

Os traços do paraíso em William Blake: matrizes barrocas na linguagem emblemática de ‘For Children: The Gates of Paradise’ de 1793

The traces of paradise in William Blake: baroque matrices in the emblematic language of ‘For Children: The Gates of Paradise’ from 1793

Fernando Glaybson do Nascimento Santos

Graduando em História
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
fernandoglaybson@gmail.com

Recebido: 13/11/2023

Aprovado: 23/01/2024

Resumo: William Blake foi um artista de originalidade ímpar que nunca recebeu o devido reconhecimento em vida. Um dos motivos para esse ostracismo do *mainstream* artístico inglês costuma ser atribuído a criação de uma arte desviante dos padrões de sua época. Este artigo tem como objetivo investigar a relação entre o universo pictórico de Blake e as matrizes culturais, visuais, míticas e religiosas do barroco através da linguagem emblemática expressa nas gravuras de *For Children: The Gates of Paradise* de 1793, analisando-as a partir do método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky e estabelecendo um diálogo com autores que empreenderam pesquisas similares.

Palavras-chave: William Blake; Barroco; Emblemas.

Abstract: William Blake was an artist of unique originality who never received due recognition in his lifetime. One of the reasons for this ostracism from the British artistic mainstream is usually attributed to the creation of an art deviating from the standards of his time. This article aims to investigate the relationship between Blake's pictorial universe and the cultural, visual, mythical and religious matrices of the Baroque through the emblematic language expressed in the engravings of *For Children: The Gates of Paradise* from 1793, analysing them in starting from the iconographic- iconological method of Erwin Panofsky and establishing a dialogue with authors who undertook similar research.

Keywords: William Blake; Baroque; Emblems.

Introdução

De *pictor ignotus*¹ a referência estética, William Blake e sua obra estão tatuados em nosso tecido cultural. O artista e gravador, mesmo não tendo sido reconhecido em vida por seus pares, deixou marcas perenes na poesia, cosmogonia pessoal, estilo das artes visuais e no enlace entre todas essas áreas que costumam ser aspectos indissociáveis e indispensáveis para entendê-lo e apreciá-lo. Por essa razão, apesar de Blake ser geralmente visto como um dos precursores do romantismo inglês, seus feitos parecem transcender as fronteiras das áreas nas quais depositou seu espírito criativo. Sendo assim, quanto mais se investiga, menos ele permanece limitado a rótulos.

No referente às artes plásticas, Blake ainda é relativamente pouco estudado no Brasil. O conhecimento de sua obra pictórica costuma limitar-se a especialistas e elogiosos amadores. Boa parte da fortuna crítica brasileira produzida sobre Blake encontra-se especialmente na área das Letras e Linguística, mas também na Tradução e Artes Visuais. Entretanto, quando movemos os olhares em direção à terra natal do artista, a quantidade de trabalhos produzidos é esmagadora. Basta uma rápida pesquisa no JSTOR para encontrar, apenas dentre as principais publicações de ordem internacional, mais de 700 obras, de periódicos à capítulos de livros. Ainda que fizéssemos uma aguçada seleção e leitura das obras de maior impacto na área, não seria fácil abranger todas aqui.

Dessa forma, este trabalho tem como foco ampliar a compreensão da influência exercida pela linguagem emblemática, tipicamente barroca, no livro *For Children: The Gates Of Paradise*, que aparece entre as primeiras obras de Blake em 1793, ressurgindo vinte e cinco anos depois entre seus últimos trabalhos, editado, ampliado e agora intitulado *For The Sexes: The Gates Of Paradise* (1818). Para isso, será traçado um caminho que abrange os pontos mais relevantes do ambiente familiar de Blake e das influências exercidas ao longo de sua primeira infância e juventude, acompanhando seu amadurecimento intelectual e suas inclinações artísticas ao longo desse processo.

Foram utilizados alguns dos autores considerados referenciais na área de estudos sobre Blake [*Blakean Studies*], como o acadêmico literário Gerald Eades Bentley Junior, tido como um dos maiores especialistas em Blake do século XX, autor de obras como *William Blake: the critical heritage* (1975) e *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake* (2001). Também nos serviu de referência o historiador Edward Palmer Thompson com seu *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law* (1993), último trabalho publicado em vida por ele, no qual busca refletir e

¹ O termo que significa “pintor desconhecido” e foi utilizado pelo primeiro biógrafo de Blake, Alexander Gilchrist (1863).

sistematizar anos de pesquisa sobre as influências religiosas dissidentes que formaram o espírito entusiasta, antinomiano e anti-hegemônico do artista.

A tese da historiadora brasileira Carla Mary da Silva Oliveira, intitulada *William Blake: Um Barroco Tardio na Grã-Bretanha Romântica?* (2020), foi crucial no processo de traçar e compreender as conexões entre Blake e o barroco ao longo de sua vida. No que diz respeito à linguagem emblemática, em seus mais ricos detalhes, Mario Praz foi um guia basilar com seu *Imágenes del Barroco: estudios de emblemática* (1989). Ainda ao longo desse processo, buscamos localizar e dialogar com autores que produziram conhecimento a partir de pesquisas similares, a exemplo de Joseph S. Salemi em seu artigo intitulado *Emblematic tradition in Blake's The Gates of Paradise* (1981/1982) e Karl Josef Höltgen em *William Blake and the Emblem Tradition* (2002).

Após o levantamento de fontes bibliográficas apoiadas no escopo das áreas da História Cultural e História Social da Arte, foi empreendido uma pesquisa Iconográfica, realizada essencialmente nas bases digitais disponibilizadas no website da *The British Library*² e da *Europeana*³, na busca por possíveis fontes de inspiração para Blake em *The Gates Of Paradise*. Para a análise dessas fontes, utilizamos o método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky, descrito em *O Significado nas Artes Visuais* (2011).

