

WILLIAM BLAKE E OS PEREGRINOS DOS *CANTERBURY TALES* DE CHAUCER: RELEITURAS VISUAIS E TEXTUAIS

*Enéias Farias Tavares**

RESUMO:

O objetivo deste artigo é estudar o texto e a pintura/ilustração de William Blake dedicada às personagens de Chaucer no cenário artístico do início do século 19. Para tanto, discutiremos primeiramente a produção da obra de Blake em contraste com a pintura de Thomas Stothard. A seguir, centraremos a análise nos estudos críticos que a obra recebeu nas últimas décadas, interpretações que dizem respeito às referências míticas, literárias e históricas presentes na pintura. Por fim, proporemos uma interpretação da pintura/ilustração de Blake em comparação com os comentários sobre a tela no *Descriptive Catalogue* de 1809. Como apêndice a esse artigo, incluímos a tradução do texto de Blake e também uma identificação das trinta personagens da sua tela, *Sir Geoffrey Chaucer e os Vinte e Nove Peregrinos a Caminho de Canturbery*.

PALAVRAS-CHAVE: William Blake; Geoffrey Chaucer; Descriptive Catalogue; Canterbury Tales; Artes Visuais.

Introdução

Em 1806, Thomas Stothard divulgou ao público a pintura a óleo *The Pilgrimage to Canterbury*. O sucesso da tela foi imediato, evidenciado pelos milhares de observadores e mais de setecentas encomendas para a subsequente gravura, além de sua excursão pelas principais galerias inglesas. O responsável pela eficiente divulgação e propagação foi o editor e gravador Robert Harley Cromek que colheu boa parte dos resultados financeiros do projeto, enquanto Stothard era alçado como um dos principais pintores de sua geração.

* Professor de Literatura Greco-Latina no Departamento de Letras Clássicas e Linguística do curso de Letras da Universidade Federal de Santa Maria.

No mesmo ano, William Blake trabalhava em sua versão para o tema, acusando Cromek de ter roubado sua ideia e encomendado a peça para Stothard. Depois de uma fracassada exposição da sua própria tela em 1809, chamada de *Sir Geoffrey Chaucer and the Nine and Twenty Pilgrims on Their Way to Canterbury* (Sir Geoffrey Chaucer e os vinte e nove peregrinos a caminho de Canterbury), e de poucas encomendas para a gravura do ano seguinte, *Chaucers Canterbury Pilgrims* (Os Peregrinos de Chaucer), a versão de Blake foi esquecida pela maioria dos seus contemporâneos. Até entre seus admiradores, a interpretação de Blake fora vista de pouco valor artístico. Alexander Gilchrist, o primeiro biógrafo do artista, mencionou que a tela era “medieval”, resultado das “excentricidades exageradas” de Blake (1863, p. 280) naquele momento.

Todavia, nas décadas seguintes a produção poética e pictórica de Blake cresceu em interesse. Como Denis A. Read afirma, a pintura de Stothard “caiu em esquecimento já por mais de uma década, enquanto a pintura e a gravura de Blake há muito a tem eclipsado”, num belo exemplo dos “caprichos do gosto e da moda” (2003, p. 211.). Entretanto, essa inversão de papéis não resulta apenas do “gosto da moda” e sim da qualidade subversiva e satírica da arte de Blake.

O objetivo deste artigo é estudar a pintura/ilustração e o texto de Blake dedicado aos personagens de Chaucer no início do século 19. Para tanto, discutiremos a produção da obra de Blake em contraste com a versão de Stothard. A seguir, analisaremos as diversas opiniões críticas que a versão blakiana despertou nas últimas décadas, interpretações que dizem respeito às suas referências míticas, literárias e históricas. Por fim, proporemos uma interpretação da versão de Blake em relação ao *Descriptive Catalogue* do poeta. Como apêndice a esse artigo, preparamos tanto uma tradução do texto de Blake como também uma identificação das trinta personagens de *Sir Jeffrey Chaucer e os Vinte e Nove Peregrinos a Caminho de Canturbery*.

I

O século 18 viveu o ápice do debate sobre as “artes irmãs” e a “ut picutra poesis”, reflexão crítica que não apenas opunha poesia e pintura como também as apresentavam como passíveis de serem aproximadas. Nesse sentido, a publicação de *Ensaços sobre a*

Pintura (1766) de Diderot, os estudos de Winckelmann, *Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Pintura e na Escultura* (1755) e *História da Arte da Antiguidade* (1764), e a sua resposta crítica por Lessing com o seu *Laocoonte* (1766), entre outros, intensificaram as discussões sobre as artes irmãs.

Se o texto de Winckelmann propunha uma aproximação entre poesia e pintura, Lessing defendia seu afastamento. Para tanto, o dramaturgo revisou os principais temas que a discussão *Ut pictura poesis* havia despertado, com destaque para as características de cada arte e seus efeitos sobre leitores e espectadores. Lessing diferenciou a poesia da pintura por mencionar que uma apresentaria “ações” e a outra “corpos materiais”, devendo à poesia o “sucessivo no tempo” e à pintura “o instante no espaço”. (Seligmann-Silva, 1998, p. 31)

Segundo W. J. T. Mitchell, as discussões sobre as *Artes Irmãs* no século 18 estavam embaçadas em dois princípios problemáticos: aquele da criação artística enquanto mimese da natureza e a impressão de que artes díspares como poesia e pintura poderiam ser tratadas como similares no que concernia à sua recepção. A partir desses postulados, quer em autores que defendiam a aproximação quer naqueles que afirmavam seu obrigatório afastamento, a discussão sobre poesia e pintura resultaria nas noções de *Translabilidade* de uma arte em outra, de *Transferibilidade* de técnicas de uma arte para a outra e de *Complementaridade*, ou seja, de que poesia e pintura, caso unidas, expressariam uma unidade. (1978, p. 17)

Na passagem do século 18 para o 19, o caso de William Blake na Inglaterra é particular, pois se trata de um gravurista, poeta e pintor que levou o debate teórico a respeito das duas artes para a sua produção. Em seus livros iluminados, temos uma crescente problematização dos processos envolvidos na leitura, na observação e na interpretação de texto e imagem. Nele, o que no debate das “artes irmãs” é uma artificial aproximação transmuta-se num consciente afastamento. Nas palavras de Alcides Cardoso de Santos, o que Blake faz em seus livros é propor “o desenvolvimento de um pensamento imaginativo que não busca a certeza ilusória dos sistemas, mas que mergulha nas contradições e

aporias sublimadas pela lógica ocidental e as transforma em uma forma criativa de reflexão artística”. (2009, p. 130)

O mesmo tipo de problematização, o artista levaria para a sua pintura, em especial aquela produzida entre 1805 e 1820 que tinha por diferencial a produção de textos que a pudessem aprofundar e detalhar. Como exemplo dessas, podemos citar a *Visão do Juízo Final*, de 1808, e a série de pinturas produzidas para a exibição de 1809, comentadas no seu *Catálogo Descritivo*. Dessas, destaca-se a dedicada ao tema dos *Peregrinos* de Chaucer, pintura e gravura que receberia um longo comentário do seu autor a fim de detalhar suas personagens e escolhas estéticas.

Northrop Frye, em *Fearful Symmetry*, analisa a versão de Blake para os *Peregrinos de Chaucer* como pertencente a uma fase na produção do artista na qual as relações entre texto e imagem – evidenciada nos seus livros iluminados – havia dado lugar a uma ênfase maior na pintura e em comentários textuais sobre ela. Segundo Frye, “há nesses anos uma crescente independência do tema original, partindo da pintura de Chaucer, onde Blake ostenta sua proximidade do texto do poeta, e chegando à recriação do drama de Jó, numa seqüência de gravuras que (...) é claramente não uma série de ilustrações para o texto e sim uma forma independente.” (1947, p. 415)

Como Frye deixa claro, a “proximidade” de Blake ao texto fonte é irônica, como demonstrará a análise da pintura e sua composição das personagens. Se por um lado o ensaio sobre a pintura no *Catálogo Descritivo* aludiria a essa “proximidade” ou “fidelidade” – termos comuns no período para relacionar ilustrações e textos – Frye deixa claro que o objetivo real de Blake é “evidenciar ao seu público quão inadequado seria trazer noções preconcebidas sobre monges, freis e viúvas medievais” para uma arte contemporânea. (p. 120) O que se torna assim evidente é o modo como Blake, ao aludir ao passado medieval do poeta inglês e à debatida noção de “fidelidade” entre as artes, está trabalhando num registro totalmente irônico e subversivo. Como demonstrarei em minha análise, *Os Peregrinos* de Blake são muito mais um satírico retrato da situação política inglesa dos seus dias do que uma recriação das personagens de Chaucer.

