustrações, com os livros iluminados, ou melhor dizendo, com a totalidade das imagens produzidas por Blake, a fim de que elas mostrem sua moralidade e vontades. Segundo Mitchell, as imagens querem ser admiradas, exaltadas por sua beleza e possuir grande valor monetário, mas acima de tudo, querem ter domínio sob o espectador.

De forma sucinta, o desejo da imagem é trocar de lugar com o observador, paralisando-o sob efeito de um poderoso feitiço, deixando-o incapacitando de se mover para longe dela.²⁸⁶

A interseccionalidade entre os aspectos textuais e visuais aparecem no conjunto de obras sobre a exegese bíblica. Embora não seja tão visível quanto nos livros iluminados, a coleção de pinturas bíblicas tem o texto implícito e requer a retomada a obra original que cede inspiração e palco para Blake, neste caso, o que as difere será o método analítico, pois nosso foco não serão os livros iluminados.

²⁸⁵ WRIGHT, John W. Blake's Relief-Engraving Method. *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 9, Issue 4, p. 94-114, 1976. p. 95. “The unique medium of Blake's Illuminated Books involves aesthetically crucial relationships not only between words and pictures, as is now being more generally appreciated, but also between these “forms” of design and other still unfamiliar characteristics which are embedded in effects of the means by which these works were produced. Individual elements and qualities of Blake's work are decided features of concrete designs and should be seen as forms made particularly and as specific to his médium”. (Tradução nossa).

²⁸⁶ MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want? – The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 36.

CAPÍTULO 2 - “E ENTÃO VIU-SE...”: O CORPO VIVAZ DE REVELAÇÕES

É importante esclarecermos que nesse estudo atribuiremos os significados de visão e imaginação nas devidas particularidades do artista, que dizem respeito ao seu caráter *visionário*²⁸⁷, sendo esse o aspecto fantasioso na obra blakeana que nos permite entrada para vislumbrar o imaginário-poético do artista. Nos seus poemas encontramos o que Blake considerava mais importante, a esfera espiritual, a qual se manifesta através da imaginação em contraste com o mundo material. A visão, agora num sentido metafísico, é algo sensível e crucial para a leitura dos textos exegéticos. Seu papel como a principal ferramenta de acesso a este mundo profético, imaginário e repleto de metáforas é indispensável, sobretudo porque este mundo transforma (ou se apresenta) as palavras em imagens.

O imaginoso olhar de Blake, repleto de *visões*, somado a sua leitura peculiar dos textos bíblicos, fundiram-se de forma indissociável em suas obras-proféticas, transformando-as em caracteres e imagens singulares no meio artístico do século XVIII. Aqueles que leem a obra blakena são por meio de sua imaginação, convocados da mesma forma que fora João em Apocalipse capítulo quatro “sobe até aqui, e Eu te revelarei os eventos que devem ocorrer depois destes”.²⁸⁸

Moldaremos a construção da narrativa deste capítulo à medida que as imagens requisitem suas devidas contextualizações e diálogo com as fontes. A cronologia dos escritos bíblicos do Apocalipse também ficará destoante de sua estrutura bíblica original, ou seja, a ordem dos capítulos e versículos não será fielmente adotada. Essa estratégia de análise a respeito das obras imagéticas correspondentes as passagens de Revelações serão expostas não com intuito de ilustrar o texto, mas de propor uma leitura em busca de aproximações ou distanciamentos, revisões, intencionalidades e subjetividades, sensibilidades e discursos dentro da produção imagética blakeana.

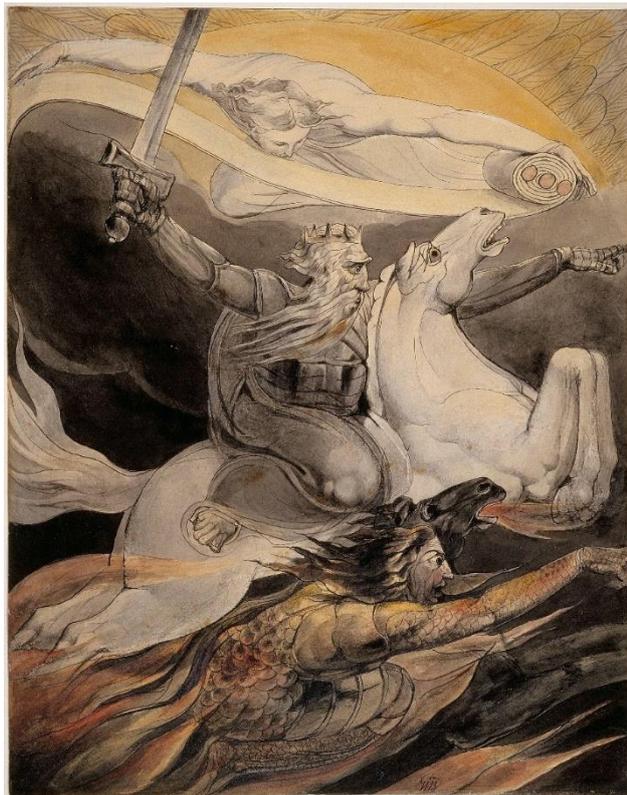
²⁸⁷ Com intuito de evitar confusões ou interpretações errôneas, buscamos explicar que o termo visionário e seu uso no decorrer da dissertação à medida que apresentaremos as obras imagéticas de William Blake, o objetivo ou o significado desta terminologia não tem quaisquer relações com uma perspectiva do artista como homem a frente do seu tempo, iluminado ou meramente excêntrico. Todavia, remonta a características da escrita de Blake e sua percepção geral (para arte, história, política etc.) buscando os sintomas proféticos que as expliquem e guiem seu processo criativo através de visões, ou seja, sua obra como produto final de um processo imaginativo que se inicia no sentido (olhar) da visão. Esta leitura se alinha a perspectivas propostas por diversos pesquisadores blakenistas (Keynes, 1965; Mitchell, 1978; Ackroyd, 1997; Viscomi, 1997; Raine, 1969; Hoagwood, 1985; Makdisi, 2003; Tavares, 2012; Cogan, 2021) afirmam sim, haver o aspecto ora visionário ora profético em sua obra e isto, dentre outros diversos fatores, é o que afasta de demais pintores e poetas que coexistiram com Blake durante o século XVIII e início do XIX.

²⁸⁸ WRIGHT, John W. Blake's Relief-Engraving Method. *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 9, Issue 4, p. 94-114, 1976. p. 151.

Iniciaremos nosso trabalho com o conjunto de pinturas que retratam a exegese bíblica com a obra *Death on a Pale Horse* (1809), essa pintura representa uma das visões escatológicas revelada ao profeta João pelo próprio cordeiro. Segundo Billingsley, esta foi uma das primeiras aquarelas bíblicas produzidas por William Blake. Supostamente o artista pretendia produzir uma obra específica voltada para cada livro da Bíblia e originalmente essa figura seria utilizada como o frontispício para Revelações.²⁸⁹

Observei quando o Cordeiro abriu o primeiro dos sete selos. Quando o Cordeiro abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto ser vivente dizer: “Venha!” 8 Olhei, e diante de mim estava um cavalo amarelo. Seu cavaleiro chamava-se Morte, e o Hades o seguia de perto. Foi-lhes dado poder sobre um quarto da terra para matar pela espada, pela fome, por pragas e por meio dos animais selvagens da terra. [...] Observei quando ele abriu o sexto selo. Houve um grande terremoto. O sol ficou escuro como tecido de crina negra, toda a lua tornou-se vermelha como sangue, e as estrelas do céu caíram sobre a terra como figos verdes caem da figueira quando sacudidos por um vento forte. O céu foi se recolhendo como se enrola um pergaminho, e todas as montanhas e ilhas foram removidas de seus lugares. (Apocalipse 6: 7-9; 12-14).²⁹⁰

Figura 6 – *Death on a Pale Horse* (1809).



Fonte: William Blake, lápis, tinteiro e tinta preta e aquarela em papel tecido. 39,5 x 31,1 cm. Imagem do *The William Blake Archive*. A obra física atualmente encontra-se no acervo do Fitzwilliam Museum Museum, Inglaterra.

²⁸⁹ BILLINGSLEY, Naomi A. I. *The Visual Christology of William Blake*. (Tese de Doutorado), University of Manchester, Inglaterra. 2016. p. 166.

²⁹⁰ Bíblia Sagrada, Nova Versão Internacional, NVI, Copyright 1993, 2000. Biblica, Inc. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipse%206&version=NVI-PT>. Acesso em: 24 jan. 2023.

Essa talvez seja a obra do conjunto de aquarelas encomendadas por Butts mais dissemelhante do texto bíblico. Na parte superior da imagem, ao invés de utilizar a figura literal do cordeiro abrindo os selos, Blake escolheu por representar a figura de Jesus realizando a ação. Cristo está diante de um sublime sol que parece possuir o mesmo diâmetro que ele, simbolizando sua equivalência. Ele harmoniosamente abre o selo que percorre toda a parte superior da imagem, revelando uma visão horrífica.

Abaixo contemplamos a revelação do quarto selo. No centro da imagem, ocupando grande parte do design está o último Cavaleiro do Apocalipse, a Morte. Ele usa uma coroa e parece vestir a armadura sob um manto branco, da mesma cor do cavalo que ele monta. A figura ergue para o alto uma longa espada e de forma e precipitadamente segue em diante a fim de tomar o poder sobre um quarto da terra que lhe foi garantido. Seguindo-o, vemos mais um cavaleiro, este cavalga em um cavalo preto, presumasse que esse seja o Inferno – “Hades o seguia de perto” (Apocalipse 6:8). A couraça desse é similar às escamas de uma serpente, ele está em chamas e consigo carrega labaredas que tomam conta de toda porção inferior da obra. A expressão dos cavaleiros é intimidante, as figuras expressam uma nítida sensação de ameaça, Blake inclusive cria essas emoções e dinamismo nos animais que erguem as patas dianteiras para o ataque e parecem relinchar veementemente.

O design possui uma nítida divisão entre os personagens, o selo separa a visão do visionário, a criação do criador. As figuras foram premeditadamente posicionadas por Blake, cada uma no espaço que a diz respeito, as aquarelas usadas pelo artista se tornam imiscíveis na tela, notamos nitidamente a divisão da cena ao observar que as cores designadas para cada ambientação não se misturam, evidenciando ainda mais a desarmonia dessa visão escatológica. O esfumado e sombrio que circula os cavaleiros é imediatamente interrompido quando toca o brilho oriundo de Cristo. Embora as chamas que seguem a Morte e seu companheiro produzam, de fato luz, não são capazes de gerar calor e fulgor tal qual o sol visto acima.

O sol é apontado por Foster como símbolo da imaginação para Blake, e está associado ao que o artista chama de Visão Divina.²⁹¹ “E então a Visão Divina igual um Sol silencioso surgiu sob as sombrias pedras de Albion”²⁹². Seguiremos analisando a importância dessas características, visão e imaginação na arte de Blake.

²⁹¹ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 422.

²⁹² BLAKE, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Editado por David V. Erdman. Anchor Books. 3º Ed. Toronto. 1988. p. 189. “Then the Divine Vision like a silent Sun appeared above Albions dark rocks”. (Tradução nossa).

Nesta realidade sublime, as possibilidades são infinitas ao homem; o mundo todo se concentra numa minúscula partícula que descansa na palma da mão daqueles que estão dispostos a explorá-lo, mas, principalmente aqueles que sabem ou conhecem as ferramentas imaginosas que permitem acessá-lo. Emprestamos de Ostrower uma definição que, de certa forma, traduziria muito bem aqueles valores encontrados na obra blakeana: Segundo ela, os estilos e valores “delineiam o campo mental em que o indivíduo inscreve o seu mundo imaginativo e, com isso, o seu próprio estilo individual”.²⁹³

O londrino trilhou sua arte pela imaginação, característica considerada espiritual e divina por ele. A importância da imaginação para ele era fundamental, a “base de todas as artes”²⁹⁴. A imaginação é sempiterna, o trabalho com ela é primário. A arte não poderia partir de outro ramo, pois segundo o poeta, ela é a “Árvore da Vida”²⁹⁵ e dos seus incontáveis galhos o mais importante é o da visão.

Para William Blake todo mundo físico era visto como produto do reino da imaginação, era através dessa lente que ele viria a dar vida aos designs de toda sua produção visual e também de seus poemas. “A Natureza não tem contorno, mas a Imaginação tem. Natureza não possui harmonia, mas a Imaginação tem. Natureza não é sobrenatural e se dissolve: Imaginação é Eternidade”.²⁹⁶

A visão imaginativa de Blake era sua principal ferramenta, um buril que nenhum outro gravador possuía que o possibilitava transformar suas obras em particularidades. De forma sucinta, Schmitt nos informa que: “A imaginação é feita de imagens interiores e imateriais. E se alimenta de imagens exteriores e materiais, percebidas pelos sentidos, por sua vez “desrealizadas”, apropriadas de mil maneiras”.²⁹⁷

Ao passo que percebemos a imaginação como uma das principais sensações do ser humano e considerando que este processo tem início por meio da visão, abre-se o caminho para compreendermos a concepção que define a arte de William Blake: visão e imaginação. E, com estas ferramentas, foi o que de fato, Blake fez em sua série de gravuras do Apocalipse.

²⁹³ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 28ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 102.

²⁹⁴ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 225.

²⁹⁵ BLAKE, William. *Laocoön*. 1826. Gravura em papel. 26.3 x 21.6 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

²⁹⁶ BLAKE, William *apud* DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 224. “*Nature has no Outline, but Imagination has. Nature has no Tune, but Imagination has. Nature has no Supernatural & dissolves: Imagination is Eternity*”. (Tradução nossa).

²⁹⁷ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Edusc, 2007. p. 355.

O londrino foi capaz de reler e *rever* o composto de figuras religiosas que aparecem nas visões do Juízo Final e nos demais personagens do cristianismo tradicional, e recriou-os dentro de uma variedade complexa de sentidos que partem de sua perspectiva. Entretanto, não se prendem apenas à concepção do pintor, discutiremos mais adiante sobre a concepção de *visão* para Blake e como ela se revela um convite, ou até mesmo uma carta branca para o observador interpretá-las como as “vê”; uma visão individual da mentalidade do leitor que as compreenderá sempre de forma singular.

A amálgama do olhar sobre o mundo material e espiritual se personifica no olhar do artista sobre si mesmo e a tudo que existe, e tem seu epítome na transmissão das figuras (imagens) internas, elaboradas inicialmente em seu olhar, filtradas e alteradas por meio das complexas camadas da imaginação.

Dürer uma vez disse que “um bom pintor é cheio de figuras internas”, o que ele quis dizer é que nem tudo é necessário que se desenhe da natureza; mas há outro significado por trás que liga Dürer a Rafael e todas as outras influências significativas na juventude de Blake. Eles compartilham uma intensa espiritualidade, ou, uma clareza visionária, que é concebida dentro das intensas formas da gravura; não há “cor”, para usar uma palavra da época que pintores associavam com tons, havia simplesmente a poderosa visão do artista expressa. Essa era a arte que o inspirava e que o comovera pelo resto de sua vida.²⁹⁸

Se Dürer realmente proferiu essas palavras, certamente Blake as seguiria como se fossem o décimo primeiro mandamento. O imaginoso mundo interior dos artistas, em tese, é sua primeira e mais importante fonte de inspiração, a partir da qual eles são capazes de uma clara percepção do mundo externo e ao mesmo tempo da maneira mais perspicaz de expressá-lo. Assim, reaproximamos os gravuristas ao passo que analisamos as técnicas inovadoras que ambos criaram para os domínios da produção artística e, ao mesmo tempo, distanciamos-os outra vez, tendo em vista o método as particularidades de seus métodos.

Veremos que a arte de Blake é o ato de ver “internamente” aquilo que se expressa no mundo externo, e as implicações oriundas da imaginação do homem que em síntese formavam uma amálgama do que ele realmente queria exprimir por *visão*, uma manifestação múltipla de sentidos. Primeiramente, apresentaremos o princípio da visualidade por meio de alguns dos textos do autor, reforçando que este era tão caro as obras pictóricas e textuais de Blake, na tentativa de exteriorizá-la conforme suas necessidades.

²⁹⁸ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 40. “Durer once said, 'a good painter is full of figures within', by which he meant that it is not at all necessary to draw from nature; but there is also another significance that can be attached to the stray remark, which links Dürer with Raphael and all the other influences of Blake's youth. They share an intense spirituality or, rather, a visionary clarity, which is conceived within the strong and formal lines of the engraving; there is no 'colour', to use a word of the period that denotes painterly associations and tones, simply the vision of the artist powerfully expressed. It was the art that inspired him, and that moved him, for the rest of his life”. (Tradução nossa).

Blake afirmava: “E eu sei que Esse Mundo É um mundo de imaginação & Visão. Eu vejo Tudo o que pinto nesse mundo, mas nem todos veem desta forma”²⁹⁹ / “Ver o Mundo num Grão de Areia, e o Paraíso numa Flor Selvagem, segurar o Infinito na palma da mão e a Eternidade em uma hora”³⁰⁰ / “Tudo o que vemos é Visão[...]”³⁰¹ / “aquele que deseja ter uma Visão; o Completo perfeito Deve ver em suas Minuciadas Particularidades”³⁰² / “Eu vejo Tudo aquilo que pinto neste Mundo, mas Nem todos veem da mesma forma” / “Para os Olhos de um Avaro, um Guinéu é mais Bonito que o Sol... Para mim este Mundo é uma contínua Extravagante Visão ou Imaginação”.³⁰³

Exemplificação breve do universo de William Blake que nos ajuda a compreender sua percepção do mundo e a respeito das reflexões do artista sobre a intrínseca relação entre visão e imaginação, além do papel que ambas exercem no campo de todas as artes, da música, da pintura e da poesia.

