

A releitura criativa da arte de Michelangelo nas iluminuras de William Blake¹

Enéias Farias Tavares²

Resumo

Não apenas em sua poesia como também em suas iluminuras, William Blake (1757-1827) é um artista que desafia os costumeiros lugares fechados dos conceitos estilísticos e dos caracteres periodológicos. Um poeta visionário numa época de intensa reflexão racionalista. Um pintor cuja mitologia própria quebrava com a constante representação mimética da realidade natural. Para muitos, o pai do próprio Romantismo, mesmo antes do período realmente começar. Nesse artigo, nos propomos a refletir sobre a principal influência do artista inglês em sua arte pictórica, o italiano Michelangelo. Para tal estudo, usamos especialmente os estudos de Christopher Heppner e Kathleen Raine, visando demonstrar como Blake, longe de apenas reproduzir muitos dos temas corporais do artista florentino os reinterpreta modificando-os para os seus próprios propósitos artísticos.

Palavras-Chave: William Blake. Michelangelo. Crítica Comparativista.

Para William Blake, seus grandes afetos no mundo das artes plásticas foram o pintor suíço, também seu amigo, Henry Fuseli (1741-1825), e o artista do sublime, segundo Edmund Burke, Michelangelo. Uma das biografias do poeta inglês, *The Stranger From Paradise*, elenca uma série de comentários de contemporâneos que interpretavam o trabalho de Blake tendo por “único competidor o próprio Michelangelo” (Bentley, 2003, p. 424). Conforme o biógrafo, Blake “admired Michelangelo’s self-dedication as much as his genius, and, according to his disciple Samuel Palper, ‘He loved to speak of the years spent by Michael Angelo...’” (Ibiden, p. 25). Como as menções de terceiros e a marginalia de Blake confirma, havia uma relação de mestre e discípulo entre os dois artistas. Como veremos, Blake, reconhecendo a grande dívida com o gênio italiano, iria mais tarde inovar e aprofundar essa relação.

¹ Este trabalho está inserido no projeto de doutorado “O casamento de texto e imagem na obra de William Blake: crítica e tradução literária”, sob orientação do Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira (UFMS).

² Enéias Farias Tavares é professor mestre e doutorando pela Universidade Federal de Santa Maria.

Um dos capítulos do livro *Reading Blake's Designs*, de Christopher Heppner, é dedicado a trabalhar o estilo similar existente entre o artista florentino Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e o poeta, pintor e visionário inglês. O título desse capítulo alude à menção do arquiteto inglês Charles Tatham (1772-1842) em carta ao pintor naturalista John Linnell (1792-1882) no qual pergunta: “Será que você conseguiria convencer o nosso Michel Ângelo Blake a nos encontrar em seu estúdio?” (Heppner, 1995, p. 22). Tal gracejo revela-nos a opinião do período ao relacionar, tanto em temática quanto em estilo, a arte de Blake tendo por parâmetro a do pintor florentino.

Entretanto, a utilização do estilo de Michelangelo por Blake é bem mais complexa do que a mera noção de influência nos leva a crer. Como o próprio Heppner elucida, enquanto em Michelangelo há uma centralidade na posição corporal das imagens representadas, em Blake essa mesma preocupação é elevada ao contexto lírico poético dos seus trabalhos. Na obra do poeta inglês tanto a expressão corporal de suas figuras quanto à história contada, e a relação, quase sempre problematizada, entre elas se faz presente, como o próprio comentário de Heppner indica. “*History painting, as Blake understood it, has two centers: the fist is the expressive body; and the second the story itself, the historical, mythological or poetic incident that underlies the narrative component of the image.*” (Ibiden, p. XIII). Assim, a relação entre pintura e texto na obra blakeana significa um desafio para qualquer historiador ou crítico de arte, na medida em que ela funciona nesses dois modelos: um baseado na expressão do corpo e outro, na relação dessa expressão com o seu contexto fabular.

Além disso, a outra ambigüidade se mostra exatamente na distância entre o texto poético e a imagem representada na lâmina. Às vezes, a arte de Blake aponta para o contexto poético inscrito mesmo na lâmina ou no livro em específico. Entretanto, freqüentemente ela aponta para um conhecimento ou fábula que inexistem no texto. Tal múltipla temática, quando percebida, apenas enriquece a leitura que se pode fazer de sua obra.³ Entretanto, aqui nos interessa a relação do artista inglês com o pintor italiano enquanto influência direta de sua arte.

³ Para mais detalhes sobre essa relação entre texto e imagem na obra de Blake, principalmente em *Marriage of Heaven and Hell*, ver a dissertação de Andrea Lima Alves, “‘Oposição é verdadeira Amizade’: imagem poética e pictórica no livro *O Matrimônio do Céu e do Inferno* de William Blake”, que se encontra na Biblioteca de Dissertações e Teses da Unicamp.