O Jovem Blake: Da Infância à Royal Academy of Arts

Nascido na freguesia de *St. James*, em 1757, William Blake teve seu primeiro letramento longe das instituições formais. Sua mãe, Catherine, parece ter sido a responsável por sua educação até os dez anos de idade⁴. Sua família, de condição social relativamente modesta, residia em um sobrado acima da loja de meias e passamanaria de seu pai, James Blake, na *Broad Street*, região do Soho próxima à *Golden Square*. Por ali, circulavam artistas como o pintor suíço Jean-Étienne Liotard (1702-1789) e o ilustrador e gravador italiano Francesco Bartolozzi (1727-1815). Essa atmosfera artística influenciou não só o jovem Blake, como sua família que, ao fim de sua primeira infância, o encaminhou para as mãos do artista e instrutor Henry Pars (1734-1806) na *William Shipley's Drawing School*, visando prepará-lo para um dia ingressar na *Royal Academy of Arts* (BENTLEY Jr, 2001, p. 16).

Aos catorze anos, Blake deixa as aulas de Henry Pars e continua sua jornada, entretanto, não para o ateliê de um artista mentor ou para a *Royal Academy*. A aparente situação financeira de sua família e a necessidade de ter um meio de sustento menos incerto, fez seus pais encaminhá-lo

² Disponível em: <https://www.bl.uk/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

³ Disponível em: <https://www.europeana.eu/pt>. Acesso em: 27 jan. 2023.

rumo a uma formação de ganho mais seguro, apesar de ser tida como meramente técnica. Foram sete anos na oficina do gravador e impressor James Basire (1730-1802) na *Great Queen Street*, área onde viveram os pintores retratistas Thomas Hudson (1701-1779) e Joshua Reynolds (1723-1792) (BENTLEY Jr, p. 33). Durante aqueles sete anos, Blake tornou-se um excelente profissional, tendo sido depositário de confiança de Basire em importantes trabalhos, a exemplo dos esboços de monarcas britânicos na abadia de Westminster, feitos por ele quando ainda tinha dezesseis anos de idade.

Quando deixou a tutela de seu mestre aos vinte e um anos, Blake conseguiu ser admitido na *Royal Academy of Arts*. Essa era uma grande oportunidade de transcender as forças que pausaram seu sonho e finalmente alçar voos mais altos que os de um artífice. No entanto, as normas não permitiam que ele, um gravador e impressor, viesse a ser um pleno acadêmico como os outros grandes nomes da época. Isso, porém, não pareceu ser capaz de parar o impetuoso e original jovem artista. Para Blake, nem o engessado academicismo da época, nem a ausência de reconhecimento em vida ou as frustrantes experiências artísticas de sua juventude poderiam paralisar alguém que acreditava que a arte guardava em si mesma a recompensa por seus esforços criativos.

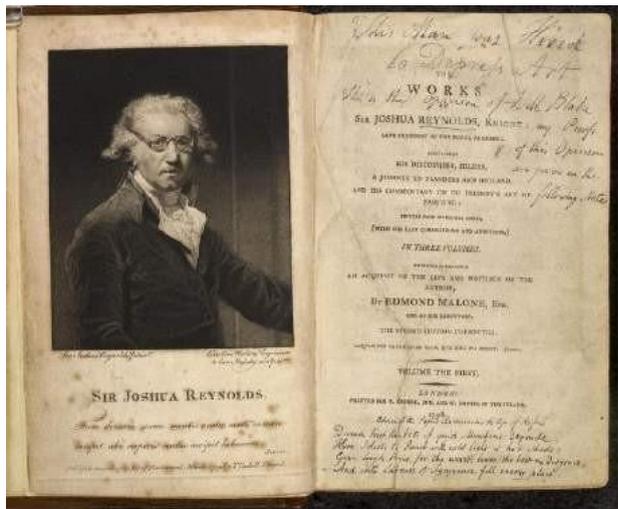
Um Barroco Tardio Como Arte Contra Hegemônica

O fato de encontrar conforto na arte e imaginação, independente do reconhecimento, não impediu Blake de tecer fortes críticas ao academicismo de sua época. No breve período em que esteve integrado aos meios formais de ensino, ele expressou diversas vezes sua indignação com as amarras desses centros. Na *Royal Academy*, houve diversos impasses, mas poucos deixaram registros tão intensos quanto os que nasceram da relação entre Blake e Sir Joshua Reynolds, diretor da instituição na época (BENTLEY JR., 2001, p. 51-53). Na edição adquirida das *Obras* de Reynolds, Blake escreveu comentários às margens que não negam seu temperamento hostil com relação a ele:

Este homem trabalhou para oprimir a arte[.] Essa é a Opinião de Will Blake[.] minhas Provas dessa Opinião são dadas nas Notas a seguir.⁴

⁴ BLAKE, Anotações, s. d., In: REYNOLDS, vol. I, 1798, folha de rosto, recto, The British Library, DPB C45E18. Tradução de Carla Mary da Silva Oliveira. Texto original: “This Man was Hired to Depress Art[.] This is the Opinion of Will Blake[.] my Proofs of this Opinion are given in the following Notes” *apud* OLIVEIRA, 2020, p. 28.

Figura 1. Frontispício e folha de rosto do exemplar das Obras de Sir Joshua Reynolds que pertenceu a Blake.



Fonte: The British Library, Londres, Reino Unido. DPB C45E18.

O sistema da *Royal Academy* foi apenas um dos alvos do ferrenho espírito crítico de Blake. As forças hegemônicas de sua época, comumente representadas pela Igreja e o Estado, chegaram a ser comparadas por ele à Besta e a Prostituta do livro bíblico de Apocalipse (THOMPSON, 1993, p. 60.), terríveis figuras que dominariam a terra no fim dos tempos, oprimindo e profanando tudo o que fosse verdadeiramente divino. Seus livros proféticos são imbuídos de uma linguagem alegórica que guarda manifestações muito atreladas às críticas referentes a Inglaterra e a Europa daquele período de grandes mudanças e violentas revoluções (OLIVEIRA, 2020, p. 106.). Tendo isso em mente, nasce a questão: de onde vinham essas opiniões de Blake?