Em um dos seus principais poemas, *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* (1804), Blake afirmava: “a Imaginação é a principal competência do Homem e de Deus, aqui eles se tornam indistinguíveis: “O Eterno Corpo do Homem é Imaginação, que é o próprio Deus” / “Tudo o que existe é Imaginação” / “Todos os Animais, a vegetação, o céu e a Terra estão contidos em toda a glória da Imaginação”.³⁰⁴

Contemporâneo de William Blake, o crítico e teórico alemão August Wilhelm Schlegel (1767-1857) escreveu *A Doutrina da Arte* em 1801, obra incipiente ao cenário romântico. Sua teoria estética e filosófica conversa demasiadamente com a obra hegeliana, porém, sua visão parte do conceito mais amplo do belo artístico, tal definição, ao seu ver deveria permitir a compreensão e crítica de toda multiplicidade das obras de arte, tanto na perspectiva dos mais diversos gêneros artísticos quando ao panorama histórico.³⁰⁵

²⁹⁹ KEYNES, Geoffrey. *The Letters of William Blake*. The Macmillian Company, Nova York, 1965. p. 35. “*And I know that This World Is a World of imagination & Vision. I see Everything I paint In This World, but Everybody does not see alike*”. (Tradução nossa).

³⁰⁰ BLAKE, William. *Complete Poems*. 3º Ed. Nova York: Routledge, 2007. p. 612.

³⁰¹ *Id.* *Laocoön*. 1826. Gravura em papel. 26.3 x 21.6 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

³⁰² *Id.* *The Complete Illuminated Books*. London: Thames and Hudson, 2000. p. 388.

³⁰³ BLAKE, William *apud* BENTLEY, G. E. *William Blake: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995. p. 77.

³⁰⁴ BLAKE, William *apud* DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 224. “*The Imagination was the central faculty of both God and Man; indeed, here the two become indistinguishable. “The Eternal Body of Man is The Imagination, that is, God himself, “All Things Exist in the Human Imagination”. “Nature has no Outline, but Imagination has. Nature has no Tune, but Imagination has. Nature has no Supernatural & dissolves: Imagination is Eternity*”. (Tradução nossa).

³⁰⁵ RABELO, Rodrigo C.; WEBER, José Fernandes. A.W. Schlegel e G.W.F Hegel como precursores da tratativa da Arte na Estética contemporânea. *Rapsódia*, n. 13, 2019. p. 203.

Na estética comparada esse sistema das artes é, assim e por fim, restituído à sua unidade matriz original (no caso, a da criação pela fantasia do gênio humano ou, simplesmente, a unidade da noção romântica de *poiesis*). Tem-se, assim, mais um vislumbre de momento lógico dialético – ou ao menos, efetivamente sintético – na estética novecentista.³⁰⁶

Schlegel, ao abordar o panorama das belas-artes, as separa em duas: as que expõem a intuição sensível simultaneamente e que a exprimem sucessivamente. O autor enuncia que estas operam no reino dos fenômenos e que o sentido que nos faz expandir este espaço é o da visão. Somado a isso, dentro do sentido da visão, há ainda outra divisão, aquela que representa as formas por meio de si mesma (*darstellt*) e aquela que faz por meio das cores e da iluminação (*plastik*).³⁰⁷

Um dos pensamentos schlegelianos que William Blake certamente seria capaz de debater, corresponde ao duplo sentido da visão, sendo o aspecto físico relacionado ao órgão, o olho propriamente dito, e o aspecto sensível, suas antinomias como as sensações, experiências; bem como o viés mais caro a Blake, a imaginação.

O olho, a saber, de início, nada mais vê senão cores, luz e sombra, e essas ele tem de ver como se estivessem sobre um quadro pintado na superfície; ali onde elas se diferenciam reciprocamente ele vê o limite, e, portanto, alcança o contorno de uma figura. Mas somente quando o quadro é ensinado pela experiência do sentimento é que o olho pode saber como se gradua e se se alterna a iluminação segundo as modificações da superfície, como, por exemplo se matiza uma esfera, como as cores se abafam pela distância: ele aprende a julgar os estados dos corpos um em relação ao outro [...]³⁰⁸.

A compreensão de que o órgão humano percebe as cores como mera interpretação do cérebro sobre seu espectro visível é tempestuosa a Blake, pois para ele a capacidade fisiológica da visão não definiria a percepção sobre as características do objeto observado, como suas cores, dimensões, formatos, texturas, materiais e assim por diante, porém, o objeto transpareceria através das particularidades do observador. Em Blake, lemos: “Cada Olho vê de forma diferente conforme o Olho – tal o Objeto”³⁰⁹ / “Quando a luz do Sol se revela, depende do Órgão que a contempla”³¹⁰. Percebemos nos escritos dele que a relação entre o objeto físico e real ou os fenômenos da natureza, como a luz solar e o observador, é única. Cada homem veria de forma ímpar aquilo que esta defronte dele, mesmo que todos fossem banhados pela luz do mesmo corpo celeste.

³⁰⁶ RABELO, Rodrigo C.; WEBER, José Fernandes. A.W. Schlegel e G.W.F Hegel como precursores da tratativa da Arte na Estética contemporânea. *Rapsódia*, n. 13, 2019. p. 203.

³⁰⁷ SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014. p. 113.

³⁰⁸ SCHLEGEL, *loc. cit.*

³⁰⁹ BLAKE, William *apud* ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 191.

³¹⁰ BLAKE, William *apud* WARNER, Nicholas O. The iconic mode of William Blake. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, v. 36, n. 4, p. 219-234, 1982. p. 219.

Para Blake, não há limites ao objeto quando esse é visto para além de seu panorama material e retratado com o olhar imaginativo. Seu contorno não era delimitado por seus átomos, proporções e dimensões, o conjunto de leis matemáticas não regravam sua natureza, a exatidão do mundo material era restritivo e afunilava os sentidos e a verdadeira visão do homem. Porém, William Blake concordaria com seu contemporâneo que, “esse órgão apenas pode, por assim dizer, irradiar a partir de si sua própria essência pelo modo como experimenta influências. Assim foi descoberta a arte da aparência pictórica”.³¹¹ Esta essência descrita por Schlegel seria admirada pelo artista, que concordaria que a emanção da visão daquele indivíduo coloriria a aparência de sua imaginação.

Blake muito possivelmente seguiria no debate com Schlegel negando sua afirmação que o preto e branco não são propriamente cores, mas apenas a representação de luz e sombra a fim de representar o contorno dos corpos pintados, o primeiro e segundo plano de uma superfície.³¹²

Blake reconhece que é impossível pensar sem alguma imagem visual de algo da terra, mas ele buscava aplicar suas figuras e imagens em um “não objetivo, não pictórico contexto, tratando-a como um conteúdo maleável da consciência que vê muito além da visão tridimensional e da perspectiva espacial”³¹³. Para ele não haveria distinção de planos e nem superfície no que estava sendo representado, o contorno não partia de suas cores, mas a partir da luz (branca) que reincidisse sobre ele, veria seu “espírito”.³¹⁴

Como vimos anteriormente, a projeção do indivíduo está no centro de seu próprio mundo, tudo que ele projeta é sua personalidade, ou seja, sua visão. Foster vê em Blake um cosmo egocêntrico³¹⁵. Cada homem veria o mundo de forma ímpar, não haveria leis universais capazes de descrever a essência do cosmos.

Todavia, havia-outra campo das ideias e teorias que circulavam na Europa durante o século XVIII, o materialismo científico. Uma corrente que Blake negava fervorosamente de forma geral, mas particularmente os princípios newtonianos da ciência, e de especial relevância para este trabalho, os estudos do físico e matemático inglês sobre os fenômenos da óptica.

³¹¹ SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014. p. 123.

³¹² *Ibid.* p. 124.

³¹³ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 24.

³¹⁴ ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 193.

³¹⁵ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 450.

O universo de William Blake está em constante conflito e contradição com o dos cientistas do materialismo científico, pois Blake via como ingênuos aqueles que acreditam que o universo é formado pela lógica, ou que vê em sua execução o geométrico, o mundo material é uma imediata e sensual percepção do mundo imaginativo.³¹⁶

Publicada em 1704, *Opticks: or a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of Light* é uma obra que reúne e registra mais de trinta anos do estudo de Isaac Newton (1643-1727) sobre a luz e seus fenômenos. O título corresponde aos seminários e escritos conhecidos como *Lectiones opticae*, que começaram a ser elaborados no ano de 1666 e se estendem até sua nova publicação em 1672, chamada nesta nova edição como *A Nova Teoria Sobre Luz e Cores*. Nesta obra foram apresentados por Newton cerca de sessenta e quatro experimentos científicos, relacionados a óptica. O cientista aqui esmiuçou desde seus efeitos, como a dispersão de luz no clássico e crucial experimento com o prisma, explorando e descrevendo atenciosamente os efeitos da refração.³¹⁷

O uso da razão abstrata, diagramas, as leis de causa e efeito, as equações matemáticas para explicar as características da luz e sua separação heterogênea em distintos raios através de um prisma, além da natureza das partículas elementares dos átomos, enfim, todos os pontos expostos pela física que buscava ordenar e uniformizar o universo partiriam de um princípio restritivo e falsa em sua essência.

O artista londrino acreditava que: “Todo fenômeno Natural possui uma Causa Espiritual, e não uma Natural; pois Causas Naturais parecem somente uma desilusão de Ulro* e a proporção do perecimento da Memória Vegetal”³¹⁸. Para Blake, partir daqueles princípios para explicar o mundo seriam capazes de “petrificar toda a Imaginação Humana em pedra e areia”³¹⁹. Esta foi a forma em que Blake representou o cientista na obra intitulada *Newton* (1795), petrificado, estático, confinado, reduzindo o universo a circunferência de seu compasso e rodeado pelos elementos que representam a inevitável decadência do mundo material.

³¹⁶ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 450.

³¹⁷ RIBEIRO, Jair Lúcio Prados. “Sobre as cores” de Isaac Newton-uma tradução comentada. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 39, 2017. p. 1.

³¹⁸ DAMON, *op. cit.*, p. 326. ““every Natural Effect has a Spiritual Cause, and Not a Natural; for a Natural Cause only seems: it is a Delusion of Ulro & a ratio of the perishing Vegetable Memory”. (Tradução nossa).

* Ulro é o mundo material na mitologia de Blake

³¹⁹ BLAKE, William *apud* ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 193.

Os aspectos da arte baseados na imitação daquilo que é classificado como natureza é rejeitado por William Blake. Nas definições de Mitchell, a fiabilidade na natureza resultava ou tendia a distancia-la dos aspectos imaginativos e visionários.³²⁰

As manifestações da natureza excluem a necessidade de sua reprodução fidedigna a partir do momento que sua realidade não pode ser representada de forma isolada e singular, pois, o observador, segundo Blake, iria revelá-la a seu modo, aqui efetivamente sua realidade *sui-generis* seria encontrada.

Retornamos brevemente aos livros iluminados do artista londrino que, segundo Tavares, tinha como objetivo expor o que considerava imperfeito na divisão espaço/tempo, sendo essa como insuficiente à experiência humana³²¹. Acrescentamos esse ponto a uma fala de Schlegel que afirmava: “o espaço é a forma da intuição exterior, o tempo é a forma do sentido interior, cujo objeto se torna tudo ao que relacionamos ao nosso estado: o que propriamente preenche o tempo é o sentimento”.³²²

E desta forma, associamos a argumentação de Schlegel e contrastamos a Blake, que problematizava a percepção de tempo e espaço como correntes antagônicas, como fatores de uma realidade distante. Para ele não existia diferença entre aqueles elementos, eram aspectos idênticos da eternidade, duas facetas do mesmo brilhante guinéu, percebidos pelos limites de nossa existência no mundo material (em referência, novamente, a visão newtoniana do mundo) em diversas possibilidades.

Para o poeta londrino: “O Mar do Tempo e Espaço”³²³ / “As Visões da Eternidade, através das pequenas percepções da razão, são enfraquecidas pelas Visões de Tempo e Espaço”.³²⁴

Quando a natureza se apropria da universalidade, divide-se em Tempo e Espaço. Quando Espaço e Tempo se apropriam da individualidade, se tornam realidades indefinidas, a duração do tempo se torna indefinida [...] a tirania das proporções matemáticas é trocada pelo campo sinestésico da percepção visionário em que os sentidos descobrem o infinito em tudo que existe.³²⁵

³²⁰ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey, 1978. p. 16.

³²¹ TAVARES, Enéias Farias. “As portas da percepção”: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake, 2012. p. 113

³²² SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014. p. 114.

³²³ BLAKE, William *apud* KEYNES, Geoffrey. *The Letters of William Blake*. The Macmillian Company, Nova York, 1965. p. 70

* Segundo Keynes, o que Blake simboliza por “o mar do espaço e tempo” diz respeito as experiências no mundo material, a qual interfere negativamente no exercício da visão e imaginação.

³²⁴ BLAKE, William *apud* DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3^o Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 437. “*The Visions of Eternity, by reason of narrowed perceptions, are become weak Visions of Time & Space*”. (Tradução nossa).

³²⁵ MITCHELL, *op. cit.*, p. 32.

No resumo emprestado de Frye evidencia o fato de Blake não ver “a imaginação como algo residual da visão, mas sua síntese”³²⁶. Veremos que essa condição da obra blakeana se torna ainda mais perceptível quando abordamos a temática apocalíptica, uma questão na qual as percepções de tempo e espaço são indistinguíveis, seus significados são múltiplos; o fim, o recomeço e ambos ao mesmo tempo, a sucessão entre eles é incerta, seus aspectos são ilógicos e a separação é infactível.

Interessado em resolver esse dilema, Blake usava o seu “método infernal”. Uma alusão, segundo Mitchell, a qual mostrava a união entre a modalidade poética (tempo) e o pictórico (espaço), sua arte dissolveria as aparências ao mesmo tempo em que satirizava a ilusão de uma natureza dualista.³²⁷

Tempo e espaço, corpo e mente, pintura e poesia, razão e imaginação reintegram-se num corpo vivaz que, através de sua experiência e visão acessam, percebem e refletem sobre o mundo (material ou espiritual). A arte de William Blake é alicerçada numa simetria de contrários. Na realidade, sua obra não foi dualista, ela é dialética.

Tanto na obra quanto nos posicionamentos filosóficos de Blake – algo que de fato não é desassociado, está explícito que percebemos a totalidade de tudo que existe, do que já existiu e o que está por vir através da *visão*. O pintor buscou evidenciar este princípio em todas as suas criações. Vislumbramos todos os seus significados e simbolismos quando transportamos a imagem do que vimos e, por meio da imaginação, acrescentamos nos espaços vazios aquilo que nos foi revelado no olhar imaginativo.

Novamente retornamos aos textos de Belting com intuito de concluir a narrativa sobre visão-imaginação na imagem, porém, trazendo-o do medieval para o século XVIII, como um eco que se repetiu na voz de Blake.

As visões apresentavam dois tópicos, que também constituíam os temas das imagens: ou abriam um diálogo privativo ou tornavam visíveis acontecimentos passados da história da salvação. A visão, por assim dizer, transportava a experiência natural da imagem para o nível do miraculoso. O milagre ultrapassava o estágio terreno, do qual o místico desesperadamente tentava se livrar. As visões aconteciam [...] com os olhos da alma, ao passo que as imagens pintadas estavam estritas aos olhos do corpo. Tais diferenças, entretanto, eram questão de gradação e as analogias se prestavam a um reforço mútuo. [...] A visão preenchia o espaço vazio que existia na imaginação do contemplador comum e dava a sensação de proximidade, apesar da distância, do próprio Deus.³²⁸

³²⁶ FRYE, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton University Press 1947. p. 93.

³²⁷ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 136.

³²⁸ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. 524.

As expressões pictóricas do escatológico bíblico na obra de William Blake são pulsantes, energéticas, luminosas, há espontaneidade, intuição no método que era usado por Blake para evocar os personagens de sua obra e “convidá-los” para comparecer à cena. A maneira que William Blake *revela as Revelações* do Apóstolo João é fonte direta de sua relação idiossincrática com a Bíblia.

Após a discussão que iniciou este capítulo, buscaremos seguir a narrativa proposta pelo próprio artista, na qual ele afirma: “O Juízo Final não é uma Fábula ou Alegoria, mas Visão”.³²⁹

O conjunto de pinturas sobre o Apocalipse, produzidas por William Blake, pode ser considerado como um dos mais significativos desde a série de xilogravuras de Albrecht Dürer, que o antecede em mais de dois séculos. O convite de Blake para que o espectador adentre a imagem e se torne um personagem presente na história é uma das características de sua obra sobre o Apocalipse, principal característica que, de fato, o distancia de Dürer.

O Apocalipse é metafórico. Desde sua etimologia, palavra de origem grega que significa “descobrir” ou “destampar”³³⁰, sua leitura segue uma sequência que se desenreda ao leitor concomitantemente com as figuras e imagens que descrevem as visões de João, que são reveladas e se deslocam do mistério que as envolve no decorrer das passagens.

O último livro da Bíblia, aquele que é explicitamente chamado de Revelações ou Apocalipse, é um mosaico de alusões ao Antigo Testamento: isto é, uma progressão de antítipos. [...] o Livro do Apocalipse não é um livro visualizado no sentido comum da palavra, como pode confirmar todo ilustrador que tenha planejado com os seus monstros de sete cabeças e dez chifres. Aquilo que o vidente de Patmos viu foi, primordialmente, o verdadeiro significado das Escrituras como ele próprio o concebeu, e os seus dragões e cavaleiros, seu cosmo em dissolução, foram coisas que viu em Ezequiel e Zacarias, independente do estilo e do conteúdo da visão que teve em Patmos³³¹.

Novamente, em Frye, “O material da visão é o material velho conhecido da profecia [...] em que o povo de Deus é elevado ao reconhecimento e os reinos pagãos são arrojados à escuridão”³³². Contudo, Blake negava a ortodoxia cristã na qual se afirmava que o Juízo Final não aconteceria até o fim do mundo, e, neste dia, Jesus retornaria para julgar toda humanidade separando as boas ovelhas dos maus bodes; os primeiros seriam recompensados com infinita beatitude e os segundos serão punidos por toda eternidade.

³²⁹ BLAKE, William *apud* MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 118. “*The Last Judgment is not Fable or Allegory but Vision*”. (Tradução nossa).

³³⁰ FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Campinas, Sétimo Selo, 2021. p. 204.

³³¹ *Ibid.* p. 205.

³³² *Ibid.* p. 205-206.