Para tanto, nos concentraremos primeiramente na concepção de representação do próprio corpo humano no período e como tal concepção foi recriada por Blake. Ernst Gombrich, em *Art and Illusion*, afirma que havia duas grandes formas de representar o corpo durante todo o século dezoito. A primeira observava o corpo como sistema expressivo de particularidades interiores dos seres em caráter harmônico, com posições corporais naturais e relaxadas. A segunda, mais artificial, estaria interessada em expressar as intenções retóricas das personagens em suas ações. Baseado na formulação de Gombrich, Heppener afirma que o verdadeiro artista casaria os dois modos de expressão, tornando o espontâneo mais expressivo e o retórico mais natural ao representar a expressão humana. Nesse sentido, o renascentista Michelangelo e o barroco suíço Nicolas Poussin (1594-1665) foram os dois grandes extremos que Blake e Fuseli conheceram (Ibidem, p.3-6).

Nas suas *Lectures*, Fuseli definiu os dois estilos como Natural e Teatral. Como opostos em seus estilos, Michelangelo expressaria corpos em sua evidente naturalidade enquanto que em Poussin poder-se-ia perceber a nítida influencia da retórica de Cícero, visto suas figuras estarem sempre em posições físicas artificiais, em gesticulações teatrais. Ficou assim marcada a antipatia de Fuseli pelo estilo hiper estilizado do segundo. Nesse, a obra do artista carecia de originalidade estilística. Em contraponto, se exaltaria Michelangelo como um artista completo que, mesmo ciente de sua dívida com a tradição, seria forte o bastante para sobrepôr seu próprio estilo aos artistas anteriores.



Figura 1 - Poussin, *A morte de Germanicus*, 1628, detail
Figura 2 - Michelangelo, *A sagrada família*, 1503, detail

A título de exemplo, quando concentramos nosso olhar na posição corporal do centurião de Poussin diante do agonizante Germanicus (Figura 1) e na posição corporal da mulher que chora pelo herói moribundo, percebemos nitidamente o aspecto teatral, ou artificial conforme Fuseli, das figuras do pintor suíço. Em oposição, quando contrastamos com *A Sagrada Família* (Figura 2), de Michelangelo, percebemos a espontaneidade nos gestos e uma naturalidade na composição física desses personagens, conforme reforçou Fuseli. Assim, primeiramente se observaria o pintor italiano como exemplo de um esforço artístico que evitaria o artificial. Aqui devemos, pelo menos por hora, deixar de lado a associação de Michelangelo com o Sublime e a obra de Rafael com o Belo, pelos conceitos cunhados por Burke, visto tal relação, aparentemente, significar uma completa oposição à interpretação de Fuseli.

Assim como o próprio Fuseli, Blake, no decorrer de suas obras, mostrou uma maior predileção pelo Natural Renascentista do que pelo Teatral Barroco. Entretanto, em suas obras iniciais, como *Joseph Ordering Simeon the be Bound* e *Joseph Making himself Known to his Brethren*, ambas de 1780, Blake mostra uma relativa artificialidade na composição de suas personagens. No modo como as mãos e os braços de José e seus irmãos gesticulam, tem-se a impressão de que são posturas corporais previamente planejadas, articuladas com propósitos retóricos em sua expressão. Mas com o tempo, e ciente dessa primeira artificialidade, como atesta sua correspondência com Fuseli, Blake daria início a um “*dialectical process that would attempt to bring together two different expressive systems within his own art*” (Ibidem, p. 13). Isso se fortaleceu, sobretudo a partir da década de 1790, quando, a partir de um estudo sistemático dos afrescos de Michelangelo, via cópias ilustradas de obras famosas – como a Crucificação de São Pedro, de Salviati – que percorriam a Europa, Blake passou a executar suas próprias figuras com a naturalidade heróica do gênio italiano (Bentley Jr., 2003, p. 36).

Blake conheceu o trabalho de Michelangelo primeiramente por meio da tradução de *Lives of Eminent Painters*, de William Aglionby, no qual há uma descrição bem apurada das figuras humanas nuas de Michelangelo na Sistina. Blake também teve acesso às anotações e às ilustrações do próprio Fuseli sobre a arte do artista italiano, que era para ele o criador do que Fuseli chamou de Pintura Épica ao adornar o teto da famosa capela. Mas Blake possuía ainda outra fonte, essa sim exclusiva, como atesta a

pequena anedota registrada pelo botânico e explorador inglês, Allan Cunningham (1791-1839), em *The Cabinet Gallery of Pictures* (1833). Enquanto era retratado por Phillips, Blake mencionou que Michelangelo pintava um anjo bem melhor do que Rafael. Inquieto, o retratista perguntou como o poeta poderia fazer tão forte afirmação se nunca vira de fato uma pintura do italiano, ao que o poeta respondeu, seriamente: “Um honrado amigo me revelou isso”. “Quem seria tal amigo?”, questionou o pintor ao que recebeu a resposta: “O próprio arcanjo Gabriel, senhor” (Bentley Jr., 1995, p. 166).