Alguns pesquisadores apontam que esse ímpeto desviante das normas advinha especialmente da herança de fé dissidente herdada de seus pais. Thompson levanta a hipótese de que as crenças dos entusiastas *Muggletonians*, seguidores de uma seita protestante [*muggletonianism*] descendente dos *Ranters*⁵, chegaram a Blake ainda na primeira infância. O artista, entretanto, não era o único da família com tais inclinações. Há dados de um mesmo “lado espiritual e visionário” em seu irmão mais velho e homônimo do pai, James (THOMPSON, 1993, p. 103.). Além disso, foram encontradas inegáveis coincidências que sugerem uma possível ligação entre a mãe de Blake e os *Muggletonians*. Thompson ressalta:

Se a família de Blake, ou qualquer um deles, veio ou não desta igreja em particular, não é a questão crítica. Houve outras seitas e outros meios cujos registros podem ser irrecuperáveis. [...]. Essa surpreendente sobrevivência dos registros dos *Muggletonians*

⁵ Para mais informações sobre os *Ranters* ver: HILL, Christopher. **O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 228.

mostra pelo menos que essas pessoas existiam, que sua fé era forte e que as tradições antinomianas do século dezessete percorriam fortemente a época de Blake. Ele deve ter vindo de tal contexto familiar. (THOMPSON,1993, p. 106).⁶

Essa conexão pode explicar o porquê de Blake nunca parecer ter se adequadado ou sequer aceito grande parte dos padrões impostos por sua época, fossem eles dogmas religiosos, sociais ou artísticos. Assim, não é difícil de entender os motivos pelos quais Blake foi marginalizado pela maioria dos seus pares artistas, que muitas vezes o tinham como um excêntrico ou louco. Isso também possibilita compreender melhor seu apreço por referenciais simbólicos, pictóricos e religiosos que já não eram tão próximos ao vocabulário cultural de seus contemporâneos.

Ainda muito jovem, Blake já era afeito à poesia predominante em finais do século XVI e início do XVII. O jovem parece ter possuído profunda admiração pelos sonetos e demais escritos produzidos por William Shakespeare, assim como pelas obras de Edmund Spenser (BENTLEY JR., 2001, p. 26-27.). Quando tinha catorze anos, compôs um poema profundo que, anos mais tarde, seu amigo Benjamin Heath Malkin observaria ecos da poesia elisabetana⁷ de Ben Jonson:

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

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

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

He loves to sit and hear me sing,
Then, laughing, sports and plays with me;
Then stretches out my golden wing,

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

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

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

Ele adora sentar e me ouvir cantar,
Depois, rindo, joga e brinca comigo;
Então, estende minha asa dourada, And

⁶ Tradução livre. Texto original: "Whether or not Blake's family, or any of them, came from this particular church is not the critical question. There were other sects and other milieux, whose records may be irrecoverable. [...] The astonishing survival of these Muggletonian records shows at least that such kinds of people were about, that their faith was strong and that the seventeenth-century antinomian traditions ran strongly through to Blake's time. He must have come from some such familial context."

⁷ Estilo poético inglês predominantes entre os séculos XVI e XVII. Recebe esse nome por ter sido majoritariamente produzida no período de reinado da rainha Elizabeth I (1553-1603).

mocks my loss of liberty.⁸

E zomba de minha antiga liberdade.⁹

Tudo indica que Blake começou a se apaixonar pelos grandes nomes do Renascimento ainda nas aulas de Henry Pars, onde teve contato direto com as obras de Rafael e Michelangelo, artistas renascentistas que exerceram perceptível influência sobre sua arte (BENTLEY JR., 2001, p. 25). Ao longo da juventude, Blake alimentou o interesse pelos livros e chegou a possuir, até onde sabe-se, ao menos uma edição de 1698 da *Historia del Testamento Vecchio* de Rafael. Apesar do interesse pelo clássico renascentista, Blake adquiriu uma edição que possuía a intervenção do traço barroco de Annibale Carracci (1560-1609), e parece ter sido um dos seus principais referenciais artísticos. Existem diferentes registros escritos por Blake falando de seu apreço e esforços para integrar ao seu estilo pessoal as técnicas aprendidas a partir das obras dos grandes mestres do *Cinquecento*:

Já faz dois anos que me dedico ao estudo intenso das partes da arte que se relacionam com luz & sombra & cor e [eu] estou Convicto de que meu entendimento é incapaz de compreender as belezas das Cores dos Quadros que pintei para você pois São Iguais em Todas as partes da Arte & em tudo superiores a qualquer coisa que foi feita desde a idade de Rafael. [...] Não há nada na Arte que nossos Pintores façam, em que eu possa me confessar ignorante [.] Eu também sei e entendo e posso afirmar com segurança que as obras que fiz para Você são iguais a Carrache [sic] ou Rafael (e agora sou sete anos mais velho do que Rafael quando ele morreu) [...] ou então sou cego, estúpido, ignorante e incapaz [...]¹⁰ BLAKE, manuscrito, 22 nov. 1802 a, *apud* BENTLEY JR., 2001, p. 234- 235). [Tradução de Carla Mary S. Oliveira].

Oliveira (2020) traça, ao longo de sua tese, paralelos entre as representações do velho testamento de Rafael e obras seletas de Blake. A autora ainda denota que a preferência de artista por modelos que já não estavam tão em voga na Inglaterra de finais do século XVIII e início do XIX ia além da pintura. Sua técnica de impressão e gravação, fortemente inspirada no *old style* de Basire também era muito afeita a referências que já não eram tão populares:

O estilo de Basire era considerado *old-fashioned* por ele preferir a gravura a buril e ponta seca, em detrimento de técnicas mais modernas à época, como a de meia tinta ou *acquaforte*. Ou seja, ele ensinava preferencialmente a seus aprendizes as mesmas técnicas de gravura em metal utilizadas nos séculos XV, XVI e XVII, em que se fazia os meio tons por meio de hachuras, e não por meio da técnica da *acquaforte*, com princípios químicos. Fica claro que será esse o estilo de

⁸ GILCHRIST, 1880, vol. 1, p. 10-11. *Apud* OLIVEIRA, 2020, p. 26-27.

⁹ Tradução de Carla Mary da Silva Oliveira. OLIVEIRA, 2020, p. 26-27.

¹⁰ Texto original: "I have now given two years to the intense study of those parts of the art which relate to light & shade & color & [I] am Convinc'd that either my understanding is incapable of comprehending the beauties of Colouring of the Pictures which I painted for you Are Equal in Every part of the Art & superior in One to any thing that has been done since the age of Rafael. [...] There is nothing in the Art which our Painters do, that I can confess myself ignorant of [.] I also Know & Understand & can assuredly affirm that the works I have done for You are Equal to Carrache [sic] or Rafael (and I am now Seven Years older than Rafael was when he died) [...] or Else I am Blind Stupid Ignorant and Incapable [...]"

gravura preferido por Blake, que até utilizará o ácido em suas chapas de cobre, mas justamente para criar efeitos que se assemelham aos da xilogravura em suas gravações, especialmente nos livros iluminados. (OLIVEIRA, 2020, p. 59) [Grifos do original].