Este conceito se opunha a suas crenças nos ensinamentos de Jesus sobre misericórdia e perdão dos pecados. Damon afirma que para William Blake, o Juízo Final ocorria toda vez que um pecado fosse reconhecido e expulso. Jesus era a verdade, sua aparência colocava fim em todos os erros, estes eram lançados ao Lago de Fogo e consumidos pela eternidade. Porém, tudo que “realmente existia”, ou seja, aquilo que Blake realmente considerava como eterno, como a imaginação, não podia ser destruída eternamente, o que parece são as irreais normas de julgamento moral, as leis cruéis, as igrejas deste mundo, os reinados, e os Estados.³³³

Durante a segunda metade da década de 1810, Blake participava de uma nova exposição na Academia, embora sua presença no ano anterior não tivesse tido êxito ou significado prosperidade. Uma das obras exibidas naquela data, foi *A Vision of the Last Judgment*. Foster conta que a têmpera se perdeu após a mostra e desde então nunca foi recuperada. Durante a escrita de uma de suas primeiras biografias, por Alexander Gilchrist, apenas a transcrições da obra foram anotadas³³⁴. Ao longo daqueles anos, Blake teria feito esboços e pinturas no mínimo seis vezes³³⁵ e mais uma cópia em fresco no final da década.³³⁶

Nesta obra, notamos alguns dos pontos que Mitchell aborda sobre a pintura blakena e o fato dela possuir atributos do grotesco, contudo, não na mesma intensidade de Dürer³³⁷. Neste ponto, discordaremos da afirmação do autor, pois Blake compendiou além dos personagens bíblicos, figuras de sua própria mitologia. A energia do Juízo Final de Blake é impetuosa, flamejante e suas figuras igualmente simbólicas as do renascentista alemão.

Aquela pintura com a temática bíblica seria uma das “primeiras distinções entre escrita simbólica (visão) e alegoria. Estima-se que a obra tinha mais de 2 metros de comprimento e 1,5 de largura e continha “mais de mil figuras representadas e acompanhadas da explicação de Blake no verso”³³⁸. O que temos hoje são alguns textos e cartas de Blake que descrevem a obra, além de alguns esboços que sobreviveram até os dias de hoje.

A obra, um fresco que Blake pretendia expor na Academia, desapareceu do público após sua morte. Sobre ela, o pintor escreveu:

³³³ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 264.

³³⁴ *Ibid.* p. 265.

³³⁵ A fim de ter contato com algumas das versões da obra, ver a nota editorial de Morton D. Paley. Disponível em: <https://bq.blakearchive.org/pdfs/9.2b.plates.pdf>. Acesso em 15 out. 2022.

³³⁶ WARD, Aileen. William Blake and his circle. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 30.

³³⁷ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 27.

³³⁸ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 470.

Se o Espectador pudesse Entrar nestas Imagens em sua Imaginação... ou pudesse fazer um Amigo e Companheiro dessas Imagens de Maravilhas que sempre suplicam a ele para deixar as coisas mortais, então assim ele iria levantar-se de seu Túmulo, e então ele iria conhecer o Senhor no ar e então seria feliz.³³⁹

Figura 7: *A Vision of The Last Judgement* (1808)



Fonte: William Blake, tinteiro e aquarela sobre lápis. 20 x 15.5 cm. Imagem do *The William Blake Archive*. A obra física atualmente encontra-se no acervo do *National Trust*, Petworth House, Sussex.

A figura 7 não faz parte do conjunto de imagens encomendadas por Thomas Butts, a obra foi encomendada pela Condessa de Egremont³⁴⁰ e encontra-se no acervo da National Trust. Adicionamos esta obra devido ao seu conteúdo e por estar relacionada diretamente com a temática. William Blake descreve as principais figuras da ilustração em ricos detalhes numa carta enviada no dia 18 de janeiro de 1808 com destinatário a Ozias Humphry, amigo de Blake e patrono em algumas ocasiões, responsável por agenciar a encomenda da obra.

³³⁹ BLAKE, William *apud* WARNER, Nicholas O. The iconic mode of William Blake. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, v. 36, n. 4, p. 219-234, 1982. p. 219. “If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination...or could make a Friend and Companion of one of these Images of Wonder which always entreats him to leave mortal things as he must know, then would he arise from his Grave, then would he meet the Lord in the air and then he would be happy”. (Tradução nossa).

³⁴⁰ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 264.

Na despedida daquela correspondência, Blake declarou seu contentamento com o processo de criação daquele design e agradeceu a Humphry: “Esta é a Ilustração, da qual, meu caro Senhor, proporcionou a produção e que se não fosse por você, teria permanecido adormecida até o Juízo Final”.³⁴¹

Em todas as versões de *O Juízo Final*, a composição dos personagens se repetia: Cristo encontra-se no trono, Adão e Eva em cada lado do eixo central da imagem, e a Prostituta da Babilônia sentada sob uma caverna na qual vemos as figuras do Grande Dragão Vermelho e Satã, finalmente emprisionado³⁴². Na versão *A Vision of the Last Judgment* (1806), a posição do Dragão e da Prostituta estão invertidos e o Templo da Meretriz encontra-se em escombros.

De toda forma, segundo Bindman, a obra de Blake impressiona pelos traços “*michelangelescos*”, pela decadência e ascendência das figuras (justos e condenados), sendo que seus movimentos nos remetem a fervorosas labaredas as quais o sentimento do estilo Gótico da imagem inflama e incendeia.³⁴³

O interesse de Blake pela obra de mesma temática do pintor renascentista pode ter lhe motivado num primeiro momento para pintar o *A Visão do Juízo Final*, mas também ao fato de que, no decorrer da primeira década de 1800, Blake retornava cada vez mais para religião em busca de suporte espiritual. Neste período ele revisitava *The Four Zoas* (1796-1802), poema profético originalmente intitulado *Vala*, e reescrevia a mitologia dos seus personagens reforçando-a e misturando com as temáticas bíblicas, como a Redenção de Cristo e o Juízo Final.³⁴⁴

Tavares, em suas notas, baseando-se na obra de Foster Damon e na *Blake Society*, enumera 95 personagens em *A Visão do Juízo Final*,³⁴⁵ sendo que na cena estão a maioria das figuras que compõem os capítulos da Bíblia. Blake também adicionou estados emocionais, como aponta Tavares, os quais permeiam todo o livro de Revelações, como pecado, tempo, morte e também diversos outros símbolos, como a Igreja Aprisionada, os portões do Inferno, e figuras de seus textos proféticos, como Albion e suas filhas.

³⁴¹ BLAKE, William *apud* KEYNES, Geoffrey. *The Letters of William Blake*. The Macmillian Company, Nova York, 1965. p. 170. “*Such is the design which you, my dear Sir, have been the cause of my producing & which but for you might have slept till the Last Judgment*”. (Tradução nossa).

³⁴² BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 103.

³⁴³ BINDMAN, *loc. cit.*

³⁴⁴ WARD, Aileen. William Blake and his circle. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003, p. 30

³⁴⁵ TAVARES, Enéias Farias. William Blake e a (re) visão do juízo final: tradução e crítica literária. *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 20, 2012. p. 102.

Com a “devida honra”,³⁴⁶ acompanhamos atentamente, o enunciado de William Blake em que ele prestou esclarecimentos de sua visão, narrando as figuras e o complexo cenário na carta a Humphry.

Na visão do *Juízo Final* nos deparamos com um complexo emaranhado de incontáveis figuras individuais, envoltos numa névoa de seres materializados de traços tão distintos que sem esforço desorientam o contemplador. Os elementos visuais desta ilustração surgem de todos os cantos e busca chamar nossa atenção, a tentativa de nos seduzir é avassaladora.

Procuramos focar na ilustração, mas não obtemos êxito, pois, as turbulentas movimentações nos arrebatam para dentro daquela multidão de anjos, demônios e homens que aguardam seu destino e tentam se ordenar na conturbada narrativa, ocupando o espaço designado por Cristo - ou pelo próprio Blake? Independentemente, é a partir de Jesus Cristo sentado no trono com o pergaminho que se ilumina toda a parte superior do design. Foi também a partir dele que Blake iniciou e finalizou a descrição da obra.

Toda a parte superior do Design é uma visão dos Céus abertos: em volta do Trono de Cristo, Quatro Criaturas Vivas repletas de Olhos assistidas pelos Sete Anjos com os Sete Frascos da Ira de Deus e acima deles [estão] Sete Anjos com Sete Trombetas compondo essa Nuvem que se desenrola em frente aos assentos dos Ungidos, do lado direito e esquerdo dos assentos estão os Vinte e Quatro anciões nos Tronos para Julgar os Mortos. [...] Ao lado direito do Trono de Cristo está o Batismo e no seu lado esquerdo, a Comunhão que é administrada por Anjos: os dois introdutores para a Vida Eterna. [...] os Apóstolos envelhecidos de cada lado do Trono são cercados pela glória, muitos Infantes aparecem em direção a esta glória, que representa a Eterna Criação que emana da Divina Humanidade em Jesus: Aquele que abre o Pergaminho do Julgamento sob seu colo em frente dos Vivos e dos Mortos.³⁴⁷

Continuamos percorrendo com intenso olhar a superabundância de figuras que parece esmagadora ao observador. Descemos quatro degraus sob os pés de Cristo e passamos por Adão e Eva ajoelhados em sinal de humilhação, segundo Blake, representando toda a humanidade³⁴⁸. Na mesma nuvem que apoia as figuras do Gênesis, vemos Abraão e Moisés carregando as Tábuas da Lei, envolto em raios.

³⁴⁶ BLAKE, William *apud* KEYNES, Geoffrey. *The Letters of William Blake*. The Macmillian Company, Nova York, 1965. p. 165.

³⁴⁷ BLAKE, *loc. cit.* *The whole upper part of the Design is a view of Heaven opened: around the Throne of Christ, Four Living Creatures filled with Eyes, attended by Seven Angels with the Seven Vials of the Wrath of God, & above these [there are] Seven Angels with the Seven Trumpets compose [composing] the Cloud, which by its rolling Away displays the opening Seats of the Blessed, on the right & the left of which are seen the Four & Twenty Elders seated on Thrones to Judge the Dead. [...] On the right hand of the Throne of Christ is Baptism. On his left is the Lord's Supper: the two introducers into Eternal Life. [...] aged Apostle; these kneel on each side of the Throne which is surrounded by a glory, in the glory many Infants appear, representing Eternal Creation flowing from The Divine Humanity in Jesus: who opens the Scroll of Judgment upon his knees before the Living & the Dead.* (Tradução nossa).

³⁴⁸ BLAKE, *loc. cit.*

Aqui deparamos com o eixo central da obra, uma estrutura formada pelos quatro Anjos da Anunciação dos quais os sonidos de suas trombetas ecoam aos “Quatro Ventos”³⁴⁹. As figuras, sejam estas angelicais ou demoníacas, cumprem seus papéis na ilustração. Além deles, vemos duas figuras que registram os nomes daqueles que foram redimidos e dos que foram fadados a morte eterna, aqui está a visão do Juízo Final.

Seguimos, “Abaixo, a Terra convulsiona com os trabalhos da Ressureição”³⁵⁰. De fato, as chamas infernais amotinam a parte inferior do quadro, na qual vemos o Dragão de Sete Cabeças e Dez Chifres acorrentado por dois anjos. Na superfície, sob a caverna do Dragão, encontra-se também acorrentada a Meretriz, sentada num trono muito inferior aquele de Cristo. As colunas jônicas de seu palácio desabam, e são tomadas pelas chamas, embaixo dos escombros, seus conselheiros e guerreiros também queimam, alguns desamparados, outros envergonhados desviam o olhar ou cobrem seus rostos pois sabem que seguiram direção ao abismo do inferno.

Dois vórtices permeiam a composição central da imagem, neles percebemos o contraste da composição intencionado por Blake para esta monocromática ilustração. O próprio pintor esclarece que: “O lado direito do design é dedicado à Ressureição dos Justos; o lado esquerdo do design é dedicado à Ressureição e a Queda dos Perversos”³⁵¹. Efetivamente, é perceptível ao observador que o lado direito da obra é mais iluminado que o esquerdo, o primeiro leva a claridade aos absolvidos que se apresentam como figuras de feições tranquilas e luzidias, suas disposições na tela mostram conforto, elas flutuam delicadamente e se misturam com a leveza da bruma que as cercam. O segundo induz a escuridão aos sentenciados, estes são retratados em meios as sombras e raios e formas rígidas, acompanhados de Satã, envolto dos pés à cabeça pela serpente e da Morte e do Pecado acorrentados juntos, todos despencam em desespero em direção aos portões do Inferno. Nesta coreografia, os personagens saltitam rumo a sua eterna sentença.

Embora haja essa distinção na iluminação que separa a tela, Tavares menciona que podemos traçar a mesma origem para os anjos e demônios da cena³⁵². Todos os personagens humanos emergem da superfície terrestre, surgem por debaixo das pedras e imediatamente descobre seu destino.

³⁴⁹ BLAKE, William *apud* KEYNES, Geoffrey. *The Letters of William Blake*. The Macmillian Company, Nova York, 1965. p. 165.

³⁵⁰ BLAKE, *loc. cit.* “*Beneath; the Earth is convuls'd with the labours of the Resurrection*”. (Tradução nossa).

³⁵¹ BLAKE, *loc. cit.* “*The right hand of the Design is appropriated to the Resurrection of The Just; the left hand of the Design is appropriated to the Resurrection & Fall of the Wicked*”. (Tradução nossa).

³⁵² TAVARES, Enéias Farias. William Blake e a (re) visão do juízo final: tradução e crítica literária. *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 20, 2012. p. 84-85.

Mitchell faz uma análise sobre outra obra poética iluminada de Blake, intitulada *The Book of Urizen* (1794), todavia, gostaríamos de emprestar daquela premissa para observarmos *The Last Judgment*. Segundo o autor, à primeira vista, as figuras blakeanas são tão complexas que acabam se tornando metáforas de si mesmas, as personagens são íntimas de tal forma que podem tornar-se partes uma da outra. Elas se transformam, se degeneram e demonstram uma mútua absorção e repulsão.³⁵³

Em outra obra, *The Marriage Of Heaven and Hell*, Blake argumenta sobre os “contrários que emanam do religioso; Bem é Céu. Mal, Inferno”³⁵⁴. Ele apresentou o bem e mal, ao passo que propôs uma discussão por meio da “voz do Diabo” sobre os erros e acertos de todos os códigos sagrados. Sobre seus erros, ele enumera:

1) Que o homem possui dois princípios reais de existência: um Corpo e uma Alma 2) Que energia denominada Mal, provém apenas do Corpo; e que a Razão, chamada de Bem, provém apenas da alma. 3) Que Deus atormentará o Homem pela Eternidade por seguir suas Energias”. Mas os seguintes Contrários são verdadeiros: 1) “O Homem não possui um corpo distinto de sua Alma, pois aquilo que denominamos Corpo é uma parcela da Alma, discernida pelos cinco sentidos, os principais acessos da Alma nesta etapa. 2) Energia é a única vida, e provém do Corpo; e Razão, o limite ou circunferência da Energia 3) Energia é eterno deleite.³⁵⁵

Mitchell afirma que William Blake não tinha qualquer crença na condenação eterna do indivíduo, por isso, questiona o que Blake considerava como “juízo” e juntamente indaga sobre o que o artista supunha como “final”³⁵⁶. O autor contesta se o Juízo Final, seria este o último evento da história: existiria apenas uma denotação de intensidade, sendo esta a ocasião máxima da humanidade? Existiria ou não o caráter temporal? O que acontecerá depois do Juízo Final? Ele ainda argumenta se este seria um evento individual, uma experiência coletiva ou ambos? Ademais, o que seria ser “salvo”? O que significa ser salvo na visão blakeana?³⁵⁷. Mitchell não entrega nenhuma resposta para essas interrogações, porém, são interessantes pontos as serem analisados pelo leitor-observador no contato com as imagens de Blake sobre a temática do Apocalipse. Em suma, *A Vision of The Last Judgment* não foi uma obra com a intenção de repetir o que fora feito antes, uma ilustração dos tormentos que aguardam o homem pela eternidade se este seguir no caminho de suas energias, com a separação entre os ungidos e renegados, mas seria, sim, um paradoxo que ironiza esse dualismo.

³⁵³ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 118.

³⁵⁴ BLAKE, William. *O Matrimônio do Céu e do Inferno e O Livro de Thel*. Trad. José Antônio Arantes. Iluminuras. São Paulo, 1987. p. 12.

³⁵⁵ *Ibid.* p. 13.

³⁵⁶ MITCHELL, W. J. T. Blake's Visions of the Last Judgment: Some Problems in Interpretation. *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 9, Issue 2b. 1975. p. 8.

³⁵⁷ MITCHELL, *loc. cit.*

A estrutura geral da obra manteve-se similar à tradição renascentista, sendo que em boa parte das versões de Blake feitas para o Juízo Final, poderíamos pensar que talvez devido a forte influência daqueles mestres sobre ele desde jovem este seguiria a fórmula com intuito de homenageá-los, porém, não cremos que este tenha sido o caso. Seja Dürer, Cranach, Rafael, Titian, Michelangelo, Blake e tantos outros que pintaram essa cena partiram de motivos e contextos distintos que seria impossível traçar um eixo comum que unissem todos esses artistas através do tempo.

Seu apreço pelas figuras ignoradas ou pouco conhecidas da Bíblia e a maneira que ele os relacionou ao episódio, somado a sua leitura diferente do livro sagrado e também a inclusão de suas entidades mitológicas e dos estados dos homens na obra, o destoam de todas que a precedem, sua perspectiva e o tratamento com a temática é singular. Nos minuciosos detalhes, notamos a inegável modificação da tradição do Juízo Final que Blake fez em sua obra.

O simbolismo por detrás daquelas inúmeras “figuras desfiguradas”, escurecidas, não foi uma tentativa de Blake de assustar o observador, são metáforas em constante mutação, não havendo, parece, o interesse em mostrar os contrastes entre bem e mal, não existindo uma única balança moral para os justos e condenados, pois, segundo o próprio Blake: “Uma só Lei para o Boi e o Leão é Opressão”³⁵⁸. Na realidade, ele não tentou nenhuma leitura formal e definitiva, sendo que a narrativa blakeana, segundo Warner nos ensina, exige que o leitor-observador deve contemplar a obra, tornando-se, de fato, um personagem ativo³⁵⁹ e por este caminho seguimos nas próximas obras.