Originalmente, a ideia para uma pintura que ilustrasse a cavalgada dos peregrinos de Chaucer até Canterbury partiu de Robert Cromek (1770-1812), que comissionou

Thomas Stothard (1755-1834) para executar a tela. Exibida na casa do próprio Cromek em 1807, a pintura foi exposta em diversas galerias e seguida pela oferta de encomendas para a versão em gravura. Para essa fase do trabalho, Cromek comissionou Louis Schiavonetti – autor das gravuras *The Grave*, de Robert Blair, projeto que iniciou a série de desavenças entre Blake e o editor¹.

Da primeira exibição da pintura de Stothard até a finalização da edição em gravura (entre 1807 e 1817)², Blake poderia com sua versão em têmpera (1809) e com a subsequente gravura (1810) ter usufruído do renovado interesse pelo tema. Porém, as resenhas negativas de sua exibição em 1809 somadas à sua incapacidade de se adequar aos padrões estéticos de seus contemporâneos impediram que isso acontecesse.³ Em resposta ao sucesso comercial da versão de Stothard⁴, Blake registrou em seu *Descriptive Catalogue* a suspeita de que a idéia original havia sido roubada dele por Cromek, entre 1804 e 1806⁵. Mais do que isso, o texto de Blake aponta um objetivo mais importante para a resposta do artista à peça de Stothard: uma crítica aos padrões estéticos e comerciais e ao estado de guerra da Inglaterra no início do século XIX.

¹ A desavença de Blake com Stothard e Cromek teve origem num trabalho anterior com este e não diretamente em relação ao pintor, a quem Blake conhecia há duas décadas. Entre 1805 e 1806, Cromek planejava uma nova edição ilustrada do poeta do século 17, Robert Blair. Para *The Grave*, Cromek comissionou Blake para fazer os designs e ilustrações. Das vinte encomendadas, Cromek usou doze. Entretanto, por razões comerciais, Cromek pensou que o estilo de Blake não atrairia o grande público e por isso passou as gravações para o popular ilustrador Louis Schiavonetti. A edição foi um imenso sucesso, recebendo boas críticas e a imediata encomenda de uma nova edição. Embora Blake tenha sido pago pela criação dos designs e tenha tido seu nome associado ao projeto, a edição *The Grave* foi decepcionante para ele. Quando então, dois anos depois, Cromek anunciou a pintura de Stothard sob a sua tutela e a futura ilustração pelo mesmo artista que havia “roubado” o seu trabalho para *The Grave*, Blake teve a impressão de novamente estar sendo prejudicado pelo mesmo homem.

² Schiavonetti faleceu em 1810, deixando a gravação inconclusa. Com a morte de Cromek em 1812, o irmão do primeiro gravador, Niccolo, assumiu a tarefa. Com a morte desse, ela só foi terminada em 1817, por James Heath.

³ Todavia, como David Erdman escreve, “Broad Street não era, infelizmente, Strand, e nem James nem William Blake eram homens de tais empreitadas comerciais como Cromek” (1991, p. 447), cujos contatos comerciais e editoriais garantiram a atenção do público e até da monarquia inglesa para a pintura de Stothard.

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

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

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

Entretanto, o que torna a pintura interessante ao primeiro olhar – sua inusitada configuração visual que parece fotografar uma comitiva em movimento –, decepciona na análise de seus detalhes. Em seus rostos e na composição de seu vestuário, os personagens de Chaucer resultam similares em expressões faciais e gestos, evidenciando a convencionalidade do estilo de Stothard. Não resistindo a um escrutínio crítico mais severo, a versão de Stothard corresponde aos elementos valorizados no tradicional cenário artístico londrino na passagem do século 18 para o 19, estando a técnica e a execução acima do conceito ou do tema imaginado pelo pintor.



Fig. 1. Thomas Stothard. *The Pilgrimage to Canterbury* (1806-7)
Óleo em Painel de Madeira, 31,8 x 95,2 cm, Tate Gallery, London.



Fig. 2. William Blake. *Sir Jeffery Chaucer and the Nine and Twenty Pilgrims on their Journey to Canterbury* 1808-1809. Têmpera sobre Tela, 46,7 x 137 cm, Pollok House, Glasgow.

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

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

Além das diferenças técnicas entre a vivacidade da tela a óleo e a deterioração do método em *têmpera*⁶, a diferença entre as pinturas de Stothard e Blake está no modo como ambas respondem aos preceitos estéticos do seu tempo. Pode-se notar que a primeira apresenta maior variedade na composição de suas personagens, dando-lhes uma individualização nos gestos e nas roupas e investindo-os – tanto homens quanto animais – de um marcante senso de movimentação que obriga o espectador a movimentar o olhar de cima para baixo para dar conta dos detalhes da pintura. Em contraste, a pintura de Blake é linear, o olhar do espectador move-se horizontalmente, da esquerda para a direita, por entre cavaleiros que seguem rígidos e tensos, como se marchassem em linha reta. Além disso, a paleta de cores a óleo usada por Stothard é mais rica e exuberante do que os limitados tons ocres da técnica de *têmpera*.

Segundo Martin Myrone, essa diferença nos usos e nos resultados desses materiais refletia a discussão sobre a composição visual no período. Segundo o crítico, a variedade de cores e figuras “era necessária a fim de interessar o observador e levá-lo através da narrativa ou alegoria presente na imagem. Figuras muito rijas, poses muito repetitivas, poderiam entediar o observador e levá-lo para longe”. É como se as características negativas do período fossem precisamente aquelas seguidas por Blake em sua pintura. Para o crítico, é contra esses preceitos estéticos comuns de seu tempo “que Blake escarnece em sua versão” dos peregrinos de Chaucer (2009, p. 27). Nesse sentido, “sátira” é o termo que descreve o que Blake apresenta em sua interpretação visual.

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

⁶ Técnica que faz uso de uma mistura de pigmentos de cor com terra e uma emulsão de água e gemas de ovo. Utilizada pelos pintores renascentistas, a técnica foi substituída pela pintura a óleo, por esta não apresentar os problemas advindos pela passagem do tempo como aquela. No caso de Blake, a técnica foi desastrosa. Em poucos anos, suas telas escureceram a tal ponto que muitas foram perdidas. As pinturas da exposição de 1809 foram feitas com tal técnica.

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

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

Morris Eaves, discutindo o intrincado aspecto dessas relações sociais, comerciais e estéticas envolvendo a recepção negativa da pintura de Blake, chama o *Canterbury Pilgrims* de uma consciente e proposital “regressão técnica que tinha por objetivo a originalidade”, uma “resposta visual à padronizada sintaxe pictórica da escola inglesa”. Um bom exemplar dessa – cuja maior atenção estava em paisagens e retratos – é a pintura de Stothard, na sua composição naturalista de personagens e na sua articulada, porém previsível, paleta de cores. Eaves menciona que em sua pintura e em seu *Descriptive Catalogue*, Blake propunha uma observação da “técnica em favor do conceito”, não o contrário, uma arte que almejava uma total “inversão dos gostos e prioridades comercialmente estabelecidas” e que por tal meta grandiosa recebeu pouco mais que desprezo (1992, p. 176 e p. 180).

Exemplifica a resposta de Blake a esse sistema editorial e comercial os comentários registrados no seu *Notebook* entre 1809 e 1812. Segundo Peter Ackroyd, o que começara como simples descrição de sua tela para Chaucer resultou

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

A resposta de Blake a esse sistema está tanto no modo pouco convencional de sua pintura/ilustração como também no texto a respeito de sua criação. Em resposta ao *Critical Description*⁷ – que foi publicado para acompanhar e divulgar a obra de Stothard – Blake compôs um *Descriptive Catalogue* que elucidava muitos aspectos das pinturas expostas em 1809⁸. Como resultado, o comentário de Blake sobre Chaucer é hoje reconhecido como um dos mais importantes textos críticos sobre a obra do poeta medieval, figurando entre a revalorização do poeta por John Dryden em 1700 e a crítica de Matthew Arnold em 1880.

