



## **Blake e a discussão “ut pictura poesis” no seu *Laocoonte*: Lendo a imagem e observando o texto**

Blake and *ut pictura poesis* discussion in his *Laocoonte*:

Reading image and observing text

Enéias Farias Tavares<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste ensaio, desejo aprofundar a crítica dedicada ao *Laocoonte* blakeano sob o viés de sua concepção e realização, tendo em vista tanto sua forma pictórica quanto as ideias que Blake inscreveu ao redor dela. Diferente de muitos dos seus contemporâneos, Blake nunca viu o original estatuariário. Conhecia-a de ilustrações e de uma reprodução imperfeita presente na Royal Academy de seu tempo, além dos textos críticos de Lessing, Fuseli e outros que se debruçaram sobre a relação entre poesia e pintura numa discussão que remonta a Grécia e a Roma clássicas. Para o poeta-pintor inglês, a figura – e toda a mítica estética criada ao redor dela – possuía uma imensa importância, a ponto de ser tema de sua última gravura.

**Palavras-Chave:** William Blake, *Laocoonte*, Pintura, Poesia, Crítica

**Abstract:** In this essay, I will search blakean *Laocoön* criticism, specifically on its conception and realization, studying its pictorial form and esthetical ideas that Blake signed up around the central figure of his gravure. Unlike many of his contemporaries, Blake has never seen the original statue. He knew its illustrations and a imperfect reproduction at the English Royal Academy, besides critical texts by Lessing, Fuseli and others who have focused theirs thoughts on poetry and painting in a discussion that goes back to classical Greece and Rome. For the English poet-painter, the *Laocoön* figure – and all the mythic aesthetic created around it – had an immense importance, especially for he realizes it as his last one engraving.

**Key-Words:** William Blake, *Laocoön*, Painting, Poetry, Criticism

Um viril ancião sofre as agonias da morte. Um par de serpentes encerra seu corpo e os corpos dos filhos pequeninos. Em sua barba revolta os detalhes esculpidos de um gemido mudo, lábios entreabertos, vacilantes, temerosos. Mãos firmes seguram a serpente que lhe morde o flanco esquerdo. Serpentes diabólicas, maldições divinas, sofrimentos humanos.

---

<sup>1</sup> Prof. Ms. Enéias Tavares é professor de literatura e tradutor, mestre em literatura inglesa. Professor da UFSM.

O tema do Laocoonte caracteriza uma ponte entre a cultura clássica greco-romana, o renascimento italiano e a crítica estética dos séculos 17 e 18. Além disso, trata-se de uma obra que intensifica uma das principais questões da tradição ocidental: a relação ou oposição entre a pintura e a poesia, exemplificada pela expressão horaciana *Ut pictura poesis*, “da poesia como pintura”. Uma figura pictórica e textual de expressão dramática inegável, uma peça perdida no tempo por mais de um milênio, redescoberta no século 16 para influenciar toda a arte posterior. Uma obra que igualmente permitiu a um pintor e poeta inglês romântico expressar suas opiniões sobre poesia e imagem. Nesse sentido, a gravura de Blake torna o Laocoonte uma ponte ainda mais ampla, fazendo-a conectar a tradição clássica ao continente judaico-cristão.

Neste ensaio, desejo aprofundar a crítica dedicada ao Laocoonte blakeano sob o viés de sua concepção e realização artística, tendo em vista tanto sua forma pictórica quanto as ideias que Blake inscreveu ao redor dela. Diferente de muitos dos seus contemporâneos, Blake nunca viu o original estatuario. Conhecia-a de ilustrações e de uma reprodução imperfeita presente na Royal Academy de seu tempo, além dos textos críticos de Lessing, Fuseli e outros que se debruçaram sobre a relação entre poesia e pintura numa discussão que remonta a Grécia e a Roma clássicas. Para o poeta-pintor inglês, a figura – e toda a mítica estética criada ao redor dela – possuía uma imensa importância, a ponto de ser tema de sua última gravação.



Fig. 1 – Hagesandro, Polidoro e Atenodoro, Grupo Laocoonte, mármore, 40 a. C.  
Museu Pio-Clementino, Vaticano