A próxima imagem a obra *The Four and Twenty Elders Casting their Crowns before the Divine Throne* (1803-1805) corresponde ao capítulo 4 de Apocalipse em que o profeta João descreve a visão do trono da majestade divina, os vinte e quatro anciões e os quatro animais. Produzida sob encomenda de Thomas Butts, faz parte da série ilustrações bíblicas de Blake para o patrono, esse conjunto de ilustrações não forma uma série coerente, exceto pelas ilustrações do Apocalipse e alguns episódios da Paixão e Ressureição de Cristo³⁶⁰. Colocamos o pictórico paralelamente ao aspecto textual inicial, a primeira fonte criativa, a passagem de Apocalipse correspondente a temática bíblica.

³⁵⁸ BLAKE, William. *O Matrimônio do Céu e do Inferno e O Livro de Thel*. Trad. José Antônio Arantes. Iluminuras. São Paulo, 1987. p. 32.

³⁵⁹ WARNER, Nicholas O. The iconic mode of William Blake. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, v. 36, n. 4, p. 219-234, 1982. p. 219.

³⁶⁰ BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 97.

Figura 8 - *The Four and Twenty Elders Casting their Crowns before the Divine Throne* (1803–1805).



Fonte: William Blake, lápis e aquarela no papel tecido. 35,4 x 29,3 cm. Imagem do *The William Blake Archive*. A obra física atualmente encontra-se no acervo do Tate Collection, Londres.

Sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que depois destas devem acontecer. E logo fui arrebatado em espírito, e eis que um trono estava posto no céu, e um assentado sobre o trono. o arco celeste estava ao redor do trono, e parecia semelhante à esmeralda. E ao redor do trono havia vinte e quatro tronos; e vi assentados sobre os tronos vinte e quatro anciãos vestidos de vestes brancas; e tinham sobre suas cabeças coroas de ouro. E do trono saíam relâmpagos, e trovões, e vozes; e diante do trono ardiam sete lâmpadas de fogo, as quais são os sete espíritos de Deus. E havia diante do trono um como mar de vidro, semelhante ao cristal. E no meio do trono, e ao redor do trono, quatro animais cheios de olhos, por diante e por detrás. E, quando os animais davam glória, e honra, e ações de graças ao que estava assentado sobre o trono, ao que vive para todo o sempre, os vinte e quatro anciãos prostravam-se diante do que estava assentado sobre o trono, e adoravam o que vive para todo o sempre; e lançavam as suas coroas diante do trono. E, quando os animais davam glória, e honra, e ações de graças ao que estava assentado sobre o trono, ao que vive para todo o sempre, os vinte e quatro anciãos prostravam-se diante do que estava assentado sobre o trono, adoravam o que vive para todo o sempre e lançavam as suas coroas diante do trono [...] (Apocalipse 4: 1-10)³⁶¹

³⁶¹ Bíblia Sagrada, *Bible Gateway*, Almeida Revista e Corrigida, 2009. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipse%204&version=ARC>. Acesso em 19 out. 2022.

A obra possui uma abundante quantia de personagens que foram representados repletos de detalhes, os lampejos pictóricos de Blake exploram e colorem a visão de João, o profeta e sua visão do trono de Deus de forma dramática. Seu design se assemelha a parte superior da figura 7, embora possua uma quantia menor de figuras, a propósito, algumas delas se repetem (como os anciões e os anjos), percebemos a paridade entre Cristo e Deus em seus tronos.

No centro da imagem vemos a figura de Deus, ele está sentado no trono que relampeja em nossa presença. Seu manto é avermelhado e a cor da aquarela se repete nos sete selos do pergaminho que ele segura com a mão direita, enquanto a esquerda permanece levantada num gesto de benção do soberano sob seus súditos. Representado com as barbas e o cabelo longo, a figura segue a tradicional representação blakeana dos personagens criadores, como um ancião (ver *The Ancient of Days* - 1794); o contraste entre os fios brancos da figura divina e o vermelho de suas vestes o destacam das demais entidades da cena, retratados em tons acinzentados. Aos pés da divindade, duas fileiras contendo doze figuras de cada lado prestam homenagens próximas ao trono de Deus.

Na figura 8, os vinte e quatro anciões também aparecem na cena vestindo suas coroas e julgando os mortos durante o Juízo Final, com os anciões representados curvados, em adoração, entregando suas coroas como se abdicassem de qualquer poderio em favor daquele que senta ao trono.

Abaixo deles, vemos os Sete Anjos da Presença, os quais, segundo Foster, representam os Sete Olhos de Deus, que de fato são “os sete espíritos de Deus enviados para toda a Terra, eles são os sete espíritos diante do trono; as sete lâmpadas e as sete estrelas”³⁶². Blake também utilizou de sua própria mitologia ao retratar a visão de Apocalipse 4. Como vimos anteriormente, os personagens de Blake podem ao mesmo tempo representar uma figura ou um estado; Foster mostra que os Sete Anjos da Presença são o curso de toda humanidade em busca de um ideal a ser seguido e também os enumera em figuras individuais: o primeiro é Lúcifer, depois Molech, Elohim, Shaddai, Pahad, Jehovah e por último, Jesus.³⁶³

³⁶² DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 48.

³⁶³ *Ibid.* p. 163-164. Foster descreve os personagens na mitologia blakeana como Lúcifer, o primeiro egotista. Os próximos três representam o sistema infernal de Justiça: Molech, o executor, aquele que busca resolver os problemas por meio na aniquilação dos oponentes, porém falha devido a impaciência. Elohim, o juiz, é a definição da culpa. Ele criou Satã e Adão. Shaddai, o acusador, é aquele que falha devido a ira. Pahad ou Pachad, representa o estado de aturdimento e terror da justiça. Os dois próximos representam a tentativa da ordem, Jehovah é o legislador, padece ao se tornar leproso buscando a eternidade. Por fim, Jesus, aquele que revoga todo o sistema da justiça por meio do Perdão dos Pecados, é sacrificado para Satã.

Um complexo arco de figuras emaranhadas somam à visão que cerca o trono de Deus, e nele as Quatro Criaturas Viventes também o glorificam. Mencionamos anteriormente que Blake, durante a primeira metade dos anos 1800, revisitava sua própria mitologia e expandia seu universo de crenças religiosas ao escrever os poemas de *The Four Zoas*.

Embora ele tenha concluído esse poema com uma cena do Juízo Final, o texto nunca foi de fato acabado. Teria sido uma escolha simbólica de Blake? Ou apenas as intempéries de uma tumultuada época? Blake usava a palavra grega *ZOAS*, conforme aponta Foster, para traduzir “bestas” em referências as figuras de Revelações, ele também criou paralelos com as quatro criaturas de Ezequiel (1:5;10).

Na iconografia que Blake usou para representar as duas passagens bíblicas, as criaturas são: o homem, o touro, a águia e o leão³⁶⁴. É possível observar os dois últimos nitidamente no centro do arco. Ademais, Foster comenta que Blake identificava nas criaturas os quatro aspectos fundamentais que formam o homem: seu corpo, sua razão, suas emoções e sua imaginação.³⁶⁵

Na parte superior da imagem, logo abaixo do topo do arco celeste, vemos um simbólico arco-íris pintado em belíssimas aquarelas, que, como uma esmeralda, rodeia o trono de Deus. Um dos mais emblemáticos símbolos bíblicos, ele representa o pacto dele com os homens, e Foster menciona que para Blake simbolizava o corpo espiritual no qual “todos levantaremos”, é a promessa da imortalidade. O arco-íris, uma forma da água sublimada e transfigurada é o símbolo perfeito para o corpo espiritual.³⁶⁶

Para muitos, o arco-íris representa a ponte imaginal que liga o mundo visível a tudo que é invisível, mágico e sobrenatural. A fantasia povoa os perímetros invisíveis do arco-íris de anjos, fadas e elfos que guardam um tesouro abundante, o ouro brilhante e as pérolas da sabedoria, da criatividade e da diversão mercurial. [...] as empolgadas e variantes matizes do arco-íris continuam a materializar-se, a dissolver-se e a regressar à existência uma e outra vez, sugerindo o processo matizado dos sentimentos entre o conhecido e o desconhecido que é a nossa frágil ponte de expansivas possibilidades.³⁶⁷

O efeito da abóboda que se forma sob o trono divino é etéreo, notamos imediatamente o caráter sublime da cena retratada. As cores do arco-íris, embora tenham sido afetadas pela passagem do tempo, ainda marcam de forma vívida a obra.

³⁶⁴ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 491.

³⁶⁵ *Ibid.* p. 492.

³⁶⁶ *Ibid.* p. 332.

³⁶⁷ RONNENBERG, Ami. (org). *O Livro dos Símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*, Taschen, 2012. p. 72.

Da mesma forma que a água transmuta e realça os tons do arco-íris, o mesmo efeito é visto na aquarela. Bindman aponta que por volta de 1805, Blake passou a explorar ainda mais as propriedades da aquarela sob a branquidão do papel, fazendo com que suas obras progredissem em direção transparência e a luminosidade se torna etérea. Ele também menciona que o impacto das aquarelas produzidas nesse período diminuiu, desbotaram por conta dos maus cuidados e da exposição à luz. Todavia, as possibilidades das luzes permitiram que Blake tratasse desses assuntos, especialmente as visões dos apóstolos, realizando em aquarelas aquilo que era tido como intraduzível desde a Idade Média³⁶⁸. *The Four and Twenty Elders* é um notável exemplo do que Bindman aborda, embora o trabalho do tempo nos desenhos tenha os desgastado, a visão permaneceu e se mostra esplendorosa em todas as tiragens.

Seguimos com as imagens que formam o corpo revelado, a próxima obra que observaremos é intitulada pelo autor de *The Angel of Revelations* ou também “*And the Angel Which I Saw Lifted Up his Hand to Heaven*”. O design foi produzido entre meados de 1805 e 1807, utilizou de suportes similares e seguiu com o uso de aquarela. A obra também foi comissionada sob patronagem de Butts e hoje se encontra no acervo interno do The MET, em Nova York.

Então vi outro anjo poderoso, que descia dos céus. Ele estava envolto numa nuvem, e havia um arco-íris acima de sua cabeça. Sua face era como o sol, e suas pernas eram como colunas de fogo. Ele segurava um livrinho, que estava aberto em sua mão. Colocou o pé direito sobre o mar e o pé esquerdo sobre a terra, e deu um alto brado, como o rugido de um leão. Quando ele bradou, os sete trovões falaram. Logo que os sete trovões falaram, eu estava prestes a escrever, mas ouvi uma voz dos céus, que disse: “Sele o que disseram os sete trovões, e não o escreva”. Então o anjo que eu tinha visto em pé sobre o mar e sobre a terra levantou a mão direita para o céu e jurou por aquele que vive para todo o sempre, que criou os céus e tudo o que neles há, a terra e tudo o que nela há, e o mar e tudo o que nele há, dizendo: “Não haverá mais demora! (Apocalipse 10: 1-6).³⁶⁹

³⁶⁸ BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 98.

³⁶⁹ Bíblia Sagrada, *Bible Gateway*. Nova Versão Internacional. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipse%2010&version=NVI-PT>. 1993-2000. Acesso em: 13 out. 2021.

Figura 9 - *The Angel of Revelation* (1805).



Fonte: William Blake, tinteiro e tinta preta, giz preto. lavagem a pincel aquarela no papel tecido. 39.3 x 26.2 cm. Imagem do *The William Blake Archive*. A obra física atualmente encontra-se no acervo do Metropolitan Museum of Art.

No primeiro contato com a imagem já notamos sua compleição física e, com isso, se torna sensível como a imagem se organiza e desdobra-se a partir do corpo. A figura angelical que dá o tom da obra, também a domina e impõem-se aos olhos do observador. O véu que o envolve, como uma bruma não o esconde, mas o desenha para além dos simples traços do corpo humano nos permitindo vislumbrar a revelação junto a João, que se encontra em menor escala. Destacamos uma possível retomada daqueles preceitos simbólicos medievais sobre a proporcionalidade representar a hierarquia dos personagens em cena, evidenciando o protagonismo do Anjo como receptáculo da *visão* do Juízo Final. O apóstolo, surpreendido e atento à aparição transcreve a revelação a qual corresponde ao capítulo 10 do livro de Apocalipse.

Os anjos representados na obra de Blake, geralmente, são retratados como figuras ativas³⁷⁰, e no caso do Anjo de Revelações não é diferente. O subtítulo da obra já nos anuncia a visão que teremos do protagonista da cena, posta em holofote. A figura do anjo apresenta características no design muito similares a outra obra de Blake, intitulada *The Dance of Albion* ou *Glad Day* (1803-1810).

Nesta gravura Blake também retratou uma das figuras mais importantes de sua mitologia, Albion. Ele é o pai de toda humanidade, sua morte causou imediatamente o Juízo Final, todavia ele renasceu radiante acima da enxurrada das nuvens, o personagem nu, de braços estendidos surge na posição semelhante ao crucifixo, indicado os sacrifícios dele pela humanidade.³⁷¹

A fim de resgatar brevemente o paralelo entre as obras de temática bíblica-exegética, apontamos pontos divergentes entre o artista da renascença alemã, Dürer, e sua obra que representa o mesmo texto bíblico, intitulada *São João devorando o Livro: "Der Starke Engel"* - *O Anjo Forte, A Revelação Secreta de São João / O Anjo Forte devora o Livro* ou apenas como *A Revelação de São João*.

³⁷⁰ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 47.

³⁷¹ *Ibid.* p. 33.

Figura 10 – *Johannes, das Buch verschlingend / Der Starke Engel* (1511).



Fonte: Albrecht Dürer, xilogravura. 39,8 x 28,9 cm. Imagem do Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. A obra física atualmente encontra-se no acervo do Staatliche Kunsthalle.

A miscelânea de figuras e símbolos na obra de Dürer narra os versículos do capítulo 10 em uma cena lógica, embora requeira do observador conhecimento sobre o que está sendo retratado. A imagem evoca em detalhes os presságios do futuro revelado para o apóstolo, que literalmente devora o texto.

Existem divergências entre a relação aqui mencionada que representa a passagem bíblica – a visão de São João, Dürer e Blake –, Mitchell destaca que a presença do profeta de Patmos na obra blakeana, embora seja uma representação pictórica pequena em números, em todas as ocasiões são retratadas com devido vigor³⁷². Na figura 9, Blake não retrata os reverses da visão profética de João, não o vemos devorar o livro como na obra düreriana e ele mantém certa distância do anjo.

Na figura 10, vemos as colunas de fogo sob a ilha na qual o profeta se encontra, rodeado de densa vegetação. João está sentado próximo aos materiais que usava para anotar as visões, o tinteiro e o livro do qual as páginas ainda não foram completas, ele interrompe a escrita para devorar o livrinho do anjo, sendo este descrito doce como mel (Apocalipse 10-9).

³⁷² MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 212.

A fumaça que surge das colunas em chamas denota a silhueta de um corpo, a face do anjo e sua auréola iluminam o profeta e as demais personagens. Em Blake, parece que o próprio anjo que se impõem no centro da ilustração, ali não vemos nenhum pilar, a estabilidade da cena decorre da poderosa figura angelical. Lawlor afirma que os pilares possuem uma longa histórica com os homens, tanto simbólica quanto estruturalmente, sendo que para ele o “o pilar vertical possui o simbolismo do impulso ascendente em direção aos céus, o reino do espírito”³⁷³. *The Angel of Revelation* é mais robusto que qualquer edifício na ilha de Patmos, sua estrutura vertical unem os dois mundos, seus pés ligam a terra ao mundo dos céus.

Blake alterou de maneira significativa a composição da visão do profeta em sua ilustração bíblica; de acordo com Mitchell, as alusões aos textos apocalípticos devem ser interpretadas por meio dos termos de transformação nas quais Blake as absorveu para sua própria visão.³⁷⁴

O artista nos coloca às costas do apóstolo João, e, com o mesmo olhar do anjo do Juízo Final, observamos a cena de cima a baixo. Sentado numa pequena ilha, o apóstolo se encontra entre os pés do anjo que estão equilibrados tanto sob as águas do mar quanto sob a terra. O cenário dessa pintura possui uma das ambientações mais realistas elaboradas por Blake no que diz respeito às imagens de Apocalipse, porém, a contraposição se encontra na escala áurea dos personagens representados.

A escala do personagem é majestosa e serve de contraste a figura do apóstolo, um espectador ativo que sente o calor das labaredas que cercam a parte inferior do anjo, sendo essas os chamarizes de atenção e pontos de iluminação da parte inferior da imagem. O extraordinário contraste de escalas nessa obra é remanescente das xilogravuras apocalípticas de Dürer, que certamente eram conhecidas por William Blake.³⁷⁵

A sonoridade descrita na passagem bíblica, ou seja, o bramido dado pelo anjo é transcrito para a pintura por meio da estridente iluminação que se estende por todo o corpo do desenho. O composto das tonalidades se encontra no plano de fundo e como uma grande explosão clarejam a cena. Essa luminosidade se mescla como uma nuvem, que também está envolta ao anjo e igualmente circunda os sete trovões que são descritos no texto de Apocalipse, sendo esses pintados por Blake como cavaleiros.

³⁷³ RONNENBERG, Ami. (org). *O Livro dos Símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*, Taschen, 2012. p. 624.

³⁷⁴ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 212.

³⁷⁵ BUTLIN, Martin; TATE GALLERY; William Blake Trust. *William Blake*. Tate Gallery Publications Department, Londres. 1978. p. 95.

A fragmentação dos personagens é diluída pelos traços e pela aquarela do pintor, que por fim acaba unindo-os em uma grande figura deslumbrante. Aquela complexa figura se torna ainda mais monumental ao passo que acompanhamos seu corpo desnudo, mas envolto por um etéreo manto em direção do braço direito estendido, com a mão aberta buscando tocar os céus e sentir o clamor da mensagem daquele que “criou os céus e tudo o que neles há, a terra e tudo o que nela há, e o mar e tudo o que nele há”.