Para compreender a recepção negativa da obra de Blake no período, é necessário revisar as opiniões críticas sobre ela. Tal revisão evidenciará a complexidade simbólica da tela. Nesse sentido, os *Peregrinos* de Blake comportam não apenas uma inovadora releitura crítica e visual das personagens de Chaucer, como uma ilustração da estrutura mítica que Blake via repetir-se com o passar das eras, estrutura que o poeta recriaria em seus livros iluminados. Além disso, a obra também encerra uma caricatura satírica de importantes figuras políticas do período.

⁷ Ensaio crítico encomendado por Cromek e publicado em 1808. O texto pode ser acessado em GoogleBooks.com sob o título *Critical description of the procession of Chaucer's pilgrims to Canterbury*, por William Paulet Carey.

⁸ O *Descriptive Catalogue* acompanhou a única exibição das pinturas de Blake em 1809. A exibição foi organizada no comércio do irmão do pintor e contava com um total de dezesseis obras, cada uma delas elucidada no catálogo. Blake colocou em exibição dezesseis obras, sendo algumas pinturas em têmpera e outras em aquarela que foram intituladas de “a drawing”. Tais obras foram baseadas em temas literários (*The Bard, from Gray, The Canterbury Pilgrims from Chaucer, A Subject from Shakespeare* e *Satan calling up his Legions, from Milton*); políticos ou históricos (*The Spiritual form of Nelson guiding Leviathan, The Spiritual form of Pitt guiding Behemoth, The Ancient Britons* e *The Penance of Jane Shore - A Drawing*); místicos (*The Goats, The Bramins - A Drawing* e *The Spiritual Protector*); e bíblicos (*The Body of Abel found by Adam and Eve; Cain fleeing away - A Drawing, Soldiers casting Lots for Christ's Garment - A Drawing, Jacob's Ladder - A Drawing, Angels hovering over the Body of Jesus in the Sepulchre - A Drawing* e *Ruth - A Drawing*). Essa divisão temática exemplifica a abrangência que Blake almejou com sua exibição.

II

Basicamente, Blake dialoga com três diferentes níveis de alegorias na sua versão visual para os Peregrinos de Chaucer: um mitológico, outro religioso e, por fim, um satírico/histórico. Sobre a primeira dessas estruturas, Blake menciona em seu catálogo que haveria um correlativo mítico para cada uma das personagens de Chaucer. Entre outros exemplos, o poeta identificou o Albergueiro com Silenus, o deus grego da embriaguez, o Escudeiro com Apolo e o Moleiro com Hércules. Blake estabelece essas identificações tanto em um registro textual quanto pictórico. Alexander Gourlay, identificando algumas dessas relações visuais, menciona que a caracterização do Albergueiro de Blake ecoa a imagem de Silenus numa gravura de 1750 (Fig. 3 e 4). Quanto ao Moleiro, Gourley compara seu rosto com a cópia romana do Farnese Hercules, estatuário que Blake conhecia de ilustrações para enciclopédias dos séculos 17 e 18 (2002, p. 111) [Fig. 5 e 6].

Gourley menciona que tais relações são imprecisas, pois não há nada que aproxime o Albergueiro dos excessos de vinho e música de Silenus enquanto o Moleiro toca uma gaita de foles e monta um cavalo, diferente da pose clássica de Hércules. Porém, o autor afirma que tanto as diferenças “quanto as similaridades fazem parte do objetivo de Blake: os peregrinos não são os deuses ancestrais (...) mas tipos humanos vívidos que correspondem a todos os homens” (2002, p. 113). Outra possibilidade alegórica para a versão de Blake é a interpretação da cavalgada como um movimento progressivo de arrependimento e salvação cristã. Segundo David Bindman, a jornada que Blake retrata em sua pintura não é apenas geográfica. Antes, é uma jornada que parte de um estado de “Experiência, simbolizado pela elaborada arquitetura gótica da Hospedaria Tabardo, em direção ao campo, onde o horizonte mostra sinais do sol da Redenção, que está começando a levantar” (1977, p. 160). A leitura de Bindman sugere que a pintura objetiva ilustrar uma jornada espiritual que parte da Experiência/Queda para a Inocência/Redenção.



Fig. 3. William Blake, *Chaucer's Pilgrims*. 1809-1810. Detalhe.

Fig. 4. Pietro Santi Bartoli. *Admiranda Romanarum Antiquitatum*. Detalhe.

Fig. 5. William Blake, *Chaucer's Pilgrims*. 1809-1810. Detalhe.

Fig. 6. Glycon de Atenas. *Farnese Hercules*. 211-217, D.C. Detalhe

Essa interpretação é reforçada pela posição corporal do Albergueiro (Fig. 3), que é o responsável no texto de Chaucer pelo convite para que cada viajante conte sua história. Sua figura, de braços abertos, sugere uma possível relação com a figura do sacrifício de Cristo. Sobre isso, Stevenson afirma que sua “posição cruciforme” pode sugerir “como é muito comum em Blake (...) autosacrifício e perdão” (1977, p. 122). No caso da figura central na pintura de Blake, há ao menos duas outras interpretações alternativas à identificação dele com o papel de Cristo.

Foster Damon, por exemplo, faz uma leitura histórica da pintura afirmando que as personagens que estão à frente na comitiva representam classes dominantes, enquanto que as que seguem (na metade esquerda) seriam classes subalternas. Nessa acepção, o Albergueiro de Chaucer funcionaria como uma figura “democrática” que uniria os dois grupos (1988, p. 79). Numa terceira acepção, como argumentado por Stevenson, a posição corpórea da personagem não necessariamente indicaria a imagem de Cristo. Como em outras pinturas de Blake, como em *Satã afligindo Jó* e *A forma espiritual de Pitt* (Fig. 7 e 8), tal configuração corpórea sugeriria não uma idéia de salvação ou sacrifício, e sim de dominação e aflição contra os oprimidos (1977, p. 119).

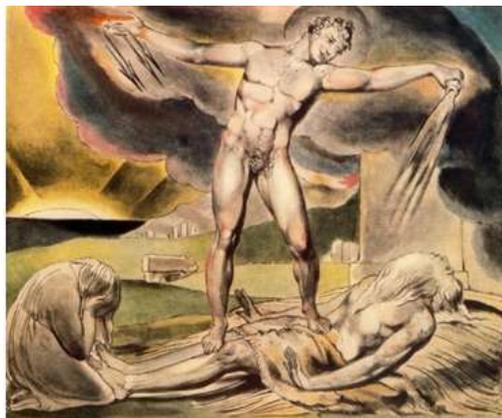


Fig. 7. William Blake. *Satan smiting Job with boils*. Aquarela, 1826, 32 x 42 cm. Tate, London



Fig. 8. William Blake. *The Spiritual Form of Pitt Guiding Behemoth*, 1805. Têmpera, 74 x 62 cm. Tate, London

Outra hipótese é a de que Blake possa ter conectado sua versão dos peregrinos à mitologia pessoal criada para os seus livros iluminados. Orphea Jane Allen, por exemplo, tentou relacionar cada um dos trinta peregrinos ora com os deuses da mitologia Greco-latina ora com os quatro zoas blakianos (1978, p. 173-189). Todavia, grande parte dos estudos críticos dedicados à obra de Blake tem ignorado essas associações míticas ou literárias, centrando-se mais no seu contexto de produção e no elenco de figuras públicas que ele pode ter satirizado em sua pintura e na posterior gravura.

Numa das primeiras versões em gravura para o tema, Blake opôs à sua caracterização das personagens de Chaucer um texto pouco claro: “The Use of Money & its Wars. / An Allegory of Idolatry of Politics” (“O Uso do Dinheiro & Suas Guerras – Uma Alegoria da Idolatria da Política”) [REISNER, 1979, p. 482]. Para entender o sentido dessa frase, precisamos nos ater ao uso que Blake fez dos termos “alegoria” e “idolatria”. Sobre o primeiro deles, Blake descreve a sua arte como “Alegoria Sublime”, num sentido mais próximo da abertura interpretativa do “Símbolo”, em contraste com a “Alegoria religiosa”, de sentido mais determinado e fechado. Assim, o artista chamar sua pintura de “Alegoria” deve sugerir que seu espectador deveria buscar nela um sentido outro além do

evidente, nesse caso, algo que fosse além da simples ilustração das personagens de Chaucer.