A princípio, a influência de Michelangelo e de outros artistas foi evidente na obra de Blake⁴. Mas com Michelangelo, Blake foi mais longe, aprendendo mesmo com o artista como representar a expressividade angustiada de suas figuras de forma espontânea e natural. Com o passar do tempo, Blake começou a evitar a cópia inteiriça de uma figura de Michelangelo, costume muito comum do período no qual uma figura era descolada de sua representação original e alocada em outra obra, apenas alterando o cenário ao redor dela. Aprofundando sua própria articulação pictórica, mas não sem continuar deixando evidente seu principal modelo, Blake passou a modificar a própria composição total dessas figuras, embora partes dela apresentassem uma musculatura similar a dos personagens de Michelangelo.



Figura 3 – Michelangelo, *Deus separa a luz da escuridão*, detalhe.

Figura 4 – Michelangelo, *O juízo final*, detalhe.

Figura 5 – Blake, *O livro de Urizen*, Prancha 14, detalhe.

⁴ Ver a única figura feminina de *Joseph's Brethren Bowing before him* em contraste com *Niobe and ther children* (1653), de François Perrier.

Para observarmos como se dava essa confluência de uma ou mais figuras de Michelangelo nas lâminas de Blake basta cotejar a prancha catorze de *The Book of Urizen* com dois afrescos da Sistina, *Deus separando a luz da escuridão* e *o Julgamento Final*. Na arte de Blake, a parte superior de Urizen é uma reescrita do Javé de Michelangelo, enquanto os membros inferiores aludem a várias figuras demoníacas do *Julgamento Final*. Longe de ser apenas uma colagem das figuras de Michelangelo, o Urizen de Blake resulta tão marcante e complexo quanto as figuras originais. Ao lado do texto da lâmina que ressalta o caráter impetuoso da personagem temos uma mostra do modo como Blake aludia, homenageava e também retrabalhava a obra do seu precursor italiano.

Heppner menciona que alguns críticos definem a releitura de Michelangelo na obra de Blake como relação paródica, remetendo ao velho sentido do termo, no qual partes de uma imagem são mantidas enquanto outras são modificadas (Ibidem, p. 33). Discordando dessa interpretação, Heppner prefere o termo “adoção”, no qual Blake, propositalmente, usa partes de figuras demoníacas de Michelangelo no seu Urizen para mostrar que a criação da sua divindade se faz do inferno, como uma anti-criação. Assim, a relação entre os dois artistas, ao contrário de ser apenas uma readaptação, se aprofunda na medida em que o inglês usa elementos do artista italiano, mas unicamente para potencializar uma leitura mais relevante de sua obra.

Desse modo, a releitura forte de Blake sobre a arte do seu precursor, Michelangelo, se revela uma recriação com propósitos específicos e funcionais em seu contexto mítico e simbólico, presentes em todos os seus livros proféticos. Pensando no modo como Blake reforça elementos da arte de Michelangelo e lhes transverte de outros para seus próprios fins poéticos e artísticos, Happner argumenta:

The meaning of Blake’s figure is decided not by the original context of the figure that may have been its source, but by the new contexts, visual and textual, that Blake has created around it. On this occasion Blake has adapted a powerful figure with success, and its new meaning fits convincingly. The strength of Blake’s poetic conception has helped him to create a controlling context that enables him to incorporate a whole figure from Michelangelo without suffering indigestion. The discussion of this figure points to the need to make a distinction between the simple outline of a figure and the gestures that figure is interpreted as making. (1995, p. 37)

Nesse sentido, diferente de um “copiar” ou “adaptar”, temos em Blake, em relação a Michelangelo, um “fazer” pictórico no qual alguns aspectos temáticos e estilísticos desse, exemplificado nas tonalidades dramáticas investidas na posição dos corpos das suas personagens, são usados por aquele apenas como elemento inicial de criação. A partir de Michelangelo, Blake pôde insuflar seus próprios elementos a sua arte, tornando suas figuras estranhamente devedoras de algumas figuras da Sistina como também poeticamente independentes em sua própria dramaticidade visual. Um exemplo desse trabalho de recriação modificada de Blake está na relação entre uma das figuras do *Julgamento Final* e o seu Urizen da prancha nove.



Figura 6 – Michelangelo, *O juízo final*, detalhe.

Figura 7 – Blake, *O livro de Urizen*, Prancha 09, detalhe.