O estrondoso eco que prenuncia o fim das delongas e das angústias para com a volta do salvador, prometida logo no início da exegese bíblica: “Eis que ele vem com as nuvens, e todo olho o verá” (Apocalipse 1:7) é retomada como a grande mensagem do capítulo 10 de Apocalipse.

2.1. “AGORA QUE VOCÊ ESCREVEU SEU LIVRO, NÃO PONHA UM SELO NELE, POIS O TEMPO ESTÁ PRÓXIMO”.

Emprestamos o subtítulo de Apocalipse (22:10) para introduzir as duas próximas imagens as quais exprimem a fatídica espera pela “promessa de mil anos de felicidade”³⁷⁶ e a leitura esperançosa dos textos e profecias apocalípticas se contrapõem e se completam às interpretações que apontam diretamente ao Juízo Final. Desde a Idade Média, o Apocalipse se desdobra em leituras que apontam para o fim, mas igualmente ao recomeço da sociedade, uma reestruturação da situação humana. A cada dia que chegava ao fim, os milenaristas suspiravam ora em euforia ora em desolação.

³⁷⁶ DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 305.

Figura 11 - *The Angel Michael Binding Satan: "He Cast him into the Bottomless Pit, and Shut him up"* (1805).



Fonte: William Blake, aquarela, tinta preta e grafite provavelmente em papel tecido off-white. 35,9 x 32,5 cm. Imagem do *The William Blake Archive*. A obra física atualmente encontra-se no acervo do Fogg Art Museum, Massachusetts.

Figura 12 – *The River of Life* (1805).



Fonte: William Blake, tinteiro, tinta preta e aquarela em papel tecido. O desenho em si mede 30.5 x 33.6 cm, e o objeto com as margens mede 43.9 x 42.9 cm. Imagem obtida através do *The William Blake Archive*. A obra física atualmente encontra-se no acervo do Tate Collection, Londres.

As figuras 9 e 10 correspondem às passagens de Apocalipse 20 e 22, respectivamente. Ambas acompanham a concepção milenarista de restauração, regeneração e recomeços que encerram a exegese bíblica.

Weber trata essa corrente e sua descrição de um milênio em que cessará a dor e sofrimentos, não haverá mais mortes, cessando-se toda tristeza e o fim das lágrimas. O horizonte milenarista aponta para uma eternidade de justiça e que bênçãos na luz divina estavam ao alcance da mão³⁷⁷. Todavia, em Loyn observamos que antes de toda essa beatitude, um confronto que terminará em cataclismo é inevitável.

As principais ideias envolvidas estavam relacionadas com “a segunda vinda do Cristo, a noção de um período apocalíptico de luta entre o Cristo e o Anticristo, entre o Messias e Satã, e o estabelecimento de uma nova Jerusalém na Terra. Elementos do pensamento milenarista subsistiram ao longo de toda a Idade Média, na maioria dos movimentos reformistas religiosos, e estavam normalmente associados a uma excessiva austeridade, a uma expectativa de um final catastrófico para a sociedade existente, e coincidindo, com frequência, com períodos de intensa convulsão econômica e social.”³⁷⁸

A aquarela produzida por Blake em 1805 foi intitulada *The Angel Michael Binding Satan: "He Cast him into the Bottomless Pit, and Shut him up"* representando o combate descrito em Apocalipse 20.

Vi descer dos céus um anjo que trazia na mão a chave do Abismo e uma grande corrente. Ele prendeu o dragão, a antiga serpente, que é o Diabo, Satanás, e o acorrentou por mil anos; lançou-o no Abismo, fechou-o e pôs um selo sobre ele, para assim impedi-lo de enganar as nações, até que terminassem os mil anos. Depois disso, é necessário que ele seja solto por um pouco de tempo. [...] Quando terminarem os mil anos, Satanás será solto da sua prisão e sairá para enganar as nações que estão nos quatro cantos da terra, [...] O Diabo, que as enganava, foi lançado no lago de fogo que arde com enxofre, onde já haviam sido lançados a besta e o falso profeta. Eles serão atormentados dia e noite, para todo o sempre. (Apocalipse 20: 1-3; 11-15).³⁷⁹

Dois personagens contracenam na imagem; Miguel e o Diabo, chamado também de dragão ou velha serpente. A dinâmica do duelo retratado por Blake é impetuosa e de fato não poderia ser diferente, o resultado dessa batalha desencadeará a totalidade daquilo que está porvir. Na obra presenciamos o arcanjo dominar seu rival, ele carrega a chave do Abismo com a mão direita e reprime a velha serpente com o braço esquerdo, prendendo-o em robustas correntes.

³⁷⁷ WEBER, Eugen. *Apocalypses: Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs Through the Ages*. Vintage Canada, 1999. p. 33.

³⁷⁸ LOYN, H. (org.) *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p. 605.

³⁷⁹ Bíblia Sagrada, *Bible Gateway*. Nova Versão Internacional. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipse%2020&version=NVI-PT>. 1993-2000. Acesso em: 13 out. 2021.

Segundo Delumeau, os arcanjos pertencem a terceira hierarquia da corte celeste, são eles que têm contato direto com os humanos³⁸⁰. Frye afirma que são “irmãos e servos do homem”³⁸¹. A figura do arcanjo na iconografia, em sua maioria corresponde ao capítulo 12 de Apocalipse, versículos 7-9. Porém, Blake reconvoca o personagem também para retratar o capítulo 20. Podemos aventar que estas afirmações explicariam o motivo pelo qual Blake tenha evocado o arcanjo guerreiro para compor a cena.

Naquela ocasião Miguel, o grande príncipe que protege o seu povo, se levantará. Haverá um tempo de angústia como nunca houve desde o início das nações até então. Mas naquela ocasião o seu povo, todo aquele cujo nome está escrito no livro, será liberto. Multidões que dormem no pó da terra acordarão: uns para a vida eterna, outros para a vergonha, para o desprezo eterno. (Daniel 12; 1-3).³⁸²

Na figura 11 o Arcanjo Miguel é representado por Blake de maneira inusual à iconografia tradicional. A cena que representa a guerra no céu (Apocalipse 12; 7-9) foi uma temática recorrente desde a Idade Média, todavia, mantiveram-se similitudes quanto a sua estrutura e seus elementos. Neste sentido, veja-se *St. Michael Vanquishing Satan* (1518) pintada por Rafael; um artista cuja obra era conhecida e admirada por Blake, se apresenta a mesma conformação da iconografia canônica.

Blake, por sua vez, também fez uso da imagética clássica consagrada durante o Renascimento, na obra *Michael Foretells the Crucifixion* (1807), o artista utiliza das mesmas características que nos remetem a Miguel, como asas e as vestes de guerra, o capacete centurião e a lança. Na figura 11, Blake o apresenta desprovido dessas características, sua aparência é similar ao Anjo de Revelações (figura 9).

O arcanjo está posicionado de costas ao observador, Blake enfatiza a fisionomia do personagem ao traçar nitidamente sua musculatura, evidenciando que sua força é capaz de derrotar o opositor. Ele intenta um contragolpe a Miguel, em vão, seu destino já estava selado.

Para delinear o diabo, Blake novamente retorna a Henry Fuseli para compor a cena. Ele seguiu o conselho do amigo para desenhar os corpos enrolados, uma ferramenta que segundo aquele auxilia a construir o impacto e a comoção desejado à cena. Além disso, todo o quadro se assemelha a um grande redemoinho, um espiral descendente até o abismo no qual Satã será preso pelo milênio subsequente.

³⁸⁰ DELUMEAU, Jean. Tradução Maria Lúcia Machado. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 40.

³⁸¹ FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Campinas, Sétimo Selo, 2021. p. 236.

³⁸² Bíblia Sagrada, *Bible Gateway*. Nova Versão Internacional. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Daniel%2012&version=NVI-PT>. 1993-200. Acesso em 16 fev. 2023.

Satã, representado por Blake numa postura que mistura influências michelangelescas e *fuselianas*, é desenhado com uma grande serpente com traços que se parecem com um animal marítimo, evidenciada por suas escamas de coloração anil e também pelas nadadeiras dorsais e adiposas. A referência aqui é claramente a figura bíblica de Leviatã ou Raab. Damon ensina que esta criatura é mencionada no Livro de Jó (40-41) como um grande dragão do mar que simboliza o mal. O autor também aponta que Blake sempre a retrata em espiral; “serpente tortuosa”, referência ao livro de Isaías (27:1).³⁸³

Pretendemos não nos estender no momento a respeito dos significados do dragão ou serpente na obra blakeana, pois esta será abordada mais adiante. O que nos importa no momento a fim de concluir nossas observações sobre a figura 11 é salientar a importância da criatura ali visualizada no conjunto de pinturas do Apocalipse de Blake. Nesta imagem, vemos sua fatal derrota, da mesma forma que Leviatã é inelutavelmente destruído. Frye aponta que a metáfora que engloba Leviatã (para o autor, o mesmo serve para Beemoth) são idênticos a Satã; e podemos pensa-los como “inimigos de Deus externos à criação ou como criatura de Deus dentro dela”³⁸⁴. Adiantamos que na visão de Blake, a segunda parece ser mais apropriada.

A última visão do apóstolo João é apresentada no capítulo 22 de Apocalipse e refere-se ao Rio da Vida, o profeta descreve-o da seguinte maneira:

Então o anjo me mostrou o rio da água da vida que, claro como cristal, fluía do trono de Deus e do Cordeiro, no meio da rua principal da cidade. De cada lado do rio estava a árvore da vida, que frutifica doze vezes por ano, uma por mês. As folhas da árvore servem para a cura das nações. Já não haverá maldição nenhuma. O trono de Deus e do Cordeiro estará na cidade, e os seus servos o servirão. Eles verão a sua face, e o seu nome estará em suas testas. Não haverá mais noite. Eles não precisarão de luz de candeia, nem da luz do sol, pois o Senhor Deus os iluminará; e eles reinarão para todo o sempre. (Apocalipse 22: 1-3).³⁸⁵

A pintura *The River of Life* (1805) talvez seja a gravura mais singular dentro da coleção de Butts. Esse conjunto de imagens é predominantemente escuro, o segundo plano é em sua maioria turvo, sombrio e esfumado. As cenas são retratadas em tons avermelhados ou amarronzados e levemente finalizados com pinceladas em cróceo³⁸⁶, que nos permitem observar as visões da exegese bíblica. Contudo, aquela se destaca por sua luminosidade, os personagens e o observador são banhados tanto pelo rio quanto pela fulgência do sol que ancora a imagem.

³⁸³ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 269-270.

³⁸⁴ FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Campinas, Sétimo Selo, 2021. p. 279.

³⁸⁵ Bíblia Sagrada, *Bible Gateway*. Nova Versão Internacional. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipse%2022&version=NVI-PT>. Acesso em 25 fev. 2023.

³⁸⁶ Cor de açafraão, remete ao amarelo ou dourado.

Na parte superior da imagem encontramos o profeta João; novamente, muito similar à pequena figura que aparece na figura 9, “aquele que viu e ouviu” (Apocalipse 22:8) as coisas que estamos prestes a presenciar. Ele paira diante do sol, “o trono de Deus e do Cordeiro” (Apocalipse 22:1). Ao redor vemos figuras esboçadas semelhantes a anjos e querubins que se abraçam em união. Abaixo está o Rio da Vida que divide o design ao meio. De ambos os lados do design, nas margens do rio, notamos as moradas da cidade e seus habitantes de diferentes idades. Eles se encontram a sombra da árvore da vida, se alimentam de seus variados frutos, que também os curam. Frye aponta que esse alimento é simbolicamente a própria vida.³⁸⁷

Segundo Billingsley, vemos a figura de Cristo de costas ao espectador, na parte inferior da imagem, no ponto mais largo do rio. Ele segura a mão de dois infantes, guiando-as suavemente contra a corrente. A autora menciona que isso simboliza que ele é a fonte, o caminho e também os meios de navegar o rio³⁸⁸. Ou seja, embora na pintura de William Blake pareça que estamos no contrafluxo, na direção oposta do trono de Deus, isso seria apenas uma ilusão, pois ele se encontra em todas as direções, Jesus é posto como o único caminho para a eternidade.

O fluxo da correnteza revela que Blake nos posicionou dentro do rio na companhia dos outros personagens, observador também é banhado e segue o caminho de Jesus. Novamente retornamos à Frye que ilumina sobre a metáfora do corpo de Cristo:

A visão apocalíptica, na qual o corpo de Cristo é a metáfora que reúne todas as categorias de ser em uma só identidade, nos apresenta um mundo que há somente um conhecedor, para o qual nada existe que esteja fora dele, ou que seja objetivo para ele, e, portanto, nada que seja morto ou indiferente. [...] Esse conhecedor também é a consciência verdadeira em cada um de nós.³⁸⁹

Somos inseridos nas águas no Rio da Vida, pois segundo Blake, existimos enquanto indivíduo eterno no corpo do salvador; chamado por Blake de *Corpo Divino*. Blake afirma que: “Jesus é o Deus Humano. A Natureza Humana é a Imagem de Deus. [Jesus] é o único Deus... Assim como Eu e Você. Todos nós coexistimos em Deus. Membros do Corpo Divino. Todos nós somos participantes na Natureza Divina”.³⁹⁰

³⁸⁷ FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Campinas, Sétimo Selo, 2021. p. 220.

³⁸⁸ BILLINGSLEY, Naomi A. I. *The Visual Christology of William Blake*. (Tese de Doutorado), University of Manchester, Inglaterra. 2016. p. 176.

³⁸⁹ FRYE, Northrop. *op. cit.*, p. 243.

³⁹⁰ BLAKE, William *apud* DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3^o Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 187. “*Jesus is the Human God. “Human Nature is the image of God” because we were made in his image. [Jesus] is the only God... And so am I and so are you”. We are all co-existent with God—members of the Divine body. We are all partakers of the Divine nature*”. (Tradução nossa).

Em *The River of Life* vemos uma analogia ao Corpo Divino quando observamos as figuras de diferentes gêneros e faixas etárias pertencendo aquelas particularidades, ligadas pelo rio (Cristo), como membros de um único corpo unido na eternidade. “Todas as coisas são compreendidas em suas Formas Eternas no corpo divino do Salvador, a Verdadeira Vinha da Eternidade, a Imaginação Humana”.³⁹¹

O Corpo Divino na obra de Blake corresponde a eternidade de tudo que existe ou já existiu por meio do corpo de Cristo. “O Corpo Divino, Jesus: nós somos seus Membros”³⁹². Ou seja, somos a expressão externalizada das particularidades detalhadas desse mundo que também é Deus, nele é contida a fonte de todas as minuciadas particularidades e essas são os homens. Todas as qualidades da forma humana, suas emanações, essências, as quedas e ressurreições, são de fato divinas, logo são também eternas na imaginação.

2.2. “... ATÉ QUE SE TORNOU UM DRAGÃO, ALADO, BRILHANTE E VENENOSO”.

Em *The Four Zoas*, um dos livros proféticos de Blake, a figura do dragão é a forma final do personagem Vala que, segundo Foster, é a deusa da natureza³⁹³. Ela se torna hostil ao ser materializada e é uma das figuras que inicia a grande guerra descrito em *Zoas*. Sua aparência é relatada como sendo inicialmente uma espécie de verme da terra, evoluindo para uma serpente escamada e, em sua forma final, tornando-se um esplendoroso dragão.³⁹⁴

Neste segmento do segundo capítulo analisaremos as gravuras nas quais testemunhamos o aparecimento de uma das principais figuras do Apocalipse, O Grande Dragão Vermelho. Esse personagem aparece em cinco diferentes imagens pintadas por Blake entre 1805 e 1810: *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*, *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun: “The Devil is Come Down”*, *The Great Red Dragon and the Beast from the Sea: “And Power Was Given Him Over All Kindreds, and Tongues, and Nations”*, *The Number of the Beast is 666* e *The Whore of Babylon*.

³⁹¹ BLAKE, William *apud* DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 133-134. “All Things are comprehended in their Eternal Forms in the divine body of the Saviour, the True Vine of Eternity, The Human Imagination”. (Tradução nossa).

³⁹² BLAKE, William. *Laocoön*. 1826. Gravura em papel. 26.3 x 21.6 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge. “The Divine Body, Jesus: we are his Members” (Tradução nossa).

³⁹³ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 461.

³⁹⁴ *Ibid.* p. 135.

A metáfora do dragão para Frye é particularmente útil não somente pelos hábitos da criatura em cuspir fogo ou devorar virgens, mas porque ele não existe, ou seja, ele é ideal para ilustrar o paradoxo do mal que se torna um agente moral na vida dos homens³⁹⁵. Isso faz com que a figura tenha sido recorrente para exprimir o símbolo do mal e também materializá-lo.

Nessas obras a criatura divide a cena com outras figuras de Revelações, como a Mulher Vestida com o Sol e a Prostituta da Babilônia. Sua recorrência denota um papel significativo tanto nas revelações de João quanto nas pinturas de Blake. Porém, o artista não se satisfaz em apenas ilustrar estas narrativas bíblicas, como vimos até agora, Blake transformou e incorporou símbolos de sua visão e mitologia nas personagens que protagonizam o livro de Revelações.

O autor fala em anotar o que ele discerniu em uma visão, mas o livro do Apocalipse não é um livro visualizado no sentido comum da palavra, como pode confirmar todo ilustrador que tenha pelejado com os seus monstros de sete cabeças e dez chifres. Aquilo que o vidente de Patmos viu foi, primordialmente o verdadeiro significado das Escrituras como ele próprio o concebeu, e os seus dragões e cavaleiros, seu cosmo em dissolução, foram coisas que viu em Ezequiel e Zacarias independente e do conteúdo da visão que teve em Patmos³⁹⁶.

Por fim, o esforço feito pelos desenhistas é monumental, como vimos no primeiro capítulo desse estudo quando analisamos o trabalho de Albrecht Dürer sobre a mesma temática e o processo que levou o artista alemão a “descobrir” – em termos metafóricos do Apocalipse – suas xilogravuras.

No caso de William Blake, um artista que buscou traçar um caminho artístico independente na capital inglesa do século XVIII e cuja toda a obra possui cunho profético, em especial suas imagens, isso se torna ainda mais complexo.

³⁹⁵ FRYE, Northrop; MACPHERSON, Jay. *A Bíblia e os mitos clássicos: a estrutura mitológica da cultura ocidental*. Campinas, Sétimo Selo. 2023. p. 90.