Uma possível hipótese para esse “sentido outro” está no termo “Idolatria”. Aqui, Blake alude a um contexto específico, religioso e bíblico, que diz respeito aos “Deuses das Nações” ou aos “Ídolos Pagãos”. Como Alexander Gourlay afirma, o poeta e pintor via nas figuras políticas de seu tempo correlativos dos ídolos pagãos do passado, “uma opinião com a qual dificilmente estava sozinho, especialmente entre os radicais protestantes” do seu tempo (2002, p. 116). Baseado nisso, embora a relação com o panteão de deuses clássicos e com a teologia cristã seja válida e útil para a nossa leitura, esse possível subtítulo para a tela revela um sentido mais pertinente – e premente – aos olhos do pintor: um sentido que aloca sua obra em diálogo com os problemas de seus dias.

Um dos primeiros críticos a identificar a crítica burlesca de Blake a figuras políticas de seu tempo no caso da pintura dedicada às personagens de Chaucer foi M. E. Reisner. O autor interpreta as versões blakianas do Vendedor de Indulgências e do Oficial de Justiça como caricaturas satíricas de figuras políticas importantes no tempo de Blake. Para ele, ambas as personagens seriam versões burlescas do anterior primeiro ministro William Pitt e do famoso parlamentar Charles James Fox. Embora Blake tenha começado a trabalhar na sua pintura um pouco depois da morte dos dois políticos (1806), suas decisões públicas ainda estavam presentes, tanto nas ações de seus seguidores quanto em textos de jornal (1979, p. 484).

Seguindo a leitura de Reisner, Alexander Gourley menciona que embora Pitt e Fox fossem adversários políticos, “o eram apenas na aparência, pois serviam a diferentes aspectos do mesmo conjunto de poderes”. Mesmo que os londrinos não conhecessem pessoalmente Fox e Pitt, suas faces ilustravam com tanta frequência os jornais e panfletos que qualquer cidadão poderia reconhecê-los nas versões medievais de Blake (2002, p. 122 e 123). O fato da tela de Blake apresentá-los em ofícios temporais específicos – o antigo Vendedor de Indulgências e o moderno Oficial de Justiça – exemplifica o uso satírico que fez do popular gênero da caricatura – em especial da obra de James Gilray. Além disso, também exemplificaria sua interpretação dos peregrinos enquanto tipos recorrentes. No *Descriptive Catalogue*, Blake frisou que embora os peregrinos tivessem seus “nomes ou

títulos alterados pelo tempo, suas próprias características para sempre permanecem as mesmas”. Assim, os tipos comuns do passado que foram identificados e ilustrados por Chaucer em seu *Canterbury Tales* se fariam presentes em diferentes eras e lugares.

Outra figura histórica identificada por Gourley é a aquela dedicada ao Monge. O texto menciona que esse personagem é o “Líder dessa era”, informação que pouco se relaciona com a personagem de Chaucer. Todavia, a composição visual do Monge, cujo rosto é mostrado de perfil, mantém fortes similaridades com a figura patética, obesa e insana do rei George III, “o líder da era” na qual Blake vivia⁹. Nos dias de Blake, as moedas do império ilustravam o perfil do rei, sendo a forma da coroa de flores de sua cabeça muito similar à forma do cabelo do Monge na imagem de Blake, além do formato singular do pescoço. Embora a moeda mostrada na Fig. 12 seja datada de 1816, imagens semelhantes em moedas eram comuns na década anterior.



Fig. 9. James Gilray. *A Democrat, or Reason & Philosophy*. 1793, Detalhe.

Fig. 10. William Blake, *Chaucer's Pilgrims*. 1809-1810. Detalhe.

Fig. 11. James Gilray. *The Plumb-pudding in Danger*. 1805. Caricatura. Detalhe invertido.

⁹ Outra leitura para a relação entre o Vendedor de Indulgências e o Monge foi dada por David Fallon ao estudar outra pintura da série *Descriptive Catalogue, The Spiritual Form of Pitt*. Em seu artigo, o crítico afirma as imagens de Blake revelam uma resposta burlesca à situação política da Inglaterra no período, especialmente pelas decisões do primeiro ministro William Pitt. Fallon destaca a caricatura feita por James Gilray in 1792 – com o título “Who Wants Me?” – que satirizava Henry Dundas, o secretário de guerra de Pitt. Na caricatura, o perfil de Pitt aparece entre as casacas de Dundas e posição de suas cabeças foram recriadas no Vendedor de Indulgências e no Monge de Blake (2007, p. 22).



Fig. 12. George III Shilling, 1816, liga de cobre e bronze

Fig. 13. William Blake, *Chaucer's Pilgrims*. 1809-1810. Detalhe.

Fig. 14. J. Cochran after H. Dawe. William Henry IV. 1835.

A figura do Frei também manteria semelhanças com o terceiro filho do rei, Duke de Clarence e depois William IV (Fig. 13 e 14). O frei é chamado de “mestre dos prazeres do mundo”, título adequado às opiniões correntes sobre o príncipe. Por fim, a figura do Albergueiro completaria o quadro familiar real por caricaturar o Príncipe de Wales, George IV (2002, p. 123-125) [Fig. 15 e 16].



Fig. 15. James Gilray. *A Voluptuary under the horrors of Digestion* 1792. Detalhe invertido.

Fig. 16. William Blake, *Chaucer's Pilgrims*. 1809-1810. Detalhe.

A provável razão de Blake ter inserido essas personalidades políticas em sua pintura foi a de tornar evidente como a arte afastava-se mais e mais de sua verdadeira função – libertária e autônoma – para se transformar numa produção submissa, tanto a decisões políticas ou bélicas como a interesses comerciais ou sociais. Segundo M. E. Reisner, “Bl-

ke viu a Inglaterra como um estado bélico obcecado por negócios, mercados e produtor manufaturados”, uma visão que o poeta discutiria anos mais tarde nos seguintes termos: “Onde qualquer visão de Dinheiro estiver, a Arte não pode existir, apenas a Guerra” (1979, p. 501). Por isso, não surpreende que Blake tenha colocado Chaucer, o poeta, atrás da comitiva, e o Alfaiate – figura emblemática do comércio inglês – na frente. Tanto a pintura quanto o texto de Blake evidenciam a ordem perversa de uma era que alocara a arte como subalterna ao estado e ao comércio. Para Reisner,

Blake usou o design de Chaucer para chamar atenção para o estado da sociedade inglesa contemporânea como ele a observava. Sua exposição clamou fortemente contra as artes por contrato, pertencentes a um monopólio de críticos e ao “corrupto estado da sociedade” que os apoiava. Com esse forte clamor, Blake tentou afastar a sua nação, pelo mero ato de falar a verdade, do destrutivo caminho do materialismo e da guerra. (1979, p. 502)

Assim, a versão de Blake seria lida como uma obra de sátira política, na qual personagens como o Vendedor de Indulgências, o Albergueiro e o Monge, entre outros, seriam ilustrativos da decadência comercial e artística do seu tempo. O livre comércio entre arte e interesses políticos seria, nessa perspectiva, a principal temática da pintura, da gravura e do texto de Blake. Tal temática adicionaria às anteriores – mítica, literária e religiosa – elementos que colocariam Blake num diálogo não apenas com o passado como igualmente com os problemas do seu tempo.

Entretanto, por mais ilustrativas e relevantes que tais interpretações sejam, pouco sobriaria, caso concordássemos inteiramente com elas, para o leitor contemporâneo. Em outras palavras, a relevância da obra estaria presa apenas ao seu contexto de produção. Não apenas isso. Essas sistematizações da obra de Blake tendem a transformá-la numa arte demasiadamente religiosa, satírica ou social. Vejo tais hipóteses como distantes da arte empregada por Blake: mais dissidente do que cristã, mais simbólica do que alegórica, mais artística do que satírica.