Ao pensar sobre a técnica que o próprio Blake vai desenvolver a partir do que aprendeu com seu mestre, é possível perceber que ele achou uma forma de produzir nas chapas de cobre o que alguns séculos antes era feito na Europa Medieval. A sensação que nos passa é a de que Blake buscava abraçar raízes ancestrais da gravação em detrimento de todo o avanço da imprensa de tipos móveis. Seu desejo ao longo de toda a vida parece ter sido o de libertar-se das amarras da modernidade, dita iluminada, que muito pouco guardava da perenidade de criações anteriores.

Nesse sentido, é notável que Blake foi um artista composto por camadas de influências que convergiam sob a luz de algo novo e único. Além das influências já tratadas acima, precisamos levar em consideração que, ao longo de seu trabalho como gravador e impressor, ele teve inúmeros contatos com produções que alimentaram, ampliaram e moldaram suas crenças e críticas. Seu desejo de criar uma arte fiel às suas inclinações filosóficas e espirituais o impulsionaram a forjar obras tão belas quanto complexas, imbuídas de camadas que vão de uma cosmogonia própria a uma alegórica crítica social, carregando em si a mesma fagulha rebelde, aversa ao estilo imposto pelos grandes centros de sua geração. Tais obras guardam um construto mental e estético muito afeito as matrizes amplamente reconhecidas como barrocas.

Foi do choque dessas influências que Blake construiu obras como seus livros proféticos e iluminados, mas também a que mais nos interessa aqui: *For Children: The Gates of Paradise*, possuidora de um conjunto de gravuras muito semelhantes aos emblemas barrocos. Talvez essa seja a obra publicada por Blake em que suas influências barrocas se tornam mais explícitas. Assim, a análise das gravuras desse livro pode nos dizer muito sobre como o contato de Blake com o estilo barroco atravessou as linhas mais gerais e aprofundou-se em um modelo artístico que circulavam muito pouco na Inglaterra daquele período. Para isso, é necessário que voltemos ao período de ápice do barroco e trabalhem algumas noções e conceitos básicos da linguagem emblemática.

O Barroco e a Linguagem Emblemática – em Blake

No geral, grande parte das primeiras impressões que desenvolvemos sobre o barroco nascem nas aulas de Artes e Literatura do Ensino Médio. A tendência ao exagero, a técnica do *chiaroscuro*, o modelo alegórico, o paradoxo e a antítese são características que, em maior ou menor proporção, compõem esse estilo nas artes visuais e nas modalidades da escrita. O barroco é

também fortemente associado à religiosidade, o que de forma alguma está incorreto, mas também não compõe a inteireza de suas temáticas. No que diz respeito às artes visuais, o estilo não se limita apenas à pintura e, analisando suas linhas do século XV ao XVII, uma outra expressão artística também entrará em destaque: a emblemática.

Para simplificar, os emblemas são uma única estrutura sustentada, geralmente, por três grandes pilares: uma figura simbólica; um mote, composto por palavras ou provérbios tradicionais; e um epigrama, que costuma ser um texto ou poema explicativo da temática da obra. Esses elementos buscam trabalhar conhecimentos e verdades universais que possam ser passados breve e persuasivamente. A linguagem emblemática nasce em finais do século XV, com Francesco Colonna, no romance alegórico intitulado *Hypnerotomachia Poliphili* [Batalha de Amor em Sonho de Polífilo]. No entanto, é Andrea Alciato, em *Emblematum Libellus* [Livreto de Emblemas] de 1531, que inicia uma ampla difusão do formato. Os emblemas, seus livros e o modo de pensar da emblemática ajudaram a moldar praticamente todas as formas de comunicação verbal e visual na Renascença e no Barroco (HÖLTGEN, 2002, p. 1.), tendo sido muito usado por ordens religiosas, especialmente a dos jesuítas, na construção de manuais pedagógicos que usavam imagens alegóricas para tratar de discussões filosóficas recorrentes na época.

Em geral, os emblemas guardam um forte apelo sensorial – visual – aliado a um projeto didático. Mario Praz argumenta que a metáfora é a mãe do emblema. A capacidade que ela possui de guardar em uma ou algumas palavras um grande arsenal de imagens e saberes, traz consigo um deleite gigantesco aos que a apreciam. Isso exige um amplo vocabulário alegórico e uma grande capacidade imaginativa por parte do público que consome esse material. Vale ressaltar que alguns emblemistas eram significativamente afeiçoados a divagações sobre o mundo enquanto poesia panegírica de Deus. Para eles, na criação estava a alegoria, a metáfora e os conceitos do Criador. Assim, iniciou-se entre o Renascimento e o Barroco a proposição dos emblemas enquanto signos de uma linguagem universal, que pretendia reproduzir a fórmula colocada por Deus na natureza (PRAZ, 1989, p. 22-23.).

De acordo com Karl Josef Höltgen (2002, p. 1), os emblemas perderam espaço ao longo de grande parte do século XVIII, tendo ganhado um certo reavivamento somente entre finais do XVIII e início do XIX. O autor ainda aponta que um dos principais contatos que Blake teve com a tradição emblemática deu-se através do livro *Religious Emblems*, ilustrado com gravuras de John Thurston (1774-1822) e comentários do Reverendo Joseph Thomas (1765-1811). Sobre isso, há ampla evidência de que o ‘William Blake, Esq.’¹¹, que aparece na Lista de Assinantes, é o poeta-

¹¹ “Esq.” [Esquire/Escudeiro] era um título usado por gentlemen ingleses. O uso está possivelmente relacionado ao

pintor. *Religious Emblems* é a única ligação direta e pessoal entre Blake e um livro de emblemas que veio à luz” (HÖLTGEN, p. 3). Hoje tem-se notícia de que o Rev. Thomas foi amigo de Blake e tinha visível apreço por sua obra, chegando a comprar vinte e seis de suas aquarelas, assim como uma cópia de *Songs of Innocence and Experience* (HÖLTGEN, p. 3).