³⁹⁶ *Id.* *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Campinas, Sétimo Selo, 2021. p. 205.

Figura 13 - *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*. (1805).



Fonte: William Blake, tinta preta, aquarela e traços de grafite. 44.8 x 34.7 cm. Imagem do *The William Blake Archive*, a obra física atualmente encontra-se no acervo do Brooklyn Museum. Nova York.

Figura 14 - *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun: "The Devil is Come Down"*. (1803-1805).



Fonte: William Blake, tinta preta, aquarela e traços de grafite em papel (provavelmente papel tecido). 40.8 x 33.7 cm. Imagem do *The William Blake Archive*, a obra física atualmente encontra-se no acervo da National Gallery of Art, Washington.

Uma leitura conjunta de ambas as obras (figuras 11 e 12), *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*, partem da relação texto-imagem, na qual identificamos os elementos que aparecem na obra, os símbolos, o sentido do título dado pelo autor, e como este conversa com o conjunto mais amplo.

A relação texto-imagem é iniciada através da leitura comparativa, requerendo que busquemos na base da visão de Blake o episódio bíblico que é retratado, sendo essa sua a primeira e mais importante fonte visual. Isto é, tentaremos mostrar a reinterpretação do artista britânico após a visão de João:

E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça. E estava grávida, e com dores de parto, e gritava com ânsias de dar à luz. E viu-se outro sinal no céu; e eis que era um grande dragão vermelho, que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre as suas cabeças sete diademas. E a sua cauda levou após si a terça parte das estrelas do céu, e lançou-as sobre a terra; e o dragão parou diante da mulher que havia de dar à luz, para que, dando ela à luz, lhe tragasse o filho. E, quando o dragão viu que fora lançado na terra, perseguiu a mulher que dera à luz o filho homem. E foram dadas à mulher duas asas de grande águia, para que voasse para o deserto, ao seu lugar, onde é sustentada por um tempo, e tempos, e metade de um tempo, fora da vista da serpente. (Apocalipse 12:1-4; 13-14).³⁹⁷

A cena bíblica narrada pelo vidente João tem seus personagens representados por William Blake de forma similar. Todavia, ao analisarmos com atenção a ambientação das próximas imagens e a maneira em que os personagens são representados, notamos suas algumas diferenças.

Blake criou um clima de suspense ao não revelar o rosto do Dragão nessas obras, o mistério introduzido pelo artista cria excitação no observador, um sentimento de temor causado pelo desconhecido nos preenche. O artista não nos permite, ao menos neste primeiro momento, transformar aquele mistério acerca do Dragão em plena revelação; nossa visão ainda não está pronta para desvelar a grandeza daquela figura a qual seremos apresentados somente quando ele, em seu máximo esplendor “se pôs em pé na areia do mar” (Apocalipse 12:18).

O Dragão se funde ao cenário e acaba assim se tornando o plano de fundo, a terra em si, a ambientação. Do ponto do observador, o vemos como uma grande montanha – se observamos um triângulo da cena feita pela cabeça principal da criatura com as linhas paralelas decrescentes no sentido de seus braços, abaixo de suas asas -, sua cauda, como uma serpente se enrola ao redor da mulher, seus pés se alinham com a terra que se abre criando vales e destruição resultando no clímax deste episódio bíblico.

³⁹⁷ BÍBLIA. Apocalipse. Português. In: A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, s.D. p. 291-309.

A figura do Grande Dragão Vermelho, que está posicionada em direção à parte mais alta da tela, nos permite associar a cena novamente a profecia, sendo que desta vez a visão da Mulher vestida com o Sol toma a posição do profeta João. Blake frequentemente usava este artifício em suas telas para representar sonhos, epifanias, visões e, neste caso, revelações, sendo mais notáveis em: *Elohim Creating Adam* (1795), *Adam and Eve Asleep* (1808) *Job's Evil Dream* (1805-10), *The Vision of Queen Katherine* (1825-26).

A mulher se encontra na vertical, abaixo do horizonte ilusório, numa postura em que Blake costuma representar seus personagens com caráter visionário, sendo que esta configuração dos personagens não se limita ao design do desenho e o espaçamento da cena, mas tem um profundo caráter emocional³⁹⁸. Na primeira obra, presenciamos a mulher retratada com a angústia e dores do parto, conforme descrito em Apocalipse. Na segunda ela é mostrada de forma serena, confiante após ter recebido as imponentes asas de águia que permitiram sua fuga.

Nas figuras 13 e 14 Blake usa de cores contrastantes para mostrar a mulher, tons dourados e amarelos nos chamam atenção diante da imagem que ilumina a cena de maioria pintada em tons terrosos. A técnica de aquarela é particular a Blake, o domínio das cores nos aponta ao que nossos olhos devem primeiro focar. Isto, somado à configuração do design que Blake usa ao dividir o desenho, definindo direções numa perspectiva de linha horizontal enriquecendo ainda mais o contraste da cena.

A paleta de cores é essencial para reforçar a narrativa desta obra, sendo que a cena do Juízo Final retratada aqui possivelmente não causaria o mesmo efeito se tivesse sido realizada em tons mais claros e serenos, sem uma iluminação contrastante. O impacto da tonalidade usada na obra delimita o fluxo dos personagens e conduz o olhar do observador, mostrando que a escolha dos tons pelo artista nas obras auxilia ou até induzem o observador na construção de sua própria versão da história, fazendo com que interpretemos “as cores pelas impressões que em nós produzem, sobre o espiritual, e, por conseguintes símbolos”.³⁹⁹

Outra característica profundamente emocional presente em *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun* corresponde aos cabelos dourados da Mulher. Eles iluminam a cena como uma tocha, seus fios são poderosos como labaredas e resplandecem naqueles que estão em sua presença.

³⁹⁸ HOAGWOOD, Terence Allan. *Pictorial Apocalypse: Blake's "Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun"*. *Colby Library Quarterly*. n.º. 1, 1985, p. 13.

³⁹⁹ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3.º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 86.

A posição de arco na qual ela é vista na figura 14, ao abrir suas asas e estender os braços, cria a ilusão sobre suas madeixas imitando o sol. Para Manguel, os pelos do corpo possuem diversas interpretações, seu comprimento, superfície, textura, cor, o lugar que se encontra e a idade e gênero daquele que os possui, podem indicar significados diferentes e até contraditórios. Podem representar inocência e humildade, pois “uma cabeça cheia de cabelos pode denotar beleza ou obscenidade, brandura ou poder, sensualidade ou santidade”⁴⁰⁰. Sem dúvidas os cabelos da Mulher vestida com o Sol permitem uma leitura sobre sua santidade e poder.

O direcionamento dos componentes do quadro é fundamental para o conjunto da obra, essa característica é uma herança Barroca do século XVI⁴⁰¹, que Blake inconscientemente pode ter herdado. Os personagens que integram a cena ordenam-se em torno de um eixo central e tecem uma estabilidade na cena. Ou seja, o contrapeso da cena é o que dá o tom da imagem. Esse equilíbrio pode passar despercebido ao observador, pois nem sempre é de fácil definição, tornando-se mais claro quando é comparada com a organização livre das obras do século XVII.⁴⁰²

O Grande Dragão Vermelho com sete cabeças e onze chifres espera para devorar a criança que a mulher vestida com o sol e a lua sob seus pés espera. No livro de Apocalipse, “a Mulher representa Israel, prestes a dar luz a um menino que governará todas as nações de um trono no céu e ao mesmo tempo, a Igreja”⁴⁰³.

O dragão, segundo a tradução de Frye de Apocalipse (17:8) é “a besta que era e que já não é, e, contudo, é”⁴⁰⁴. Quando Blake representa o dragão em sua obra, este de forma generalizada simboliza a guerra, ou um estado de guerra espiritual⁴⁰⁵. Sua ira e seus ataques consomem uma terça parte das estrelas do céu; podemos perceber como elas desaparecem completamente na figura 14.

As águas despejadas pelo próprio Dragão são desenhadas como uma violenta correnteza em que vórtices se formam, contrastante com o suave curso das águas observadas em *The River of Life*.

⁴⁰⁰ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 123.

⁴⁰¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 4º ed, 2015. p. 169.

⁴⁰² BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003. p. 169.

⁴⁰³ BUTLIN, Martin; TATE GALLERY; William Blake Trust. *William Blake*. Tate Gallery Publications Department, Londres. 1978. p. 95.

⁴⁰⁴ FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Campinas, Sétimo Selo, 2021. p. 271.

⁴⁰⁵ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 135.

Nestas obras, tentamos salientar que ambos os personagens dividem o protagonismo. Eles estão carregados de simbolismos equivalentes na composição de cada cena retratada por Blake. Dentre as diversas leituras possíveis, a interpretação proposta é percebida ao abordarmos uma narrativa sobre a construção do desenho, salientando naqueles designs o fato de existir uma linha horizontal oculta que os divide, mas ela também os espelha, os unem equitativamente. O vínculo dos personagens é visceral e este é o motivo das pinturas serem tão intensas. E embora haja resistência entre eles, por meio dos golpes e contragolpes, apenas o enlace permite que esses coexistam, seus simbolismos contraditórios estão intrinsicamente ligados, mas juntos dão corpo a profecia que representam.

A feição do Grande Dragão Vermelho finalmente é revelada nas seguintes gravuras. Sua grandiosidade se torna visível quando ele acompanha a besta que emerge do mar descrita em Apocalipse 13:1. A obra que ilustra essa passagem é intitulada por Blake de *The Great Red Dragon and the Beast from the Sea: "And Power Was Given Him Over All Kindreds, and Tongues, and Nations"* produzida por volta de 1805.

Figura 15 – *The Great Red Dragon and the Beast from the Sea: "And Power Was Given Him Over All Kindreds, and Tongues, and Nations"* (1803-1805).



Fonte: William Blake, tinteiro e aquarela sob grafite em papel (provavelmente papel tecido). 40.1 x 35.6 cm. Imagem do *The William Blake Archive*, a obra física atualmente encontra-se no acervo do National Gallery of Art, Washington.

Após a terra “abrir a boca e engolir o Dragão” (Apocalipse 12:16), a besta irada contra a Mulher, seguiu em direção ao mar. A eminente guerra está gradativamente mais próxima.

Vi uma besta que saía do mar. Tinha dez chifres e sete cabeças, com dez coroas, uma sobre cada chifre, e em cada cabeça um nome de blasfêmia. A besta que vi era semelhante a um leopardo, mas tinha pés como os de urso e boca como a de leão. O dragão deu à besta o seu poder, o seu trono e grande autoridade. Uma das cabeças da besta parecia ter sofrido um ferimento mortal, mas o ferimento mortal foi curado. Todo o mundo ficou maravilhado e seguiu a besta. Adoraram o dragão, que tinha dado autoridade à besta, e também adoraram a besta, dizendo: “Quem é como a besta? Quem pode guerrear contra ela?”. À besta foi dada uma boca para falar palavras arrogantes e blasfemas, e lhe foi dada autoridade para agir durante quarenta e dois meses. Ela abriu a boca para blasfemar contra Deus e amaldiçoar o seu nome e o seu tabernáculo, os que habitam nos céus. Foi-lhe dado poder para guerrear contra os santos e vencê-los. Foi-lhe dada autoridade sobre toda tribo, povo, língua e nação. Todos os habitantes da terra adorarão a besta, a saber, todos aqueles que não tiveram seus nomes escritos no livro da vida do Cordeiro que foi morto desde a criação do mundo. (Apocalipse 13:1-8)⁴⁰⁶.

Em uma visão tão fantástica quanto ao Anjo de Revelações visto por João na Ilha de Patmos, o Grande Dragão Vermelho se impõe na cena. O leitor-observador se torna minúsculo em sua presença. O Dragão é retratado em pé e voeja acima do mar turbulento do qual a besta emerge. Suas volumosas asas tomam conta de todo o plano de fundo da imagem, elas são adornadas com a terça parte das estrelas do céu que ele se apoderou (Apocalipse 12:4).

Embora o design pareça se espelhar igualmente dos dois lados, as setes cabeças do Dragão possuem feições diferentes, algumas possuem chifres que se enrolam como serpentes e outros são eretos, duas delas possuem cabelos e outras duas não e nas outras duas é impossível distinguir. A face central da criatura parece não ter pupilas ou talvez estar com os olhos fechados, o que o contrasta com as outras seis entidades. Ao contrário do que Eco afirma sobre a obviedade feiura do diabo⁴⁰⁷, o rosto Dragão é perfeitamente simétrico e extremamente humano, possuindo belos traços que se mostram fortes e suaves ao mesmo tempo, é clara a humanidade presente na criatura, dissemelhante da besta abaixo que possui traços oriundos dos mais distintos animais.

A besta que emerge do mar é colorida por Blake em uma paleta de gris, os realces em aquarela em tons azulados contrastam com a grande variedade de cinzas e com o vermelho opaco do Dragão. Vemos que a besta ainda está parcialmente submergida no mar, apenas a parte superior de seu corpo é possível ser vista e seu tronco é enrolado pela cauda do gigantesco Dragão.

⁴⁰⁶ Bíblia Sagrada, Nova Versão Internacional®, NVI® Copyright © 1993, 2000 by Biblica, Inc. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipse%2013&version=NVI-PT>. Acesso em: 15 out. 2022.

⁴⁰⁷ ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 92.

As sete cabeças da besta olham em direção da majestosa figura que a sobrevoa, ela possui características de seres marinhos, como nadadeiras, mas também notamos sua pelagem como uma fera terrestre. A besta que vemos emergir do mar é também Leviatã, comentado anteriormente (ver figura 11). Blake possivelmente tenha se inspirado na obra de um colega gravurista, o francês Abraham Bosse (1604-16760, finalizada em 1651 para o frontispício do livro *Leviatã* de Thomas Hobbes (1588-1679).

Na obra de Abraham Bosse vemos a gigantesca figura composta por diversos homens surgir por de trás do vale, ele usa uma coroa para simbolizar sua máxima autoridade, e carrega nas mãos uma espada e um báculo, simbolizando seu domínio acerca dos poderes seculares e religiosos.

Figura 16 – Detalhe do frontispício feito por Abraham Bosse para obra *Leviatã* de Thomas Hobbes (1651).



Fonte: Abraham Bosse, gravura em água forte 24.1 x 15.5 cm. Imagem do site The British Museum, a obra física atualmente encontra-se no acervo do The British Museum, Londres.

Esse poderoso ícone foi reimaginado por Blake na figura 15 para representar a besta do mar. Ambas detêm o poder sobre a religião e o Estado simbolizados naquilo que empunham. Em Blake, o báculo e a espada parecem estar em chamas, denotando ainda mais força sobre aquilo que simbolizam, ou melhor, a autoridade que lhe foi concebida pelo Dragão sob toda “tribo, povo, língua e nação” (Apocalipse 13:8). As montanhas de Bosse parecem tão fluídas quanto o mar retratado por Blake do qual a besta emerge, sendo que nas duas obras vemos apenas a parte superior das criaturas simbolizando seu surgimento.

Eis que uma nova besta surge, desta vez ela irrompe da terra. A pintura que retrata a passagem bíblica de Apocalipse 13, versículos 11-18 recebeu o título por Blake de *The Number of the Beast is 666* (1805). A obra nos mostra a contínua incumbência do Grande Dragão Vermelho em levar a destruição aos homens.

Então vi outra besta que saía da terra, com dois chifres como cordeiro, mas que falava como dragão. Exercia toda a autoridade da primeira besta, em nome dela, e fazia a terra e seus habitantes adorarem a primeira besta, cujo ferimento mortal havia sido curado. E realizava grandes sinais, chegando a fazer descer fogo do céu à terra, à vista dos homens. Por causa dos sinais que lhe foi permitido realizar em nome da primeira besta, ela enganou os habitantes da terra. Ordenou-lhes que fizessem uma imagem em honra à besta que fora ferida pela espada e, contudo, revivera. Foi-lhe dado poder para dar fôlego à imagem da primeira besta, de modo que ela podia falar e fazer que fossem mortos todos os que se recusassem a adorar a imagem. Também obrigou todos, pequenos e grandes, ricos e pobres, livres e escravos, a receberem certa marca na mão direita ou na testa, para que ninguém pudesse comprar nem vender, a não ser quem tivesse a marca, que é o nome da besta ou o número do seu nome. Aqui há sabedoria. Aquele que tem entendimento calcule o número da besta, pois é número de homem. Seu número é seiscentos e sessenta e seis. (Apocalipse 13: 11-18).⁴⁰⁸

Figura 17 – *The Number of the Beast is 666* (1805).



Fonte: William Blake, tinteiro e tinta preta e aquarela em papel tecido. 41.2 x 33.5 cm. Imagem do *The William Blake Archive*, a obra física atualmente encontra-se no acervo do Rosenbach Museum and Library, Filadélfia.

⁴⁰⁸ Bíblia Sagrada, Nova Versão Internacional, NVI, Copyright 1993, 2000. Biblica, Inc. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipse%2013&version=NVI-PT>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Outra vez, presenciamos o Grande Dragão Vermelho em todo seu esplendor. Numa paleta repleta de tons de cobre, o artista tinga a tela em sépia, castanhos carminados sob o fundo umbroso. A ambientação é sombria, em consonância com Frye que afirma “a morada dos espíritos malignos é, tradicionalmente, uma prisão de calor sem luz, embora luzes falsas associadas a eles”.⁴⁰⁹

Dessa vez é possível que vejamos seus olhos, sua pupila é semelhante aos caprinos e sua feição demonstra-o impetuoso, irritado. Blake retratou a criatura no topo de uma rocha semelhante a um trono, contemplamos a figura que parece se escorar ali, recuperando-se do recente ferimento. Todavia, suas asas permanecem abertas certificando que vejamos seu destemor, além disso, sua autoridade e seu poder são retratados através do fulgor emanado do fogo que ele faz descer dos céus, visto logo acima de suas cabeças. Este é o enganoso brilho expelido pelo Dragão mencionado há pouco.