Ciente dessa dificuldade interpretativa, Hazard Adams alertou sobre um tipo de leitura que correria o risco de apenas reproduzir a “ansiedade acadêmica de explicar tu-

do”, como se recriassem nos seus textos o esforço do Urizen blakiano de limitar em leis e medidas do universo físico (2010, p. 23). Nesse sentido, o que penso ser mais profícuo é a identificação de estruturas básicas para o início da interpretação da arte de Blake. A partir dessas primeiras identificações, podemos empreender uma análise mais centrada na obra do que no seu contexto de produção.

III

Desde o estudo de George Lyman Kittredge, *Chaucer and his poetry* (1915), tem se enfatizado a riqueza estilística dos contos de Chaucer em relação à variedade dramática dos seus narradores. Isso significa que cada um dos peregrinos de Chaucer possui uma voz autônoma, peculiar, ricamente estilizada e construída. Tais vozes interagem entre si e quebram o que seria a onipresente voz do seu autor/narrador, como no caso dos contos essencialmente aristocráticos de Decameron. Nos *Canterbury Tales*, os personagens interrompem uns aos outros, acrescentam informações e enriquecem as narrativas, passam uns a frente dos outros no que seria a ordem social primeiramente sugerida, resultando numa diversidade dramática e numa individuação narrativa inéditas em qualquer obra do período medieval, cujos personagens, em sua gritante maioria, são “estáticos e distantes”, diferentes dos de Chaucer, “dinâmicos e vívidos”¹⁰.

Todavia, não se deve exagerar essa aparente individualidade em relação a personagens modernas do drama ou do romance. Chaucer varia as vozes dos seus protagonistas com o objetivo de aprofundar as classes e profissões que eles representam. Dryden, por exemplo, deixou isso claro ao salientar que as personagens de Chaucer são tipos que ilustram categorias universais. Blake, a quem igualmente interessava mais estruturas míticas do que caracteres individuais, leu Chaucer a partir de Dryden. Partindo dessas opiniões, C. David Benson enfatiza que esses peregrinos são mais “tipos ocupacionais” do que

¹⁰ Benson, 1986, p. 95. Um bom exemplo dessa variação estilística e fabular é sumarizado por Benson em outra parte de seu ensaio, no qual menciona que “o plano de contar os contos na ordem das classes sociais das personagens, como foi primeiramente sugerido pelo Albergueiro, é rapidamente subvertido sem reparação pelo Moleiro”, resultando numa completa desordenação de classes na medida em que a narrativa prossegue. (1986, p. 94).

“seres humanos críveis”, ou, em outras palavras, que suas vozes revelam mais uma “performance do que uma causa psicológica” (ADAMS, p. 101, 97).

Blake parece ter interpretado Chaucer sob a ótica dessa variedade comportamental, deixando claro que sua pintura – diferente da de Stothard – teria por objetivo recriar visualmente essa diversidade. Seu objetivo era muito menos caracterizar uma determinada profundidade psicológica, e mais demonstrar como as personagens de Chaucer corresponderiam a certas estruturas míticas ou comportamentais. Para entendermos de que sorte é a interpretação de Blake, se faz necessário analisarmos a seção do *Catálogo Descritivo* que trata desse tema.

Nele, a tela dedicada aos peregrinos de Chaucer é a que recebe maior destaque – 27 páginas do pequeno livreto de um total de 66. Blake dividiu seu ensaio em duas seções. Na primeira, descreveu as trinta personagens, esclarecendo as escolhas visuais para elas. Baseando-se no modelo do *Critical Description* de Stothard, algumas das afirmações são seguidas de uma citação do texto de Chaucer. Na segunda parte, Blake descreve detalhadamente como sua pintura é uma resposta não apenas à obra de Stothard como também ao estilo artístico de seu tempo.

Nas primeiras páginas do seu texto, Blake descreve a ordem das personagens em sua pintura, ordem que segue a narrativa de Chaucer. A seguir, detalha a composição do cenário, a importância de mostrar na pintura não apenas o caminho como especialmente a saída da estalagem no amanhecer do dia de viagem. Seguindo a opinião de Dryden sobre os personagens de Chaucer, Blake afirma que suas características são aquelas que

compõem todas as eras e nações. Como uma era decai e outra ascende, diferentes aos sentidos mortais, porém iguais aos sentidos imortais; pois vemos as mesmas características repetirem-se de novo e de novo nos animais, nos minerais, e nos homens; nada de novo ocorre em existências idênticas. Causalidade sempre varia, mas a Substância nunca sofre mudança ou declínio.¹¹

¹¹ *Descriptive Catalogue*, 1809, p. 9.

Para dar conta da variedade dessas estruturas recorrentes, Blake manteve-se próximo do texto de Chaucer. Isso é perceptível no modo como tanto o texto quanto a pintura/ilustração de Blake apresentam os Peregrinos. Primeiramente, há um cuidado por parte do pintor em caracterizar visualmente não o que seus contemporâneos compreendiam do texto de Chaucer e sim aquilo que ele, como poeta e pintor, interpretava como válido e pertinente ao seu tempo no autor medieval. Um exemplo disso é o seu comentário da esposa de Bath, personagem de destaque tanto em Chaucer quanto na obra de Blake em sua versão satírica.¹²

Como a personagem era uma das mais populares entre o elenco de Chaucer, seria tentador apresentá-la com caracteres heróicos e atraentes, ignorando com isso a idade madura e os aspectos jocosos de sua caracterização. Blake critica a versão de Stothard e o comentário de Carey por essa escolha, ao mencionar que “ambos pensam que a Esposa de Bath é uma bela e jovem donzela viçosa, (...) e que a Primavera pode ser observada em suas Faces”. Para reforçar seu argumento, Blake cita uma fala da personagem que demonstra o contrário dessa descrição.



Fig. 15. William Blake, *Chaucer's Pilgrims*. 1809-1810.

¹² A Esposa de Bath é a recriação de uma personagem típica na pinacoteca visual de Blake. Em várias outras pinturas, a mesma personagem aparece em composição corporal e expressão facial idêntica como a Prostituta de Babilônia, personagem que seria tema de uma aquarela de Blake no mesmo ano da sua exposição. Como Goulay menciona, essa associação já estava presente em Chaucer, sendo as primeiras letras da esposa de Bath (*The Wife of Bath*) idênticas às da personagem bíblica (*The Whore of Babylon*) (2002, p. 115). Blake brinca com essas associações em seu texto, mencionando que não deve “dizer nada mais dela, nem expor aquilo que Chaucer deixou escondido”.

Outro exemplo da atenção de Blake aos detalhes do texto de Chaucer é que muitos dos aspectos visuais descritos pelo poeta medieval foram detalhadamente recriados na versão do artista. Ainda no caso da Esposa da Bath, sua caracterização visual está muito próxima daquilo que Chaucer descreveu no Prólogo do *Canterbury Tales*:

Tinha tanta experiência como fabricante de tecidos que seus panos superavam os produzidos em Ypres e Gant. (...) O capeirote, que aos domingos colocava na cabeça, era da melhor fazenda; e tão cheio de dobras, que eu juraria que pesava umas dez libras. De belo escarlante eram suas calças, bem justas; e seus sapatos eram de couro macio e ainda úmido de tão novo. (...) Confortavelmente montada num cavalo equipado, trazia na cabeça, protegida por amplo lenço, um chapéu largo como um broquel ou um escudo. Escondia os avantajados quadris com uma sobressaia, e nos seus pés se via um par de esporas pontiagudas. Em companhia, ria e tagarelava sem parar. Tinha remédios para todos os males de amor, pois dessa arte conhecia a velha dança. (*Os Cantos da Cantuária*)¹³

Na pintura/ilustração, do início da comitiva ao seu final, da direita para a esquerda, podemos observar que o pintor inseriu pequenas marcas de individualidade também nos outros peregrinos de Chaucer. Do Cavaleiro, por exemplo, Chaucer menciona que ele vestia um traje ilustre, embora o “gibão” estivesse “manchado aqui e ali pela ferrugem da cota de malha”, ao passo que o traje do seu filho, o Escudeiro, era repleto de “bordados”. Blake também recriou visualmente o Criado, que trazia consigo um “arco possante” e “um feixe bem atado com flechas”. Logo atrás desses, a Prioriza foi pintada tendo na mão um “rosário de delicado coral” ao passo que o Monge, exibia os “punhos de suas mangas” que “orlavam-se de penas gris”.¹⁴

¹³ Essa e as outras citações do texto de Chaucer correspondem à tradução de Paulo Vizioli, de 1988.