Se em Michelangelo temos uma personagem escapando do inferno, investindo em sua própria busca por libertação, em Blake, a condição física é oposta. Embora mantenha praticamente a mesma configuração física, exceto pela cabeça, Blake a modifica para o seu próprio contexto, fazendo com que Urizen olhe para o observador – diferente do homem liberto de Michelangelo cuja posição da face já prenuncia um futuro celeste – enquanto está soterrado pelas rochas de sua própria prisão. Como Heppner reforça, “*similarity of outline is no guarantee of similarity of meaning, and to borrow the shape or outline of a figure is not necessarily to borrow the original context of meaning, since the gesture understood as being made may be radically altered by the new context*” (Ibiden, p. 39). Este “radically altered”, demonstrado por Heppner, nos faz afastar nossa primeira impressão da relação entre os dois artistas. Como fica evidente,

há uma relação muito próxima da configuração física dessas personagens, embora seu sentido, sua significação sob o olhar do expectador seja completamente diferente.

Entretanto, um adendo ainda se faz importante. Embora, para nossos propósitos comparativos tenhamos escolhido uma imagem de libertação e prisão, falando de Michelangelo e Blake, respectivamente, o que podemos observar é que, no geral, a composição e a impressão das figuras humanas ou divinas dos dois artistas são inversas. As formas humanas, nas iluminuras de Blake, são quase etéreas, transcendentais, quase almas, não presas ao chão. Sua arte tem a forma de Michelangelo, embora difiram do artista florentino no que há de mais característico nele: seu peso. Enquanto as personagens de Michelangelo estão presas ao chão, ou quando muito se fazem notar seu peso pela posição corporal, as de Blake flutuam em direção ao céu. Percebendo esse contraste, Kathleen Raine, em *Blake*, escreve:

There is always, in the human form as Blake conceives it, a vitality more than sensual, that seems to lift the human body from the ground, free it from the limitations of gravity. His human bodies are not like the aspiring figures of Baroque art, that seem to be pulled upwards by the force of heavenly gravitation acting against the downward pull of earth; they seem to be pulled upwards by the force of heavenly gravitation acting against the downward pull of earth; they seem, rather not subject to any stresses and strains at all, freely-moving spiritual beings, passing through air and fire unhindered. (1951, p. 23)

Se em Michelangelo, o peso da complexão física das personagens fica evidente na observação das figuras, em Blake esse peso é atenuado, sendo que muitas de suas personagens pairam, levitam sobre o próprio cenário da imagem. Tal leveza na composição pictórica de seus heróis, exceção disso na figura sete, é perceptível nitidamente na figura cinco, em contraste com as personagens de Michelangelo. Nas figuras da Sistina é visível a gravidade e o peso dos corpos agindo sobre a própria composição dos artistas, na sua musculatura e também na temática relacionada ao juízo final e à paisagem infernal. Já na imagem de Blake, mesmo tratando-se de uma figura aprisionada, acorrentada ou presa ao chão, seu movimento lembra mais uma dança ou mesmo uma posição de embate, mas um embate não perpassado pelo peso ou pela gravidade e sim pela opção corporal da própria personagem.

Portanto, nosso objetivo com esse artigo foi o de iniciarmos uma reflexão sobre a relação entre William Blake, em resposta à influência direta do artista italiano. Estabelecida essa relação, os próximos estudos, especialmente da composição pictórica

do artista inglês, levarão em conta igualmente a relação com a obra de Michelangelo, sobretudo no teto da Sistina. Nesse contraste, a obra dos dois artistas é valorizada. Michelangelo, ao lado de Leonardo Da Vinci e Rafael, como um dos maiores pintores renascentistas a influenciar de boa parte da arte nos três séculos posteriores à sua vida, influência que culmina com o poeta e ilustrador inglês William Blake. Este, longe de meramente imitar ou copiar a temática ou o estilo daquele, apropriou-se mesmo de muitas das formas pictóricas de seu mestre, porém investindo-as de vitalidade e tonalidades completamente novas. Nesse sentido, além de casar opostos, céu e inferno, divino e humano, angélico e demoníaco, Blake foi também um mestre ao casar a tradicional arte renascentista com o ímpeto de inovação que mais tarde marcaria o Romantismo como um todo.

Referências

- ALVES, Andrea Lima. **“Oposição é verdadeira Amizade”**: imagem poética e pictórica no livro *O Matrimônio do Céu e do Inferno de William Blake*, São Paulo. 2001. 203f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- BENTLEY JR., G. E. **The Stranger from Paradise – A biography of William Blake**. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- HEPPNER, Christopher. **Reading Blake’s Designs**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- RAINE, Kathleen. **William Blake**. New York: National Book League, 1951.