A fisionomia do Dragão em *The Number of the Beast is 666* é sublime. Blake traçou o personagem valorizando a emoção da cena para além da exatidão anatômica do personagem. Connolly aponta que o exterior deveria refletir o interior de forma mais intensa, não apenas as paixões e sentimento, mas toda a força vital do desenho deve ser exteriorizada e observados nos membros⁴¹⁰. O autor relembra Reynolds e sua argumentação de que a arte deve ser graciosa e atrativa, o que requer a exclusão de expressões energéticas. As figuras de Blake torcem essas premissas. Elas são expressas em espirais de emoções que se contradizem, como dor e beleza.

A forma do espiral permanece na obra blakeana em suas serpentes, as curvas de sua caligrafia e nas posturas humanas. Blake agiu de forma oposta aquele *dictum*, talvez propositalmente para tornar suas figuras antinaturais, os corpos dele vivem em uma balança impossível, poses que uma pessoa real, um mero corpo mortal jamais suportaria. Ele conclui que as elegantes curvas das costas das figuras seguidas por uma dolorosa representação do pescoço são desenhadas com a graça que poucos corpos poderiam almejar, não é a graça do corpo mortal, mas uma percepção do corpo ideal por meio da imaginação.⁴¹¹

Blake certamente seguiu essa filosofia ao anatomizar suas figuras antropozoomórficas, como o Dragão. A pose em que a criatura foi tracejada na figura 16, contorcida e consternada sob aquela pedra, exprime em essência a valorização da emoção e da imaginação acima de qualquer exatidão física.

⁴⁰⁹ FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Campinas, Sétimo Selo, 2021. p. 239.

⁴¹⁰ CONNOLLY, Tristanne. *J. William Blake and the Body*. New York: Palgrave Macmillan, 2002. p. 42.

⁴¹¹ *Id.* p. 61.

Abaixo do Dragão estão os outros sujeitos descritos em Apocalipse 13. A besta que emergiu da terra contempla aquele que lhe concedeu seus poderes, ela situa-se sentada numa pequena pedra abrasada, de costas para o espectador, impossibilitando que vejamos seus rostos. A besta levanta algo similar a um cetro, simbolizando sua soberania quanto aqueles que lhe adoram.

O ícone do falso cordeiro é um dos artifícios usados pela besta para enganar os habitantes da terra, uma metáfora similar ao bezerro de ouro de Aarão (Êxodo 32). A legião de adoradores está na parte inferior da obra, distinguimos alguns deles desenhados com as mãos juntas. Presenciamos essas figuras, como um rebanho de ovelhas, adorarem aquele como se fosse o verdadeiro Cristo.

Estes indivíduos eram marcados com o número da besta: seiscentos e sessenta e seis – esse versículo também nomeia a obra de Blake. Frye afirma que essa cifra caracteriza o Anticristo, que cifras desse tipo se baseiam no fato das letras do alfabeto também terem sido usadas como números. Além disso, o autor aponta que nenhuma cifra tenha sido resolvida tantas vezes na história quanto 666; seja em hebraico, latim ou grego. O autor conclui que a solução desta cifra sempre se repetia e sua resposta corresponde ao Imperador Nero (37-68), considerado como o primeiro governante romano a instituir uma perseguição a cristãos e judeus. Frye conclui que embora o autor de Apocalipse tenha vivido sob o reinado de um imperador posterior a Nero, ele ainda seria usado metaforicamente como uma das figuras perseguidoras da Bíblia.⁴¹²

A sinuosa cauda do Grande Dragão Vermelho é igualmente capaz de seduzir e amotinar as massas tanto quanto as pedras preciosas que adornam as coroas da criatura. A maneira como seu rabo assemelha-se a uma serpente é extremamente simbólico na obra blakeana. Esse traço único da fisionomia da criatura corresponde também à dominação deste sob a natureza.

Os perigos do dragão são inerentes aos múltiplos poderes, princípios e elementos que a sua forma mitológica exhibe: água, terra, fogo luz, vento, tempestade; todos tem aspectos aterrorizantes – assim como a enorme cabeça e a grande boca do dragão, as suas garras de ave de rapina, os seus anéis sinuosos e musculosos, o modo como ocupa cavernas infinitamente abissais e se estende para as maiores alturas, visível, invisível capaz de surpreender, fascinar, imobilizar, reduzir as cinzas, condensar, eclipsar, envenenar, esmagar e devorar.⁴¹³

⁴¹² FRYE, Northrop; MACPHERSON, Jay. *A Bíblia e os mitos clássicos: a estrutura mitológica da cultura ocidental*. Campinas, Sétimo Selo. 2023. p. 66.

⁴¹³ RONNENBERG, Ami. (org). *O Livro dos Símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*, Taschen, 2012. p. 704.

Foster aponta que a serpente recebeu inúmeros significados para Blake, todavia, todos eles estão relacionados. Ela representa a própria natureza e também sua adoração. Suas repetições e espirais desenharam “A Vasta Forma da Natureza” e essa nos oferece as mais distintas formas de sedução a respeito do mundo material, como o ouro e pedras preciosas. Além disto, Blake também descreve a degeneração (física ou moral) de alguns personagens de sua mitologia ao assumirem atributos daquele réptil e perderem os traços humanos, com sua pele se tornando escamosa e perdendo a habilidade de falar, apenas conseguindo sibilar agudamente.⁴¹⁴

Vemos isso em *The Four Zoas* quando o personagem Orc quando esse sobe a Árvore do Mistério, antagonista a Árvore da Vida. “Orc se tornou uma Serpente descendendo ao estado chamado Satã”⁴¹⁵ / “A Serpente Orc e seus membros corrompidos vomitam monstros Escamosos do irrequieto abismo”.⁴¹⁶

Caracterizado tal qual como no texto bíblico, o dragão também segue uma tradição representativa pictórica da figura do diabo desde os séculos XII e XIII⁴¹⁷. Segundo Link, o diabo possui características oriundas de Pã e também da nudez dos deuses clássicos, somado a desfiguração do personagem a elementos de animais, a pele, cascos e patas com garras e presas, características que o assimilam ao animal selvagem de caça. Os chifres e cascos se tornam sinônimo de pecado. Além do longo rabo e os chifres, as asas que se assemelham ao de um morcego são um ponto particular das representações do Diabo nas artes. Este atributo é um contraponto das imagens do Diabo nos séculos citados acima⁴¹⁸.

A partir do século XIV, Link afirma que “o Diabo ganha as asas pretas com as nervuras dos morcegos; as asas emplumadas começam a desaparecer”⁴¹⁹. Todavia, de acordo com Mitchell, William Blake não usava de traços imagéticos como chifres, caudas, asas ou auréolas, para distinguir anjos dos demônios, ou categorizar as figuras como boas ou más, para ele esses aspectos seriam mutualmente necessários para existência humana⁴²⁰. Isso fica nítido em *Laocoön* (1826), na obra as serpentes são chamadas de “Bem & Mal”.

⁴¹⁴ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 397. Orc representa a revolução no mundo material.

⁴¹⁵ BLAKE, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Editado por David V. Erdman. Anchor Books. 3º Ed. Toronto. 1988. p. 366. “Orc became a Serpent he des[c]ended into That State call'd Satan”. (Tradução nossa).

⁴¹⁶ *Id.* p. 369. “the Serpent Orc [...] And his corrupting members Vomit out the Scaly monsters of the restless deep”. (Tradução nossa).

⁴¹⁷ LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. Editora Companhia das Letras, 1998. p. 75.

⁴¹⁸ *Id.* p. 79.

⁴¹⁹ *Id.* p. 40.

⁴²⁰ MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978. p. 11.

Na obra imagética de William Blake, os personagens representados com asas de morcego possuem caráter simbólico que representariam seu pertencimento ao reino de Satã⁴²¹, também citado como o mundo natural. Esta característica se apresenta de forma nítida na figura 16, na qual vemos o Grande Dragão Vermelho e a besta emergida da terra. O reino se luz em que essas vivem é similar à tradição iconográfica que representa o inferno, o submundo ou o Armageddon.

Nas quatro versões que retrataram o Grande Dragão Vermelho as asas de morcego aparecem, repleta de nervuras e ora adornadas com estrelas, ora sem. O que o diferencia iconograficamente de Satã, pois este é representado com asas de morcego em algumas instâncias que contrastam com as mais frequentes asas penosas.

Um ponto interessante a ser analisado neste campo de representações se refere ao fato que o personagem do diabo é citado espaçadamente e em breves passagens na Bíblia cristã, sendo que sua aparência não é descrita diretamente. No livro de Gênesis, a figura da serpente é relacionada diretamente ao Diabo – o que pode, mais tarde, ser a gênese das características como cauda, escamas e presas.

As menções a Lúcifer são encontradas nos livros de Ezequiel e Isaías e, nas passagens do Velho Testamento, Satã não é mencionado como oponente de Deus. Isso começa a mudar no século V, com a associação vulgar das características de anjo rebelde a Satã e protagonista do Livro do Apocalipse.⁴²²

Os traços animais do personagem Satã são utilizados pelos artistas durante o período medieval e se consolidam até a nova roupagem que começaria a ser desenhada séculos mais tarde, durante o romantismo europeu, com pinturas que representariam o Satã de Milton. Todavia, a questão específica acerca da figura de Satã através das décadas, desde a Idade Média aos tempos de Blake, não comporta com o que nos propomos a expor nesse trabalho. Embora, todos esses nomes, como a Besta, Beemote, Leviatã, Dragão, Anticristo, entre outros, sejam metáforas para a mesma essência, acreditamos que uma pesquisa a parte seria necessária.

⁴²¹ RAINE, Kathleen. *Blake and tradition*. Routledge, 2020. p. 96.

⁴²² MONTESANO, Marina. Horns, Hooves and Hell: The Devil in Medieval Times In the Middle Ages. *National Geographic*. s.p. nov. 2018. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.co.uk/history-and-civilisation/2018/10/horns-hooves-and-hell-devil-medieval-times>. Acesso em 10 set. 2021.

Figura 18 - *The Whore of Babylon* (1809).



Fonte: Tinteiro e aquarela em espécie de papel cartão, 26,6 x 22,3 cm. Imagem do *The William Blake Archive*.
A obra física atualmente encontra-se no acervo do British Museum, Inglaterra.

Então o anjo me levou no Espírito para um deserto. Ali vi uma mulher montada numa besta vermelha, que estava coberta de nomes blasfemos e que tinha sete cabeças e dez chifres. A mulher estava vestida de azul e vermelho, e adornada de ouro, pedras preciosas e pérolas. Segurava um cálice de ouro, cheio de coisas repugnantes e da impureza da sua prostituição. Em sua testa havia esta inscrição: MISTÉRIO: BABILÔNIA, A GRANDE; A MÃE DAS PROSTITUTAS E DAS PRÁTICAS REPUGNANTES DA TERRA. Vi que a mulher estava embriagada com o sangue dos santos, o sangue das testemunhas de Jesus. Ela está para subir do Abismo e caminha para a perdição. Os habitantes da terra, cujos nomes não foram escritos no livro da vida desde a criação do mundo, ficarão admirados quando virem a besta, porque ela era, agora não é, e, entretanto, virá. [...] As sete cabeças são sete colinas sobre as quais está sentada a mulher. São também sete reis. [...] “Os dez chifres que você viu são dez reis [...] Eles têm um único propósito, e darão seu poder e sua autoridade à besta. Então o anjo me disse: “As águas que você viu, onde está sentada a prostituta, são povos, multidões, nações e línguas. A besta e os dez chifres que você viu odiarão a prostituta. Eles a levarão à ruína e a deixarão nua, comerão a sua carne e a destruirão com fogo, pois Deus colocou no coração deles o desejo de realizar o propósito que ele tem, levando-os a concordarem em dar à besta o poder que eles têm para reinar até que se cumpram as palavras de Deus. A mulher que você viu é a grande cidade que reina sobre os reis da terra”. (Apocalipse 17: 1-9; 13-18).⁴²³

⁴²³ Bíblia Sagrada, Nova Versão Internacional, NVI, Copyright 1993, 2000. Biblica, Inc. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Apocalipse%2017&version=NVI-PT>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Outra vez seguimos o anjo descortinar as visões de Revelações para João e nesta ocasião nos é apresentado a Meretriz da Babilônia. A obra intitulada por Blake de *The Whore of Babylon* (1809) traz a mulher como protagonista junto daquele que neste momento já estamos familiarizados.

Na aquarela Blake concebeu a Prostitua vestindo um adereço em sua cabeça no formato similar a um castelo; ela está seminua, porém, enfeitada com gargantilhas, colares de pérolas, brincos e diversas joias nos pulsos e tornozelos. A mulher senta sob as costas do Dragão e ambos marcham em direção a guerra. O design do Dragão na figura 18 possui similaridades com outra pintura produzida concomitantemente por Blake, intitulada de *Th' Old Dragon* (1809), obra que faz parte das ilustrações em aquarela produzidas a partir do poema de John Milton, *On The Morning Of Christ's Nativity* (1645). Nesta imagem o Dragão também é representado como a besta escarlata.

A Prostituta da Babilônia levanta um cálice dourado com alças em formato de serpentes com a mão direita e dele emana uma fumaça na qual flutuam diversas figuras que também possuem taças de vinho e trombetas, esses também se juntam no campo de batalha.

Novamente, Blake traçou a cena a partir do movimento de um grande redemoinho que surge do cálice da Meretriz, dali toda ação retratada se desdobra. Como um turíbulo, ele cria um pujante vórtex esfumaçado de coisas repugnantes e impuras que embriagam a Mulher com o sangue dos santos e das testemunhas de Jesus (Apocalipse 13:6) e leva os homens a guerra. Frye esclarece que a palavra “meretrício, na Bíblia, normalmente faz referência mais à irregularidade teológica do que sexual”⁴²⁴. Em consenso com o que Damon alude a respeito dos significados aplicados à Prostituta da Babilônia, chamada por Blake de Rahab, ela simboliza as falsas igrejas desse mundo, a oposição de Jerusalém, aquela que crucificou Jesus⁴²⁵. Blake a descreve em *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* (1804-1820) e também é citada em Milton “A Mulher escondida em um Homem, Religião escondida na Guerra chamada de Virtude Moral; um monstro cruel duplicado brilha... Dragão vermelho e a Meretriz oculta que foi visto por João em Patmos”⁴²⁶ / “E Rahab Babilônia a Grande destruiu Jerusalém”.⁴²⁷

⁴²⁴ FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Campinas, Sétimo Selo, 2021. p. 211.

⁴²⁵ DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3º Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013. p. 369.

⁴²⁶ BLAKE, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Editado por David V. Erdman. Anchor Books. 3º Ed. Toronto. 1988. p. 228. “And Rahab Babylon the Great hath destroyed Jerusalem”. (Tradução nossa).

⁴²⁷ *Id.* p. 140. “A Female hidden in a Male, Religion hidden in War Namd Moral Virtue; cruel two-fold Monster shining Bright A Dragon red & hidden Harlot which John in Patmos saw”. (Tradução nossa).

O panorama é caótico, as figuras guerreiam brutalmente; o Dragão é visto devorando os inimigos, uma delas é vista acima de uma biga puxada por um cavalo branco e outra toca a trombeta enquanto levanta outro cálice, essa parece brindar a guerra contra o Cordeiro (Apocalipse 13:14).

A coloração das cenas é passível de uma leitura simbólica, ao retratá-lo em tons carmesins. A tonalidade predominantemente rubra das figuras e cenários remonta a escritos da Antiguidade “[...] todas essas figuras são usadas em todas as escolas. Plutarco nos diz que os egípcios pintavam suas serpentes ou dragões na cor vermelho, nos lembrando a linguagem usada por São João em “O Grande Dragão Vermelho”.⁴²⁸

Há também uma numerologia simbólica que percorre todo o Apocalipse para além da cifra seiscentos e sessenta e seis. Nos versículos, é repetidamente mencionado nas visões de João uma certa quantia de determinados símbolos, como por exemplo as setes cabeças do Dragão ou as sete colinas, os dez diademas ou os dez reis.

Frye aponta que existe uma ênfase nos números sete e doze, sete pode ter sido enfatizado para representar os setes dias da semana ou os sete planetas que eram conhecidos na época que o livro foi escrito, doze dizem respeito aos meses do ano e ao número de signos do zodíaco. O autor conclui que esses números sugerem um mundo no qual “tempo e espaço tornaram-se a mesma coisa”.⁴²⁹

Huizinga também pondera acerca dos simbolismos que correspondem àqueles exercícios aritméticos. Ele afirma que o número doze simboliza os meses do ano e também os doze apóstolos, as quatro estações correspondem aos quatro evangelistas, logo, o ano inteiro necessariamente simboliza Cristo. Para o autor, os conglomerados que surgem a respeito do sete correspondem aos setes sacramentos, às sete dádivas, às sete virtudes capitais, aos setes salmos penitenciais e, por sua vez, possuem sua antítese, como as sete doenças, os sete pecados capitais⁴³⁰. Mais uma vez retornamos ao trabalho de Frye a fim de concluir o raciocínio que iniciamos com Huizinga. O autor concisamente resume que:

A Bíblia é um mito gigantesco, uma narrativa que abrange o todo como um todo, literalmente, da Criação ao Apocalipse, unificadas por um corpo de imagens recorrentes, que se “congeladas” forma um único aglomerado de metáforas sendo, todas elas, identificadas com o corpo do Messias, o homem que é todos os homens, a totalidade de *logoi* que é um só Logos, o grão de areia que é o mundo inteiro.⁴³¹

⁴²⁸ GRAVES, Kersey. *The Biography of Satan*. Nova York, Peter Eckler Publishing CO, 1924. p. 82.

⁴²⁹ FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Campinas, Sétimo Selo, 2021. p. 126.

⁴³⁰ HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 340.

⁴³¹ FRYE, Northrop. *op. cit.*, p. 318.