¹⁴ São detalhes visuais que parecem “aproximar” Blake da própria técnica narrativa usada por Chaucer. Como Mario Praz afirma, Chaucer descreve suas personagens como um artista medieval pinta murais. Primeiramente, há nas descrições de seus peregrinos aquele tipo de detalhamento visual externo que, ao aludir a um ou outro detalhe de indumentária, revela algum indício psicológico. Chaucer, nesse sentido, escreve como pintor, evitando qualquer aprofundamento interior que não pudesse ser externa ou visualmente perceptível. (1986, p. 74). Entretanto, tal “aproximação” por parte de Blake é aparente, uma forma de subverter o tema original trabalhando a partir dele.

Quanto ao Vendedor de Indulgências, esse é mostrado na versão de Blake de acordo com a sua versão no poema medieval: os “cabelos amarelados cor de cera, que caíam sobre os ombros lisos como feixes de fios de linho”; não “usava o capuz”, apenas um “gorrinho”; “os olhos arregalados” e a “sacola de viagem, recheada de perdões papais”, o rosto liso, sem “barba”, um porte afeminado, como um “castrado”, portando uma “cruz de latão cravejada de pedras falsas” e outras tantas relíquias que o faziam “coletar mais dinheiro num só dia do que o outro durante um ano inteiro”. Eficientemente, aquilo que David Benson chama da “ambiguous sexuality” da personagem, é caracterizado por Blake como uma delicada face e por um traje clerical nitidamente feminino (1986, p. 96). Por sua vez, o Oficial da Justiça Eclesiástica é descrito como tendo os “olhos bem juntos” e o rosto “coberto de pústulas”, “negras pestanas” e “barba muito rala”.

Quanto ao Albergueiro, “o homem tinha jeito para mestre de cerimônias nos banquetes. Era corpulento e de olhar brilhante”, estando “sempre alegre”. Além dele, o Homem do Mar, “queimado de sol”, é mostrado como desconfortavelmente montando em seu cavalo “do jeito que podia”, vestindo um “traje grosseiro de frisa” e levando ao redor do pescoço uma fina corrente que segurava seu “punhal”. O Médico, cujo “traje azul e vermelho cor de sangue era todo guarnecido de cendal e tafetá”, foi caracterizado com esses detalhes em sua vestimenta. Quanto ao Magistrado, vestia um traje de “cor mista, preso por uma cinta de seda com listinhas enviesadas”. Atrás, o opulento Proprietário de Terra trazia junto de si “uma bolsa toda de seda”.

Completam a comitiva, o Mercador, “de barba bifurcada” e de “chapéu flamengo feito de pele de castor”. Atrás dele, o Cozinheiro que, “sendo um profundo conhecedor da cerveja londrina”, bebe na companhia da Esposa de Bath. Entre essa e o Cozinheiro, animando a comitiva, está o Moleiro. Seu rosto é quadrado e feio, com “a barba com a largura de uma pá”, “arruivada como os pelos da porca ou da raposa”. No nariz, uma “verruga”, os cabelos “vermelhos como as cerdas nas orelhas de uma porca”, as narinas, “antros de negrura, e a boca, grande como uma grande fornalha”. Sua vestimenta era “um saio branco” e “tocava a gaita de foles com entusiasmo”. Ao lado desses, o Estudante de Oxford, que “vestia um guarda-pó todo puído” e o Feitor, com a roupa de um “frade, a

orla das vestes dobrada para cima, presa à cintura”, sempre cavalcando “atrás de todo o grupo”.

Essa atenção aos detalhes do texto original na pintura/ilustração de Blake parece aproximar a versão visual do texto medieval. Todavia, trata-se de uma estratégia de Blake para então recriar o tema de acordo com sua estética visual e sua construção mítica. Para um leitor de Chaucer, interessa perceber como Blake partiu do tema original na sua recriação pictórica de cada um dos vinte e nove peregrinos – além do próprio Chaucer –, para então perceber o sentido geral da pintura e a natureza simbólica nela investida como metáfora da peregrinação até Canterbury.

Em seu conjunto, um dos primeiros elementos dissonantes que se percebe na versão de Blake é a significativa alteração da tradicional viagem dos peregrinos. Se na pintura de Stothard e na interpretação tradicional a viagem compreende um movimento para o sudeste (Londres – Canturbery) ou da direita para a esquerda, Blake inverte essa ordem fazendo seus peregrinos cavalgarem para a direção oposta, para o nascer do dia, a oeste da estalagem Tabardo.

Segundo Warren Stevenson, essa alteração visual faz da viagem uma trajetória mais simbólica do que real, tornando os peregrinos menos literais e os caracterizando como símbolos ou “exemplares” de uma humanidade que busca mais e mais uma experiência transcendental (1977, p. 118). Para o crítico, esses aspectos fazem parte do objetivo do pintor e gravador em compor obras que necessitariam diretamente do esforço de interpretação de seu espectador. Para Stevenson,

o método antitético de Blake, composto de justaposição irônica e contraponto, constantemente convida o observador a participar da Visão Divina do perdão, por distinguir “Estados dos Indivíduos desses Estados”. A jornada dos Peregrinos em si mesma se torna uma metáfora para um contínuo e dinâmico desenvolvimento. Pois como Blake escreveu: Cada Era é uma Peregrinação para Canterbury”. (p. 126)

Os termos musicais usados por Stevenson, “justaposição” e “contraponto”, relacionam-se com uma das principais estratégias poéticas e visuais da arte de Blake. Em toda

a sua obra, o artista opôs personagens em conflito, ou os criou como antíteses autônomas, como paradoxos míticos ou dramáticos. Percorrendo diferentes contrapontos, o leitor/espectador de Blake está livre para dar sua interpretação daquilo que é encenado na tela/página de seus livros iluminados. Por isso, as oposições entre ‘Inocência’ e ‘Experiência’ nas *Canções*, entre demônios e anjos em *Matrimônio*, ou ainda, o contraste entre queda e redenção em *Jerusalém*. Como Cardoso dos Santos afirma, trata-se de um deslocamento “das relações entre texto e imagem, pondo as identidades de cada domínio (ou técnica) em questão por meio do ‘embaralhamento’ das suas marcas identitárias”. (2009, p. 90) Em outros termos, Blake parece, tanto em sua pintura quanto em seus livros iluminados, ocasionar uma aproximação entre texto e imagem. Porém, tal aproximação objetiva apenas a oposição e a evidenciação de processos artísticos e perceptivos diversos.

Essas oposições são perceptíveis no modo como Blake duplica as artes da poesia e da pintura bem como elementos temáticos de sua própria arte. Nesse caso, as figuras opostas dos peregrinos, como, por exemplo, o Cavaleiro e o Escudeiro, a Abadessa e a Ama, o Monge e o Frei, o Oficial de Justiça e o Despenseiro, o Albergueiro e o Marujo, o Tintureiro e o Alfaiate, o Proprietário de Terras e o Médico, o Lavrador e o Magistrado, o Pároco e o Mercador, a Esposa de Bath e o Moleiro, o Estudante de Oxford e o Cozinheiro, o Feitor e o próprio Chaucer. Logicamente, essas associações aos pares não é perfeita, o que tornaria a pintura de Blake esquemática e monotona e previsível. Rompendo com essa justaposição entre pares, o pintor duplica composições corporais que ocupam diferentes posições na pintura. Por exemplo, tanto o Cozinheiro quanto a Esposa de Bath seguram taças, talvez num indicativo daquilo que Bindman leu como “relutância em seguir viagem”, estando ainda “presos aos prazeres da carne” (STEVENSON, 1977, p. 160.).

Tanto o Cavaleiro quanto o Albergueiro repetem o mesmo gesto com a mão esquerda e olham para os viajantes que estão atrás de si, como se convidassem o restante do grupo para seguir viagem. O Pároco e o Vendedor de Indulgências ocupam posições opostas na pintura, como espelhos imperfeitos. O primeiro mantém seu olhar e seu corpo severamente voltado para frente ao passo que o segundo contorce seu corpo como as representações medievais associadas à serpente e ao diabo. A opulência da Esposa de

Bath também contrasta com a virtude da Abadessa, assim como o Cavaleiro que guia a comitiva faz par com a figura do próprio Chaucer.