Religious Emblems tem como modelo o mais importante livro de emblemas inglês, o *Emblemes* (1635) de Francis Quarles, que possuiu mais de sessenta edições que circularam por toda a Europa. Nele, as pequenas estruturas de emblemas, criados nas décadas anteriores, ganham longas meditações. A obra de Quarles foi amplamente influenciada pelos jesuítas, como Herman Hugo (1588-1629), a quem a autoria do tradicional livro *Pia Desideria* é atribuída. Quarles é ainda hoje uma grande referência com relação à produção e reprodução inglesa da tradição emblemática em seus anos áureos.

A Publicação de *For Children: The Gates of Paradise* em 1793

O principal foco de análise ao longo deste trabalho é *For Children: The Gates of Paradise* datado de 17 de maio de 1793. O livro é composto por uma série de dezoito pequenos emblemas acompanhados de frases ou palavras que, em sua maioria, parecem tão enigmáticas quanto suas imagens. Apesar do seu título dizer que ele é direcionado ao público infantil, dificilmente uma criança seria capaz de compreender a complexidade das alegorias ali inscritas. No mais, é perceptível a ausência de epigramas, sendo somente vinte e cinco anos depois, em *For the Sexes: The Gates of Paradise*, que Blake adiciona algumas legendas aos emblemas mais enigmáticos e as páginas intituladas “The Keys of The Gates” [“As Chaves dos Portões”] e “To the Accuser who is The God of This World” [“Ao Acusador que é O Deus Deste Mundo”] com textos explicativos que podem muito bem ser considerados epigramas.

É muito comum que livros de emblemas tragam como temática a vida do homem, seus vícios e suas virtudes. À primeira vista, esse parece ser o caso de *The Gates of Paradise*. Tomando essa temática como referência, Joseph S. Salemi aponta para um outro livro de emblemas inglês muito popular: *Hieroglyphics of the life of Man* (1638) do já citado Francis Quarles, onde ele trabalha tais aspectos. Entretanto, para Salemi, há algo mais profundo nos emblemas de Blake. Mesmo para a crítica, *The Gates of Paradise* é muito mais que um manual fiel à tradição. A obra parece apresentar os estágios da vida e a aceitação da morte, sim, mas numa busca por “mostrar um impulso irresistível de se libertar da finalidade mecânica do ciclo de nascimento-para-o-túmulo”¹²

desejo de Blake por reconhecimento e busca por um status social mais alto.

¹²Tradução livre. Texto original: “shows an irresistible impulse to break free from the mechanical finality of a birth-

(SALEMI, 1981/1982, p. 109). Mesmo não fugindo da temática tradicional do *memento mori*, ele não a usa como discurso de conformidade e sim como pulsão para a libertação do potencial espiritual dormente em cada consciência humana.

“*For Children*” foi o único trabalho publicado por William Blake em conjunto com uma editora comercial, a de Joseph Johnson, na *St. Paul’s Church Yard*. Bentley Jr. revela que poucos exemplares chegaram a ser vendidos e, possivelmente, o único esforço feito por Johnson foi o de permitir que o trabalho fosse exibido em sua loja. Todo o resto estava por conta de Blake. No fim, apenas cinco cópias sobreviveram até o século XXI (BENTLEY JR., 2001, p. 141). Para o público da época, um livro de linguagem tão pouco habitual e significados tão pouco transparentes podia produzir um forte afastamento. Oliveira destaca que

questões filosóficas tão herméticas como as colocadas por Blake em seus emblemas não eram mais de franco consumo pelo público por um simples motivo: sua inteligência dependia do domínio de um vocabulário alegórico que caíra em desuso na Grã-Bretanha romântica. A Emblemática era uma cultura do Barroco, não pertencia mais àquele mundo. Apenas Blake não o percebera. (OLIVEIRA, 2020, p. 105).

O fato de Blake ter insistido e relançado o livro mais de duas décadas depois, com diversas adições explicativas, nos mostra que aquele era um trabalho importante para ele e, acima de tudo, revela um desejo seu de torná-lo inteligível ao leitor. Levando isso em conta, podemos nos perguntar, afinal, quais foram as referências utilizadas por Blake para criar os emblemas dessa obra? E quais podem ser os seus significados?

Pesquisa e Metodologia

Ao longo da pesquisa, foi empreendida uma busca bibliográfica que visou dar conta de mapear os principais aspectos da vida e obra de Blake, articulando-os com as mais pertinentes noções do barroco e da linguagem e tradição emblemática, o que resultou nas seções de texto acima. Esse conhecimento foi crucial para, agora, investigarmos quais fontes barrocas tiveram maior influência na composição dos emblemas de *For Children: The Gates Of Paradise* (1793).

Durante a leitura da obra supracitada de Mario Praz, dezenas de emblemas clássicos saltaram à vista. Desse modo, fomos capazes de localizar algumas fontes em acervos virtuais disponibilizados na base digital da *Europeana* e da *The British Library*. Outras, infelizmente, faziam parte de acervos físicos ainda não disponíveis ou localizáveis virtualmente e, por esse motivo, foi necessário a reprodução dessas obras a partir das ilustrações presentes no livro de Praz.

to-grave cycle”.

Para a análise, utilizamos o método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky, descrito em *Significado nas Artes Visuais* (1991), onde ele define a iconografia como “o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em oposição a sua forma” (PANOFSKY, 1991, p. 47), enquanto a iconologia é “uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel do exame estatístico preliminar” ((PANOFSKY, 1991, p. 54.). Nas próximas páginas, discorrerei sobre o levantamento e análise das fontes primárias contidas na obra de Blake e das fontes secundárias localizadas ao longo da pesquisa. A partir dessas noções, será empreendido o trabalho de descrever e analisar os respectivos emblemas de autoria de Blake, dialogando com interpretações e proposições de autores que investigaram a obra antes, e finalmente apresentando novas possíveis fontes de inspiração utilizadas na composição de *The Gates of Paradise*.