A visão do Apocalipse de William Blake corresponde a constante revisão de um corpo alegórico e imagético composto pelos mais distintos símbolos e figuras que vão além do texto bíblico. Blake retornava a sua mitologia para compor seus designs, emprestando as formas, cores e trejeitos de seus personagens para redesenhar aqueles que são descritos em Apocalipse, tornando a visão de João cada vez mais misturada a sua. A complexidade na compreensão na obra blakeana corresponde em grande parte devido as inúmeras peculiaridades que ele aplicava em seus designs, textos, mitologia e símbolos, ficando ainda mais intrincado quando trabalhava com a Bíblia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o percurso realizado por essa pesquisa, notamos que como todo artista, Blake possuía grandes expectativas acerca de sua obra; fossem elas gravuras, desenhos, poemas, os livros iluminados, as pinturas no tão estimado fresco ou aquarela, seu objetivo era reafirmar: “a Natureza do meu trabalho é Visionário e Imaginativo, é um esforço de restaurar a Era Dourada (da arte)”⁴³². De fato, Blake desconsiderou durante toda sua carreira a hipótese de produzir uma arte segmentada por formatos materiais, como os citados acima, e desvinculada de um único conjunto. Seria impensável ao autor levando em conta que todas as artes, sem exceção, partem da mesma proveniência.

Tudo na arte de Blake parte da visão e da imaginação que permite delinear o indivíduo, externalizando seus anseios e prazeres num corpo que embora seja mortal, é eterno. Durante essa pesquisa, ao descortinar as imagens e textos que abordaram a temática exegética, intentamos aplicar essa afirmação para ilustrações bíblicas de Blake, na qual ele se igualou (ao menos nos olhos do próprio pintor) as visões de João, o Revelador.

O profeta anuncia: “e então viu-se...” a cada desenrolar dos selos, a cada nova criatura que emergia, a cada trombeta que ecoava aos quatro cantos do mundo. Atento, o leitor busca por meio da imaginação vislumbrar aquilo que era gradativamente revelado. Blake fez o mesmo ao deixar espaço livre em seus designs para que o observador possa reimaginar a cena com base naquilo que ele viu em seu imaginário. O artista permite que nossa visão seja incorporada em sua obra sabendo que nossas particularidades imaginativas surgirão como novos personagens. Essa premissa foi fundamental no desenvolvimento dessa pesquisa.

Na prosa intitulada *A Clareza da Visão*, Blake descreve como a visão se torna perpétua, equiparando as visões dos grandes Apóstolos e profetas. Todavia, sua afirmação não se referia apenas aqueles personagens, mas a qualquer sujeito que fosse capaz de compreender as mucinosas particularidades da visão.

Os profetas descrevem aquilo que eles veem em revelação como reais e homens reais, que aquilo viram com seus imaginativos e imortais órgãos; o mesmo sobre os Apóstolos: quanto mais claro o órgão, mais nítido o objeto. Um espírito e uma visão não são, como os filósofos modernos supõem, uma nuvem de vapor ou nada; eles são organizados e articulados minuciosamente muito além daquilo que a efêmera natureza pode produzir.⁴³³

⁴³² BLAKE, William *apud* ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997. p. 206.

⁴³³ BLAKE, William. *Collected Poems*. Editado por W. B. Yeats, Routledge Classics, 2002. p. 234. “*The Prophets describe what they saw in vision as real and existing men, whom they saw with their imaginative and imortal organs; the Apostles the same; the clearer the organ the more distinct the object. A spirit and a vision are not, as the modern philosophy supposes, a cloudy vapour, or a nothing; they are organized and minutely articulated beyond all that the mortal and perishing nature can produce*”. (Tradução nossa).

A força da *visão* para William Blake está em sua clareza, nela não existem borrões quando o homem mesmo em sua casca mortal possui plena consciência de seu poder interior, ou seja, sua imaginação. Ciente disso, o sujeito está em igualdade com os Apóstolos e profetas do Antigo Testamento. Blake mencionava que quando sabemos da infinitude de mundos dos quais podemos ter acesso através da visão alcançamos a eternidade. Ao passo que nos é revelado por aquele órgão aquilo que existe internamente, conhecemos de fato as coisas como elas são, infinitas e imortais.

Além disso, em seus escritos, Blake repetidamente criou uma mitologia em que a divisão pode ser entendida como destruição. Divisão é oposição as “minuciadas particularidades” do ser humano e essas são a fonte de energia do corpo. Energia que é eterno deleite⁴³⁴. A única maneira do corpo ser compreendido em sua real natureza e permanecer na eternidade é a partir do momento que está em consonância com o todo, ou seja, no divino corpo do Salvador.

Em os *Augúrios da Inocência*, Blake descreve a possibilidade de ver um mundo complexo concentrado num simples grão de areia⁴³⁵. Essa analogia nos permite adentrar no cosmo simbólico do artista em busca de perceber aquilo que unifica o conjunto de imagens criada por ele. No horizonte vemos a infinidade de figuras que compõem um único corpo, o céu está contido numa flor que cresce num vasto campo. O tempo é infinito e está na palma da mão do observador, não importa a duração de sua estadia nesse universo, a eternidade sempre se exprime em uma hora.

Blake adicionou novas camadas e sentidos ao enigmático conjunto de imagens descritas em Apocalipse. O artista fez isso quando retratou as recorrentes figuras da exegese bíblica em seus poemas e livros iluminados, expandindo o arco narrativo de seus personagens colocando-os com frequência em contexto que se assemelham ao juízo final.

Cada personagem criado por Blake passa por suas próprias revelações, eles experienciam mudanças em sua energia e por consequência emergem em um novo corpo. Essas transformações são fundamentais para o desenrolar das tramas blakeanas. Todas as novas qualidades dos personagens vistos no conjunto de aquarelas do Apocalipse partem de sua ligação primordial na figura de Cristo e o reencontro com ele, no dia do julgamento, é o clímax de todas as obras que observamos.

⁴³⁴ BLAKE, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Editado por David V. Erdman. Anchor Books. 3º Ed. Toronto. 1988. p. 61.

⁴³⁵ *Id.* *Collected Poems*. Editado por W. B. Yeats, Routledge Classics, 2002. p. 88.

Tudo o que vimos no decorrer deste trabalho; e este *ver* gostaríamos de enfatizar que corresponde ao que Blake chama de visão, está contido no corpo divino. Desde a personificação do Dragão, da Meretriz, os Cavaleiros, as bestas, selos, rios, tronos, chifres, coroas e diademas, os objetos de ouro e pedras preciosas, os elementos bélicos e hieráticos, as feições e fisionomias, os cenários, todos esses aspectos imagéticos caros ao Apocalipse foram deliberadamente moldados pelo pintor para retratar um único corpo de imagens, este é o corpo vivaz de Revelações.

REFERÊNCIAS

- ACKROYD, Peter. *Blake: A Biography*. New York: Ballantine Books, 1997.
- BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, Edusp, 2018.
- BAXANDALL, Michael. *The limewood sculptors of Renaissance Germany*. Yale University Press, 1980.
- BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford Paperbacks, 1988.
- BELTING, Hans. *O fim da História da Arte*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo, Cosac Naif, 2006
- BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BENTLEY, G. E. *William Blake: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995.
- BENTLEY, G. E. *The Stranger from Paradise: A William Blake Biography*. Yale University Press, 2001.
- BÍBLIA. Português. In: *A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil.
- Bíblia Sagrada, Nova Versão Internacional (NIV), 1993-2000, *BibleGateway*. <https://www.biblegateway.com/>. Acesso em 26. abr. 2021.
- BILLINGSLEY, Naomi A. I. *The Visual Christology of William Blake*. (Tese de Doutorado), University of Manchester, Inglaterra. 2016.
- BINDMAN, David. Blake as a Painter. In: EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*, p. 85-109, 2003.
- BLAKE, William. *Complete Poems*. 3º Ed. Nova York: Routledge, 2007.
- BLAKE, William. *Collected Poems*. Editado por W. B. Yeats, Routledge Classics, 2002.
- BLAKE, William. *O Matrimônio do Céu e do Inferno e O Livro de Thel*. Trad. José Antônio Arantes. Iluminuras. São Paulo, 1987.
- BLAKE, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Editado por David V. Erdman. Anchor Books. 3º Ed. Toronto. 1988.
- BLAKE, William. *The Complete Illuminated Books*. London: Thames and Hudson, 2000.
- BOEHM, Gottfried. *Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica*. Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-38, 2015.

- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: imagem e história*. Bauru: Edusc, 2004.
- BUTLIN, Martin; TATE GALLERY; William Blake Trust. *William Blake*. Tate Gallery Publications Department, Londres. 1978.
- CHENEY, Sheldon. *História da arte*. v. 4. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Rideel, 1995.
- COGAN, Lucy. *Blake and the Failure of Prophecy*. Palgrave Macmillan. Suíça, 2021.
- CONNOLLY, Tristanne. J. *William Blake and the Body*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. 3° Ed. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013.
- DELUMEAU, Jean. *Sin and fear: The emergence of a Western guilt culture 13th-18th centuries*. St. Martin's Press, Nova York, 1990.
- DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, Vol. 1. Trad. Manuel Ruas, Lisboa, Editora Estampa, 1994.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DELUMEAU, Jean. *Nascimento e afirmação da Reforma*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- DELUMEAU, Jean. Tradução Maria Lúcia Machado. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- EAVES, Morris. Introduction: to paradise the hard way. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ESSICK, Robert N.; VISCOMI, Joseph. An Inquiry into William Blake's Method of Color Printing. *Blake/An Illustrated Quarterly*, v. 35, Issue 3, 2002.
- GABRIELLY MENDES FONTANINI, K. Historiografia e imagem: Uma perspectiva historiográfica sobre a adesão das fontes visuais na História internacional e nacionalmente. *Oficina do Historiador*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. e37432, 2021. DOI: 10.15448/2178-3748.2021.1.37432. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/oficinadohistoriador/article/view/37432>. Acesso em: 15 out. 2022.
- FREEMAN, Kathryn S. *A Guide to the Cosmology of William Blake*. Routledge, 2016.
- FRYE, Northrop; MACPHERSON, Jay. *A Bíblia e os mitos clássicos: a estrutura mitológica da cultura ocidental*. Campinas, Sétimo Selo. 2023
- FRYE, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton University Press 1947.
- FRYE, Northrop. *O grande código: a Bíblia e a literatura*. Campinas, Sétimo Selo, 2021.

- GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Col. Arte & Comunicação, 89. Lisboa: Edições 70, 2007.
- GILCHRIST, Alexander. *The Life of William Blake: Pictor Ignotus*. The Mayflowers Press, 1906.
- GRAVES, Kersey. *The Biography of Satan*. Nova York, Peter Eckler Publishing CO, 1924.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.
- HITNER, Sandra Daige. As gravuras do renascentista alemão Albrecht Dürer do acervo brasileiro. *Revista História Hoje*, São Paulo, n. 1, p.1-19, 2003.
- HOAGWOOD, Terence Allan. Pictorial Apocalypse: Blake's "Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun". *Colby Quarterly*, v. 21, n. 4, p. 11-21, mar. 1985.
- HOUSE, George. *Bede: Commentary on Revelation*. Tradução por Faith Wallis. Liverpool: Liverpool University Press. 2013.
- HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JOOSTEN, Julie. "Minute particulars" and the visionary labor of words. *European Romantic Review*, vol. 19, No. 2, p. 113-118, 2008.
- JOHNSON, Mary Lynn. Milton and its contexts. In M. Eaves (Ed.), *The Cambridge Companion to William Blake* (Cambridge Companions to Literature, p. 231-250). Cambridge: Cambridge University Press. 2003.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, v. 13, n. 22, p. 124-135, 2005.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem, historiografia, memória e tempo. *ArtCultura*, v. 12, n. 21, p.10-21, 2010.
- KEYNES, Geoffrey. *Drawings of William Blake: 92 pencil studies*. Dover Publications, Nova York. 1970.
- KURTH, Willi. *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*. Dover Publication, 1963, Nova York.
- LA SALLE UNIVERSITY ART MUSEUM and Burke, Brother Daniel FSC. *Art Museum Exhibition Catalogues*. 31. 1997. p. 3. Disponível em: https://digitalcommons.lasalle.edu/exhibition_catalogues/31. Acesso em: 19 out. 2021.
- LEGRAND, Gérard. *A arte romântica*. Edições 70, 2001.
- LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. Editora Companhia das Letras, 1998.

LOYN, H. (org.) *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. P. 605. Disponível em: <https://professordiegodelpasso.files.wordpress.com/2016/05/h-r-loyon-dicionc3a1rio-da-idade-mc3a9dia.pdf>. Acesso em: 05 mai. de 2022.

LOWELL LIBSON & JONNY YARKER LTD. British Art. *Macbeth: A first idea of the figure of Macbeth on seeing the witches*. Disponível em: <https://www.libson-yarker.com/pictures/macbeth-a-first-idea-of-the-figure-of-macbeth-on-seeing-the-witches>. Acesso em: 20 de fev. 2023.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MAKDISI, Saree. *William Blake and the Impossible History of the 1790s*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 2003.

MEYVAERT, Paul. Bede and the church paintings at Wearmouth-Jarrow. *Anglo-Saxon England*, 1979. vol. 8 p. 63-77. Cambridge University Press. 1979.

MILNER, Andrew. *John Milton and the English Revolution. A Study in Sociology and Literature*. The Macmillan Press LTD. Londres, 1981.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução António José de Lima Leitão. Versão para ebook. Vol. XIII, W.M. Jackson Inc. Rio de Janeiro, 2006.

MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton University Press, New Jersey. 1978.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want? – The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MITCHELL, W. J. T. Blake's Visions of the Last Judgment: Some Problems in Interpretation. *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 9, Issue 2b. 1975.

MONTESANO, Marina. Horns, Hooves and Hell: The Devil in Medieval Times In the Middle Ages. *National Geographic*. s.p. nov. 2018. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.co.uk/history-and-civilisation/2018/10/horns-hooves-and-hell-devil-medieval-times>. Acesso em: 10 set. de 2021.

OLIVEIRA, Carla Mary S. *William Blake: um barroco tardio na Grã-Bretanha romântica?* (Tese professor Titular), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 28ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

PALEY, D. Morton. Blake's Visions of the Last Judgment. *Blake/An Illustrated Quarterly*, v. 9, n. 2b, p. 2-8, 1975.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. ICON Editions. 1972.

- PEDROSA, Patrícia Figueiredo. A sobrevivência da gravura: conexões espaço-temporais. 24º Encontro da ANPAP: *Compartilhamentos na gravura: redes e conexões*. Santa Maria, RS. 22 a 26 setembro de 2015. p. 2720-2734. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s4/patricia_pedrosa.pdf. Acesso em: 01 de set. 2022.
- PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RABELO, Rodrigo C.; WEBER, José Fernandes. A.W Schlegel e G.W.F Hegel como precursores da tratativa da Arte na Estética contemporânea. *Rapsódia*, n. 13, p. 189-206, 2019.
- RAINE, Kathleen. *Blake and tradition*. Routledge, 2020.
- RIBEIRO, Jair Lúcio Prados. “Sobre as cores” de Isaac Newton-uma tradução comentada. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 39, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbef/a/MYdSxdHfrhbs58Hkqp4rLyL/?lang=pt#>. Acesso em: 18 de set. de 2022.
- RONNENBERG, Ami. (org). *O Livro dos Símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*, Taschen, 2012.
- ROWLAND, Christopher. Blake and the bible: Biblical exegesis in the work of William Blake. *International Journal of Systematic Theology*, v. 7, n. 2, p. 142-154, 2005.
- SANTOS, Andrio J. R. dos; TAVARES, Enéias Farias. ENERGIA É ETERNO DELEITE”: A figura Satânica em Matrimônio de Céu e Inferno, de William Blake. *Revista Estação Literária*, vol. 12. p. 123-142, 2014.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Edusc, 2007.
- SCHOCK, Peter A. The Marriage of Heaven and Hell: Blake's myth of Satan and its cultural matrix. *ELH*, v. 60, n.2, p. 441-470, 1993.
- SMITH, Robert H. *The Apocalypse: A Commentary on Revelation in Words and Images*. Liturgical Press, 2000.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. Romantismo inglês: uma interpretação. *Revista da FCSH*, n. 1, p. 7-23, 1980. Disponível em: <http://run.unl.pt/handle/10362/4212>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- STRAUSS, Walter L. *The complete engravings, etchings and drypoints of Albrecht Dürer*. Dover Publications, Nova York. 1972.
- TAVARES, Enéias Farias. “As portas da percepção”: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake. 2012.
- TAVARES, Enéias Farias. William Blake e a (re) visão do juízo final: tradução e crítica literária. *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 20, p. 82-102, 2012.
- TAVARES, Enéias Farias. William Blake e as narrativas de Queda e Redenção nas ilustrações para Paradise Lost, de John Milton. *Philia&Filia*, v. 3, n. 1, p. 156-183, 2012.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *The Celestial Map: Northern Hemisphere, 1515, Albrecht Dürer.* Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358366>. Acesso em: 26 mai. de 2022.

THE TATE GALLERY. *An illustrated companion to the national collections of British & modern foreign art.* Londres, 1979.

The William Blake Archive. <http://www.blakearchive.org>. Acesso em: 11 nov. 2021.

VISCOMI, Joseph. Blake in the Marketplace 1852: Thomas Butts, and Other Unknown Nineteenth-Century Blake Collectors. *Blake/An Illustrated Quarterly*, v. 29, p. 40-67, 1995.

VOIGT, Vilmos. Cosmographical maps (on Stars). *Myth and Mentality Studies in Folklore and Popular Thought* Edição por Anna-Leena Siikala Finnish Literature Society. Helsinki, 2002.

WARD, Aileen. William Blake and his circle. *The Cambridge Companion to William Blake*, 2003.

WARNER, Nicholas O. The iconic mode of William Blake. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, v. 36, n. 4, p. 219-234, 1982.

WATKINS, Catherine Bailey. *Rembrandt's 1654 Life of Christ prints: Graphic chiaroscuro, the Northern print tradition, and the question of series.* Case Western Reserve University, 2011.

WEBER, Eugen. *Apocalypses: Prophecies. Cults, and Millennial Beliefs Through the Ages.* Vintage Canada, 1999.

WRIGHT, John W. Blake's Relief-Etching Method. *Blake/An Illustrated Quarterly*, vol. 9, Issue 4, p. 94-114, 1976.

WOLF, Norbert; WALTHER, Ingo F. *Romantismo.* Editora Taschen, 2008.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte.* São Paulo, Martins Fontes, 4º ed, 2015.

WOLFSON, Susan J. Blake's language in poetic form. *The Cambridge Companion to William Blake*, p. 63-84, 2003.