Em seu *Descriptive Catalogue*, Blake reforça essas justaposições entre pares ou entre grupos de personagens. Um exemplo disso é quando ele trata da figura de Chaucer em contraste com a do Estudante de Oxford. Para Blake, o jovem estudioso difere

daquilo que Chaucer criou, como um filósofo contemplativo varia de um gênio poético. Sempre há essas duas classes de sábios letrados, um poético e outro filosófico. O pintor colocou-os lado a lado, como se o jovem Estudante tivesse colocado a si próprio sob a tutela do poeta maduro. E que o Filósofo sempre seja o servo e o estudante da inspiração e que todos fiquem felizes.¹⁵

Embora Blake critique e ironize algumas particularidades das personagens de Chaucer, seu objetivo não é condenação moral. Como Stevenson afirma, tais caracterizações não visam “elear” ou “condenar” os peregrinos. Antes, Blake “os retrata em todas as suas sutis e humanas complexidades, com um discernimento perspicaz e bem humorado comparável apenas, embora com diferenças, com o do próprio Chaucer”. Diferente de tantas leituras dos personagens de *Canterbury Tales*, a de Blake não objetiva “julgar, mas delinear essas personagens” (1977, p. 121).

Retornando à leitura do *Descriptive Catalogue*, pode-se então perceber o modo como Blake guia a leitura e a observação do seu leitor/espectador para os detalhes individuais e gerais de sua tela. Após detalhar a composição visual de personagens como o Cavaleiro, a Abadessa, o Vendedor de Indulgências, o Albergueiro, o Lavrador, a Esposa de Bath e o próprio Chaucer, Blake interrompe de forma abrupta seu ensaio a fim de apresentar suas ideias sobre como a obra responderia à pintura de Stothard e à errônea interpretação de Chaucer no seu tempo.

Esses são as personagens que compõem essa Pintura, que foi pintada em autodefesa contra a imputação insolente da inaptidão da arte liquidada e sistemática, e esta imputação, mais artificial e industrialmente destinada ao público por mercenários ignorantes. O

¹⁵ *Descriptive Catalogue*. 1809, p. 24.

pintor provoca com ela uma comparação com seus competidores, que, tendo recebido catorze centenas de guinéus e ainda mais pelas encomendas de suas gravuras naquela técnica muito bem conhecida – Gravuras para *The Grave*, de Blair – que deixaram esse pintor arranjar-se por si próprio, enquanto outros, mais obedientes às opiniões e às instruções de seus empregadores, são contratados, a um alto custo, para produzirem trabalhos que sucedam aos dele, a fim de adquirirem um patronato público. Até aqui, essa tem sido a sorte desse pintor – ganhar patronato para outros e então ser deixado e negligenciado, junto de sua obra, que sem tal suporte, tem sido nomeada de excêntrica e insana; como que liquidada e negligenciada pelo temperamento violento do seu artista, que está certo de que os trabalhos agora exibidos darão fim a tais difamações.¹⁶

Essa crítica às relações entre gravadores, livreiros e editores e os meios de divulgação e propagação das obras de arte marca o tom de todo o restante do texto de Blake no *Descriptive Catalogue*. Nessa segunda seção, Blake responde e critica as principais ideias do prospecto dedicado à obra de Stothard, aspectos que diziam respeito à defesa de Blake dos ideais estéticos renascentistas e aos elementos equivocados da interpretação desses em sua pintura.

Em nossa leitura, interessa mais percebermos como a obra de Blake no período de composição dos *Peregrinos de Chaucer* revela um esforço do poeta e pintor em se tornar relevante num contexto comercial e industrial que tinha suas portas fechadas para qualquer artista que não produzisse suas obras segundo os parâmetros aceitos. Esse esforço está em consonância com a obra que o artista passou a produzir nas últimas décadas de sua vida. Sobre essa, Christopher Heppner afirma que seria uma tentativa de “abarcando vastas áreas de significado dentro de uma aparente simples estrutura” (1995, p. 237). Podemos perceber esse objetivo tanto nos livros iluminados finais, épicos em estrutura e extensão como *Milton* (1804) e *Jerusalém* (1820), como na série de obras visuais dedicadas a Milton, Spenser, Dante e à Bíblia, como a tela do *Juíço Final* (1808-1809).

Nesse sentido, a versão blakiana para os peregrinos de Chaucer é uma tentativa – entre muitas outras – de criar uma obra que respondesse a uma sociedade cujo critério artístico estava unicamente associado à sua viabilidade comercial. Nas palavras de

¹⁶ *Descriptive Catalogue*, 1809, p. 26.

Heppner, obras como a versão de Chaucer revelam “um esforço por inclusão que caracteriza um imenso crescendo de densidade textual em imagens que por ‘empacotar’ junto a elas muitos dos elementos de um texto complexo, criam com isso uma necessidade de comentário para ajudar no processo de ‘desempacotamento’ do observador” (p. 237). Para darmos conta desse objetivo do poeta e pintor, é preciso aprofundar o termo usado por Heppner: um “esforço por inclusão”.

Primeiramente, sob um aspecto artístico, a expressão sugere a necessidade de Blake de abarcar em sua obra uma imensa quantidade de informações. Para citarmos apenas três exemplos, em livros como *Matrimônio do Céu e do Inferno*, *Urizen* e na série de ilustrações para a obra de Milton – em sua completa releitura de Swedenborg, da bíblia e da obra do poeta inglês – pode-se perceber um intenso diálogo com a tradição literária anterior, como se Blake desejasse abarcar o todo dessas obras na delimitada circunferência da sua própria criação poética e visual.

Num segundo nível, esse “esforço por inclusão” pode aludir à necessidade de Blake de ter sua obra reconhecida num contexto de produção artisticamente estéril. Como visto, sua completa desconexão e relutância diante dos jogos sociais e comerciais de seu tempo podem facilmente explicar essa separação. Por outro lado, há no esforço solitário de criação do poeta, pintor e gravurista uma súplica ao público de sua época – ou ao das futuras gerações – de ser observado e compreendido. Nesse sentido, a seção do *Catálogo Descritivo* que descreve os peregrinos de Chaucer exemplifica de forma central essa dupla questão: um “esforço por inclusão” tanto artística quanto social. Como Ackroyd escreve, tanto sua versão dos *Peregrinos* quanto o seu *Catálogo Descritivo* são uma evidência do quanto Blake, “numa era que estava se tornando crescentemente uniforme e padronizada, afirmou a originalidade do gênio artístico” (1995, p. 293).

Finalizada de forma inconclusa, a seção dedicada aos peregrinos de Chaucer revela a esperança de Blake de que a exibição de 1809 daria “fim a tais difamações” dedicadas à sua obra e às suas escolhas estéticas. Entretanto, o resultado foi ainda mais decepcionante. Como nenhuma de suas obras anteriores, a exibição recebeu uma péssima – senão ultrajante – resenha de Robert Hunt publicada no *The Examiner* de 17 de Março de 1809.

Nela, o crítico afirmava que as pinturas discutidas no *Descriptive Catalogue* não passavam de “alegorias ininteligíveis”.¹⁷

Entretanto, o passar das décadas e das opiniões fez com que a obra de Blake fosse relida e reinterpretada. Nossa leitura da pintura de Blake dedicada ao tema dos *Canterbury Tales* de Chaucer teve por objetivo apresentar algumas dessas leituras e interpretações. Ainda mais, demonstrar como o que foi considerado “ininteligível” para alguns, pode ser apreendido e reinterpretado por leitores e observadores que não temem as “alegorias” sublimes do poeta e pintor. No caso desses, sua leitura é a própria metáfora da cavalgada que parte da Hospedaria Tabardo para Canterbury, uma jornada não apenas da experiência para a inocência, como também do mundo político e comercial para as paisagens mais aprazíveis da arte e da poesia.