Análise

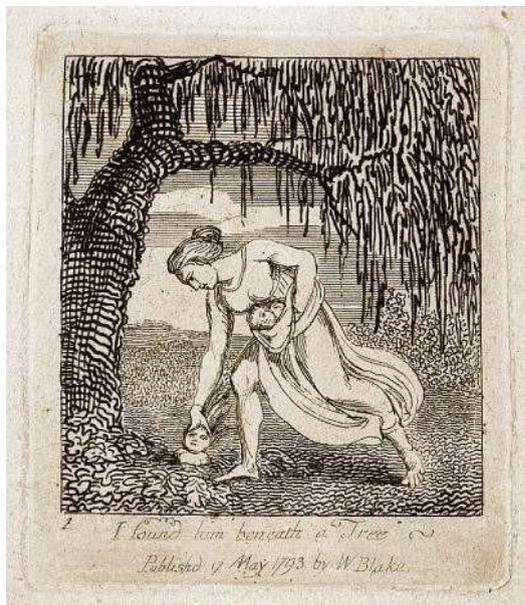
A primeira edição do livrinho de emblemas de Blake carrega um curioso frontispício que retrata um bebê, assemelhado a uma larva, dormindo sobre uma folha iluminada, enquanto uma lagarta estende-se sobre uma folha escura acima. Ambas as folhas nascem do mesmo galho. A imagem vem acompanhada da legenda “What is Man?” [“O que é o homem?”]. Já a prancha 1, assim como o frontispício, parece carregar um ponto de vista similar do nascimento humano, como é visível nas Figuras 2 e 3.

Figura 2. “What is Man?”, frontispício, For Children: The Gates of Paradise, William Blake, 1793. Gravura a talho doce; 9,4 X 6,3 cm.



Fonte: Library of Congress, Washington D.C., EUA.

Figura 3. “I found him beneath a Tree”, prancha 1, For Children: The Gates of Paradise, William Blake, 1793.
Gravura a talho doce; 7,8 X 6,4 cm.



Fonte: Library of Congress, Washington D.C., EUA.

A prancha 1, acompanhada do mote “I found him beneath a Tree” [“Eu o encontrei sob uma Árvore”], nos remete a uma espécie de continuação do frontispício, tratando do nascimento de forma mística ao retratar um bebê vindo ao mundo como uma raiz de mandrágora plantada na terra, relegando o papel da mulher a uma posição meramente secundária no processo. Salemi entende que:

este nascimento é uma erupção da consciência de raízes eternas, que só tem paralelo no parto físico. Além disso, a criança arrancada da terra tem cabelo, mas a criança carregada tem pouco ou nenhum; o rosto da criança na terra exibe uma aparência de independência e força, enquanto a criança carregada é indefesa e dependente. (SALEMI, 1981/1982, p. 109).¹³

Na tradição emblemática, as representações de bebês plantados na terra eram mais comuns do que podemos imaginar. No mesmo texto, Salemi faz algumas comparações visuais com um emblema [Figura 4] de Philip Ayres na obra *Emblemata Amatoria* de 1683. Já ao longo desta pesquisa, pude localizar dois outros emblemas similares [Figuras 5 e 6], onde o deus Amor [Cupido] joga sementes sobre uma terra com diversas crianças plantadas. Os emblemas são de Daniël Heinsius em *Nederduytsche Poemata* de 1616 e o do livro *Thronus Cupidinis* (P. T. L.) de

¹³ Tradução livre. Texto original: “this birth is an eruption of consciousness from ageless roots, one which is only paralleled in physical parturition. Moreover, the child pulled from the earth has hair but the carried child has little or none; the face of the child in the earth bears a look of independence and strength while the carried child is helpless and dependent”.

1620,¹⁴ reproduzido a partir da obra de Mario Praz. A curiosa semelhança na concepção dos bebês-mandrágoras de Blake e as crianças-planta de emblemas clássicos merece ser notada, observando, entretanto, que enquanto esses emblemas tradicionais tendem a se construir enquanto metáforas apoiadas em estruturas que facilitam a compreensão do foco temático, as produções de Blake nunca parecem possuir uma única interpretação.

Figura 4. “Amoris semen mirabile”, *Emblemata Amatoria*, Philip Ayres, 1683.



Fonte: Biblioteca Digital para a Literatura Neerlandesa.

Figura 5. “Amoris semen mirabile”, *Nederduytsche Poemata*, Daniël Heinsius, Amsterdam, 1616, p. 71.



Fonte: Obra disponibilizada pela Munich Digital Library.

¹⁴ O autor dos textos da obra é identificado apenas pelas iniciais ‘PTL’.

Figura 6. De “Thronus Cupidinis”. P. T. L. Screenshot.



Fonte: Reprodução de Imágenes del Barroco, Mario Praz, 1989, p. 134.

Partindo para a prancha 5 [Figura 7], intitulada “Fire”, vemos a representação de uma figura sugestivamente “hermafrodita”¹⁵ – atente para a dubiedade de suas partes íntimas –, carregando uma lança na mão direita e um escudo na esquerda, levantando-se com altas labaredas de fogo ao seu redor. A mesma faz parte de um jogo temático de 4 emblemas que possuem como mote os quatro elementos da natureza – respectivamente, Água, Terra, Ar e Fogo. Cada um está tematicamente ligado a seus elementos, parecendo representar uma sequência de espectros emocionais que lembram remotamente a Teoria Humoral dos quatro temperamentos, e encadeiam-se numa jornada de progressão ascendente que encontra seu ápice no estágio do “Fogo”.

Figura 7. “Fire”, prancha 5, For Children: The Gates of Paradise, William Blake, 1793. Gravura a talho doce; 9,1 X 7,3 cm.



¹⁵No texto explicativo adicional colocado no início de “For the Sexes”, Blake confirma que a figura é uma hermafrodita.

Fonte: Library of Congress, Washington D.C., EUA.

Aqui podemos inferir mais uma vez a temática de “libertação”, previamente citada por Salemi. Após três estágios de aparente sofrimento e perturbação, essa mesma figura enfim levanta-se em fúria¹⁶, quebrando o ciclo. É relevante ressaltar que, dado o fato de o livro retratar os diferentes estágios da vida humana, essas pranchas encaixam-se no que podemos chamar de “fase da juventude”, acompanhada de mais cinco ou seis emblemas seguintes. Alguns deles, trabalhados mais à frente. Seguindo com a análise comparativa da prancha 5, Salemi encontra dois novos possíveis paralelos com os emblemas clássicos, sendo um de Henry Peacham [Figura 8] em *Minerva Britanna* de 1612 e o outro de Geoffrey Whitney [Figura 9] em *A Choice of Emblemes* de 1586, ambos representando raiva e cólera, carregando também elementos como a espada e o escudo, apetrechos comuns na composição de emblemas com essa temática.

Figura 8. “Cholera,” Peacham, *Minerva Britanna*, 1612.



Fonte: Scolar Press. Reprodução de “Emblematic Tradition in Blake’s *The Gates of Paradise*”, Joseph S. Salemi, p. 113.

Gostaria de ir um pouco mais longe no tempo e adicionar o que parece ser outra possível referência estética para Blake. Na Figura 10, vemos o emblema intitulado “Vis Amoris” do *Emblemata* de Andrea Alciato (1548), no qual o deus Amor está em pé, de braços abertos, rodeado pelo o que parece ser tempestade e chamas, com arco e flecha nas mãos. No epigrama, Alciato diz que o deus alado está partindo um raio ao meio, com fogo, mostrando que “o amor é mais

¹⁶ Na edição de 1818, esse emblema ganha uma expressão quase satânica, sendo a mudança mais significativa na composição dos emblemas das duas edições.

forte que o fogo” (PRAZ, 1989, p. 27).

Figura 9. “Furor et rabies”, Whitney, A Choice of Emblemes, 1586, p. 45.



Fonte: University of Oxford. Disponível em: https://solo.bodleian.ox.ac.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=oxfaleph010166657&indx=1&recIds=oxfaleph010166657. Acesso em: 2 fev. 2023.

Figura 10. “Vis Amoris”, Emblemata, Alciato, Lyon, 1548.



Fonte: Reprodução de Imágenes del Barroco, Mario Praz, 1989, p. 27.

Se observarmos algumas características ambientais, podemos notar a ampla gama de fogo

circulando ao redor, assim como a similaridade da postura dos protagonistas, tanto no emblema de Blake, quanto no de Alciato. A força e a fúria são temáticas recorrentes em diferentes livros de emblemas, como vimos nas sugestões de Salemi, mas o fogo aparece como elemento pouco notável em seus exemplos. *Vis Amoris* traz ambientação mais próxima à expressa por Blake. Além disso, se levarmos em conta a difusão das obras de Alciato, não é tão difícil supor que Blake entrou em contato com esse emblema ou alguma de suas variações, como na Figura 11 de Guillaume Rouillé.

Figura 11. “Vis Amoris”, *Emblemata*, Alciato, Lyon, 1548, p. 117. Lugduni, Apud Guillaume Rouillé.



Fonte: Biblioteca da Universidade de Illinois, Condado de Champaign. Obra disponibilizada no acervo Europeana.

Na prancha 8 [Figura 12], é notável a representação de um jovem, de costas, apontando uma lança para o que muito possivelmente é seu pai, levando em conta o mote “My son! my son!” inscrito logo abaixo. Inicialmente, nota-se o contraste entre a juventude e a velhice, a virilidade e a melancolia, ou até um conflito de gerações desenhado pela ingratitude e rebeldia juvenil.¹⁷

¹⁷ O texto explicativo de 1818 parece endossar essa interpretação.

Figura 12. “My Son! my Son!”, prancha 8, For Children: The Gates of Paradise, William Blake, 1793. Gravura a talho doce; 9,3 X 6,3 cm.



Fonte: Library of Congress, Washington D.C., EUA.

Salemi traz um forte candidato com o emblema intitulado “Pour quoy uoit...” [Figura 13] de Guillaume de La Perrière. Nele, podemos ver uma cena muito similar à representada na prancha 8. Do lado esquerdo, um jovem empunha a espada, enquanto um senhor, sentado em um trono, aquece suas mãos. Algumas diferenças devem ser notadas, como o lado para o qual o jovem impõe sua espada e a aparente impotência da personagem retratada à direita da imagem.

Figura 13. “Pour quoy uoit...”, Perrière, Le Theatre des bons engins, 1539.



Fonte: Reprodução de “Emblematic Tradition in Blake’s The Gates of Paradise”, Joseph S. Salemi, p. 115.

Nesta pesquisa, foi possível localizar e adicionar mais uma possível influência para Blake. O emblema [Figura 14] de Joannes Sambucus em *Emblemata* (1608) representa o mesmo contraste, apresentando um jovem, à esquerda, tocando uma flauta, em contraste com um homem mais velho, à direita, com expressão de lamento e aparentemente ferido por chagas. Esse jogo de posições – ou oposições – parece uma alegoria à passagem de tempo dentro do mesmo emblema, onde a personagem viril e saudável da esquerda fosse ou pudesse tornar-se a da direita um dia. Essa alusão à passagem do tempo remete ao estilo *vanitas*, típico do Barroco nos Países Baixos.

Algumas características parecem bastante similares ao emblema de Blake. De início, podemos apontar a proximidade na postura e expressão da personagem mais velha. No entanto, podemos ir além disso, tratando de aspectos temáticos, visto que a projeção de uma sequência temporal também é válida para o emblema de Blake, onde ele estaria representando a rebeldia de um jovem que um dia envelheceria e, nesse momento, contra ele também se voltariam as novas gerações. Tal jogo de oposições é muito afeito ao barroco.

Figura 14. De “Emblemata”. Joannes Sambucus, Amberes, 1566, p. 53.



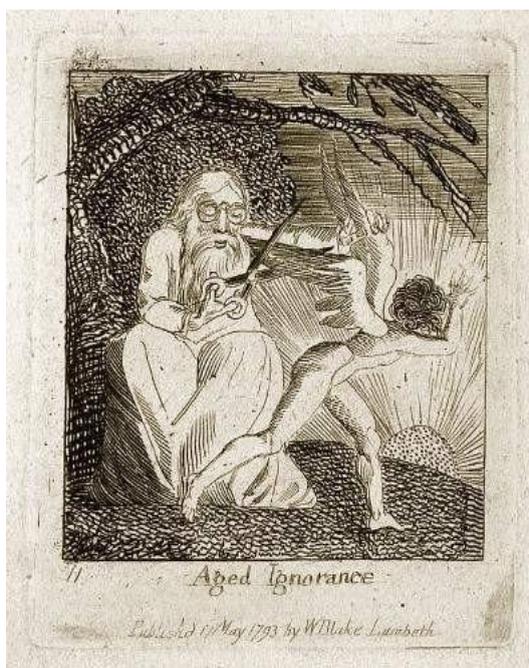
Fonte: Acervo digital do Manuscriptorium. Disponível em:
https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=NKCR-NKCR10_G_000099_0013614-cs#search. Acesso em: 6 fev. 2023.