Conclusão

Finalizo esse ensaio com dois detalhes relevantes da pintura de Blake. Alguns autores leem a figura do Lavrador como um autorretrato do próprio Blake cf.: Kiralis, 1969, p. 20; Gourlay, 2002, p. 116-120). Como Reisner menciona, se na pintura de Blake “Chaucer assume o papel do poeta eterno; ele próprio assume o papel do simples artesão”¹⁸. Entretanto, o papel de um artesão que tem a capacidade profética e artística de tornar evidente aos seus contemporâneos e aos seus leitores/observadores um determinado modo de perceber a realidade. Não um modo centrado no valor da moeda corrente, nem nos jogos sociais e estatais dos artistas contratados do seu tempo. Antes, uma percepção que vê na jornada dos peregrinos de Chaucer a jornada de todos os homens e mulheres, que partem do mundo da ‘experiência’ material para a esfera da ‘inocência’ artística. Desse modo, a inclusão do próprio Blake entre os peregrinos ilustra a presença de um artista visionário em todas as épocas.

¹⁷ Diferentemente, o poeta e ensaísta Charles Lamb gostou da pintura e de outras obras expostas por Blake em 1809. Segundo ele registrou, Os “Peregrinos” de Blake estavam “acima” dos de Stothard e ele elogiou o *Catálogo Descritivo* pelo “espíritoso comentário crítico sobre Chaucer” (Mona Wilson, 1971, p. 256). Entretanto, como David Erdman escreve, “Lamb não estava escrevendo resenhas” (1991, p. 454).

¹⁸ 1979, p. 502.

Contudo, além da sua própria imagem, Blake inseriu em sua pintura alguns espectadores que, assim como os peregrinos, ilustrariam todas as idades da raça humana. São jovens e idosos, homens e mulheres, crianças e bebês de colo, que observam a cavalgada de “todos os tipos que compõe todas as nações e as eras”. Diferente de seus contemporâneos, Blake não apenas criou uma versão pictórica para as personagens de Chaucer, como concebeu uma resposta tanto textual quanto visual aos padrões estéticos do seu tempo. Além disso, Blake inseriu em sua tela uma metáfora visual para os seus futuros espectadores. Esses, enquanto leitores e observadores da cavalgada dos peregrinos de Chaucer, poderiam observar a passagem do tempo, da vida, dos homens, das nações, das eras. Imutáveis às variações da crítica, estariam as artes da poesia e da pintura que, como os peregrinos de Chaucer na re-leitura de Blake, “permanecem inalteradas”.

WILLIAM BLAKE AND CHAUCER'S PILGRIMS OF THE CANTERBURY TALES: VISUAL AND TEXTUAL REREADING

Abstract:

This paper will discuss the painting/engraving and the text of William Blake's *Chaucers Pilgrims* in the art scene context of the early 19th century. With this purpose, firstly we will study the production of Blake's picture in contrast with the version by Thomas Stothard. Then we will analyze the critical opinions about the painting in recent years, interpretations that relate to the mythical, literary and historical references presented on it. Finally, we will propose an interpretation of Blake's painting/engraving in comparison with the comments on it in his *Descriptive Catalogue*. As an appendix to this text, we prepared both a translation of the text of Blake as well as an identification of the thirty characters of his painting, *Sir Geoffrey Chaucer and the Nine and Twenty Pilgrims on their Journey to Canterbury*.

Keywords: William Blake; Geoffrey Chaucer; Descriptive Catalogue; Canterbury Tales; Visual Arts

Referências Bibliográficas

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

ADAMS, Hazard. *William Blake on his Poetry and Painting: A Study of a Descriptive Catalogue*. North Carolina: McFarland & Company, 2010.

ALLEN, Jane. Orpheus. “Blake's Archetypal Criticism”. In: *Genre* 11, 2, 1978.

BEHRENDT, Stephen C. *The Moment of explosion – Blake and the illustration of Milton*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983.

BENSON, David. *The Canterbury Tales: Personal Drama or experiments in poetic variety?* In: *The Cambridge Chaucer Companion*. England: Cambridge UP, 1986.

- BINDMAN, David. *Blake as an artist*. Oxford, Phaidon, New York, E. P. Dutton, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BOWDEN, Betsy. *Tales told and tellers of tales: illustrations of the Canterbury Tales in the Course of the Eighteenth Century*. In: FINLEY, William K. ROSEMBLUM, Joseph (Ed.). *Chaucer Illustrated – 500 years of the Canterbury Tales in Pictures*. London: Oak Knoll Press & The British Library, 2003.
- CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos da Cantuária*. (Apresentação, tradução e notas de Paulo Vizioli). São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.
- DAMON, Foster. *A Blake Dictionary*. London: University Press of New England, 1988.
- EAVES, Morris. *The Counter-Arts Conspiracy: Art and Industry in the Age of Blake*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1992.
- ERDMAN, David V. *Blake – Prophet Against Empire*. New York: Dover Publications, 1991.
- FALLON, David. “That Angel Who Rides on the Whirlwind”: William Blake’s Oriental Apotheosis of William Pitt. In: *Eighteenth-Century Life*. 31:2. Duke University Press, 2007.
- FRYE, Northrop. *Fearful Symmetry – A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1947.
- GILCHRIST, Alexander. *The Life of William Blake: Pictor Ignotus*. London: Macmillan, 1863.
- GOURLEY, Alexander S., “Idolatry or Politics”: Blake’s Chaucer, the Gods of Priam, and the Powers of 1809”, in Alexander S. Gourlay, ed., *Prophetic Character: Essays on William Blake in Honour of John E. Grant*, West Gornwall CT, 2002.
- HEPPNER, Christopher. *Reading Blake’s Designs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- KIRALIS, Karl, "William Blake as an Intellectual and Spiritual Guide to Chaucer's Canterbury Pilgrims". In: *Blake Studies* 1, 1969.
- KITTREDGE, George Lyman, *Chaucer and his poetry*. Harvard University Press, 1915.
- MERTZ, J. B. “Blake v. Cromek: A Contemporary Ruling”. *Modern Philology*, vol. 99, 2001.
- MITCHELL, W. J. T. *Blake’s Compositive Art*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- MYRONE, Martin. *William Blake – Seen in my visions*. London: Tate, 2009, p. 20.
- PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- READ, Dennis M. Thomas Stothard’s *The Pilgrimage to Canterbury* (1806): A study in Promotion and Popular Taste. In: FINLEY, William K. ROSEMBLUM, Joseph (Ed.).

Chaucer Illustrated – 500 years of the Canterbury Tales in Pictures. London: Oak Knoll Press & The British Library, 2003.

REISNER, M. E. “Effigies of Power: Pitt and Fox as Canterbury Pilgrims”. *Eighteenth Century Studies* 12, 1979.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. *Visões de William Blake – Imagens e palavras em Jerusalém a Emissão do Gigante Albion*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

STEVENSON, Warren. Interpreting Blake's Canterbury Pilgrims. *Colby Quarterly*. Volume 13. Issue 2. Waterville: Colby College, 1977.

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

Recebido em 30/09/2011.
Aprovado em 27/01/2012.

ANEXO II - *Os Peregrinos de Canturbery, de Chaucer (1809-1810)*, por William Blake





Identificação dos Peregrinos

- | | |
|--|--|
| 01. <i>Squire / Escudeiro</i> | 11. <i>Manciple /</i>
<i>Dispenseiro</i> |
| 02. <i>Knight / Cavaleiro</i> | 12. <i>Sumpnour /</i>
<i>Oficial de Justiça</i> |
| 03. <i>Yeoman / Criado</i> | 13. <i>Host / Anfitrião</i> |
| 04. <i>3 Priests / 3 Padres</i> | 14. <i>Chapman / Marujo</i> |
| 05. <i>Nun / Ama</i> | 15. <i>Tapiser / Alfaiate</i> |
| 06. <i>Lady Abbess /</i>
<i>Abadessa</i> | 16. <i>Webbe / Tintureiro</i> |
| 07. <i>Citizen / Cidadão</i> | 17. <i>Franklin /</i>
<i>Proprietário de</i>
<i>Terras</i> |
| 08. <i>Friar / Frei</i> | 18. <i>Physician / Médico</i> |
| 09. <i>Monk / Monge</i> | 19. <i>Plowman /</i> |
| 10. <i>Pardoner /</i>
<i>Vendedor de</i>
<i>Indulgências</i> | |