Independente das conexões temáticas, não seria um grande malabarismo hipotético achar que Blake entrou em contato com a obra de Sambucus. Höltgen aponta que um outro emblema dele, intitulado “Simul et femel” (1564), parece ter influenciado a composição da gravura do

poema “A Divine Image”, incluído na prancha B de *Songs of Innocence and of Experience*¹⁸, cujo tema é a denúncia de uma versão divina corrompida na figura do ser humano (HÖLTGEN, 2002, p. 7).

Por último, mas não menos importante, no emblema da a prancha 11 [Figura 17], intitulado “Aged Ignorance”, vemos o que parece ser uma figura angelical, possivelmente uma representação do deus Cupido, tendo suas asas cortadas pela tesoura de um homem mais velho, com cabelo, barba longa e óculos. Esse é um dos emblemas que parecem tratar mais explicitamente sobre o processo de castração do potencial criativo humano pelos sistemas hegemônicos, aqui representados pela velhice e visão limitada.

Figura 15. “Aged Ignorance”, prancha 11, For Children: The Gates of Paradise, William Blake, 1793. Gravura a talho doce; 7,1 X 6,3 cm.



Fonte: Library of Congress, Washington D.C., EUA.

A temática deste emblema expressa bem o que foi trabalhado anteriormente sobre William Blake, mas sua influência barroca se faz ainda mais notável, pois podemos observar na pintura do artista barroco francês Pierre Mignard [Figura 16], a similaridade tanto das posições de ambos os personagens, quanto dos seus movimentos. A obra parece ser um desdobramento de um tradicional emblema de Octavius Vaenius [Figura 17] em seu *Amorum Emblemata* de 1608. O

¹⁸ Versão que combina dois dos mais famosos livros iluminados de Blake.

emblema possui algumas variações que culminaram nessa e outras pinturas nascidas na Europa ao longo do período barroco.¹⁹ Não era incomum que gravuras presentes em livros de emblema fossem fonte de inspiração para pinturas e é possível que esse emblema tenha nascido dessa circularidade muito comum no universo artístico da época.

Figura 16. Pierre Mignard, “Time clipping Cupid’s wings”, 1694. Óleo sobre a tela; 66x51 cm.



Fonte: Denver Art Museum, Denver, Colorado. Disponível em: <https://www.denverartmuseum.org/en/object/2000.201>. Acesso em: 11 fev. 2023.

Figura 17. “Mensimmota Mannet”, *Amorum Emblemata*, Octavius Vaenius, 1608, p 237. Antuerpiae, Venalia apud auctorem.



Fonte: Bibliothèque nationale de France. Acervo digital Gallica. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503247x>. Acesso em: 11 fev. 2023.

¹⁹ Anthony van Dyck (s.d.) e Giacinto Gimignani (1681) também possuem representações similares.

Aqui, torna-se oportuno estabelecer uma distinção entre a influência da linguagem e da tradição emblemática na obra de William Blake. Enquanto a linguagem diz respeito ao sistema de símbolos e signos que compõem e estruturam os emblemas, a tradição refere-se ao conjunto de temáticas que habitualmente são tratadas pelos principais emblemistas. Tendo isso em mente, tanto Salemi quanto Höltgen parecem concordar que a tradição emblemática exerceu uma influência limitada sobre Blake²¹. Mesmo quando ele as aplica, elas parecem pairar na superfície da obra, abrindo margens para camadas de questões mais complexas, mais próximas de suas raízes místicas, dissidentes e muito críticas do pensamento hegemônico cristão – anglicano – da época.

Conclusão

For Children: The Gates of Paradise é uma das mais importantes expressões do Barroco na arte de Blake, tendo sido um livro que não obteve praticamente nenhum sucesso em sua primeira – nem segunda – edição, usando como grande referência uma linguagem que há muito já havia caído em desuso. Ainda assim, é possível que pareça anacrônico alegar que Blake foi um barroco no século da razão iluminista e dos princípios da arte romântica. Entretanto, a vasta gama de registros sobreviventes, muitos deles escritos pelo próprio Blake, mostra não apenas a aversão que ele guardava frente aos padrões hegemônicos de sua época, como a forte afeição e inspiração causada pela poesia elisabetana, os mestres renascentistas reproduzidos em traço barroco e a técnica *old-style* de gravação e impressão. Mesmo imbuindo sua arte em suas próprias filosofias, crenças e críticas, Blake demonstrou muitas vezes ter, como principal matriz simbólica, o Barroco.

Acredito existir um sabor agridoce no paladar dos que entram em contato com a vida e obra de Blake.²⁰ Talvez isso se dê pela beleza trágica de sua vida e morte, talvez pela delicadeza quase sacra de seus traços e rimas ou, quem sabe, porque sabemos que todos que se propõem a conhecer seu trabalho a fundo, estão fadados a desejar, mas nunca o compreender em sua inteireza. Quem sabe a essência desse encanto resida justamente nessa incerteza. Desse modo, este artigo nada mais fez do que empreender os esforços de contribuir para essa grande tradição, não desejando de forma alguma propor análises unânimes dentro de seu campo de estudos. Seu

²⁰ Ver: HÖLTGEN, 2002, p. 8 e SALEMI, 1981-82, p. 122.

objetivo central é apenas lançar novas luzes numa visada ainda muito pouco trabalhada dentro dos *Blakean Studies*.

Referências Bibliográficas

BENTLEY JR., Gerald E. **The stranger from Paradise: a biography of William Blake**. New Haven & Londres: Yale University Press, 2001.

HÖLTGEN, Karl Josef. **William Blake and the Emblem Tradition**. In:____. EESE 2/2002.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. **William Blake: um barroco tardio na Grã-Bretanha romântica?**. Tese (Professor Titular). Departamento de História, UFPB, João Pessoa, 2020.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença. In: **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PRAZ, Mario. **Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)**. Tradução de José Maria Parreño. Ediciones Siruela. Madrid, 1989. [1934].

SALEMI, Joseph S. **Emblematic Tradition in Blake's The Gates of Paradise**. *Blake: An Illustrated Quarterly*, v. 15, 1981/82.

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