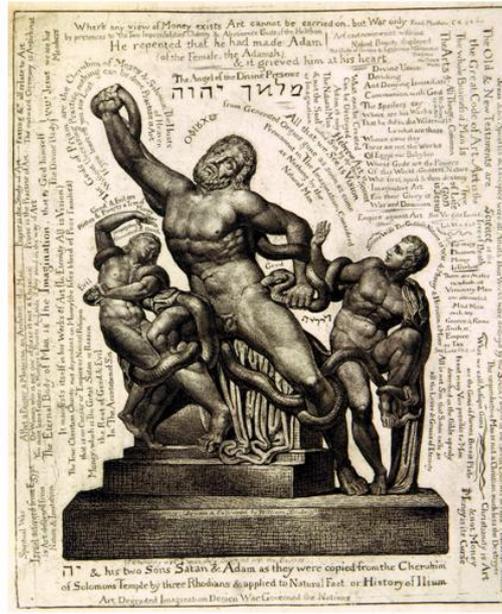


Fig. 2 – William Blake, Laocoonte, 1827, Gravura, Fitzwilliam Museum, Cambridge

A gravura de Blake apresenta uma “unidade de composição” que dificilmente permite que a imagem ou o texto sejam observados de forma separada, embora a crítica costume usar livremente algumas frases da obra para reforçar algum aspecto do pensamento do poeta. David James, ao tratar da relação entre imagem e texto na obra, menciona que um altera o sentido do outro: “especialmente” a disposição das frases é guiada pelas linhas da figura central enquanto esta só é “esclarecida” ou “apresentada” quando observada à luz das frases (James, p. 228). Essa “especialidade” do texto em contraste com a temporalidade da imagem quando vista em função do texto é justamente uma quebra do principal ensaio sobre pintura e poesia no período, que postulava que a primeira acontecia no espaço e a segunda apenas no tempo. Falamos do ensaio de Lessing sobre o Laocoonte e da antiga discussão *Ut Pictura Poesis*.

\*\*\*

O episódio de Laocoonte foi primeiramente narrado na **Odisséia**, por Homero, e depois recuperado nos seus detalhes por Virgílio no segundo canto da **Eneida**. Neles, Laocoonte e seus dois filhos, Antiphantes e Thymbraeus, são troianos adoradores de Apolo. Tendo uma visão do plano grego que

envolvia o cavalo de tróia, o pai estava prestes a protestar contra a entrada do presente inimigo na cidade quando Poseidon, favorecendo os gregos, enviou duas monstruosas serpentes marinhas para destruir os três homens.

O **Grupo Laocoonte** ou **Laocoonte e seus filhos** é uma escultura em mármore de dois metros de altura e de igual largura exposta no museu do Vaticano. O grupo de estátuas foi realizado por três escultores da ilha grega de Rodes, Hagesandro, Polidoro e Atenodoro<sup>2</sup>, duas décadas antes de Cristo. Ele foi levado para Roma em 69 d. C., pelo imperador Tito, tendo sido perdido por séculos entre as ruínas da cidade e seus sucessivos ataques. Sua fama, porém, permaneceria textualmente devido à descrição de Plínio em **História Natural**, como obra “que poderia ser considerada melhor do que qualquer pintura ou escultura existente” (Berbara, 1994, p. 35).

Em 1506, a estátua foi encontrada num vinhedo no Monte Oppio, em Santa Maria Maggiore, perto de Roma, enterrada. Michelangelo, sob as ordens do Papa Julio II (o mesmo responsável pelo financiamento dos afrescos da Sistina e de seu túmulo na Basílica de São Paulo, que inclui seu famoso **Moisés**), estava presente para confirmar a legitimidade da estátua. Sua descoberta gerou um alvoroço<sup>3</sup> no século 16, influenciando uma série de pintores e escultores, entre eles o próprio Michelangelo que muito deve a ela suas figuras viris e majestosas na sistina (King, 2004, p. 167). Para o escultor, a estátua era “um milagre artístico sem igual” (Beckett, 2002, p. 22).

---

<sup>2</sup> Atualmente coloca-se em dúvida se realmente a peça de 1506 é original ou uma cópia algumas décadas posterior, talvez da Roma imperial ou do Helenístico final. Para os preceitos contemporâneos de arte, o Laocoonte mantém hoje mais seu valor histórico como fonte de influência para pintores renascentistas e posteriores e menos como obra artística inovadora ou sequer expressiva. Autores como H. W. Janson e Anthony Janson, por exemplo, definem o grupo como “forçado, e seu pathos e dinamismo pouco naturais” (2000, p. 66).

<sup>3</sup> Sobre esse, Ross King, em *Michelangelo e o Teto do Papa*, escreve: “Em uma cidade onde a antiguidade estava rapidamente se transformando em uma religião, foi deflagrada uma obsessão pela estátua. Multidões em júbilo jogavam flores à sua passagem pelas ruas ao som do canto do coro papal. Foram feitas reproduções em cera, terracota, bronze e ametista. Andréa del Sarto a desenhou, bem como Parmagianino. Baccio Bandinelli esculpiu uma versão para o rei da França. Ticiano desenhou um Laocoonte e o acadêmico Jacopo Sadoleto escreveu um poema em honra da estátua. Sua imagem chegou mesmo a ser reproduzida em pratos de majólica vendidas em Roma como suvenires” (2004, p. 168). Berbara, por exemplo, estuda os poemas compostos para louvar a “ressurreição” numa Roma gloriosa sob a égide de Júlio II (1994, p. 39-40). Para um estudo detalhado da redescoberta do grupo na Roma renascentista, ver Berbara, Maria Cristina. **Michelangelo e o Laocoonte: Um aspecto da Cristianização do Mito Antigo no Renascimento Italiano**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1994. Disponível em versão digital na biblioteca de teses da instituição.

Entretanto, quando foi descoberto, o grupo estatuário estava quebrado em cinco partes, além de faltar os braços direitos de duas personagens e a mão direita de outra. Essas peças fomentariam a conhecida contenda entre Rafael e Michelangelo. Surpreso pela descoberta do grupo, Júlio II instituiu uma comissão que deveria reconstituir os membros perdidos. Michelangelo, devido à observação dos músculos peitorais e pela posição inteira da figura principal, defendia a hipótese de que o braço ausente estaria flexionado, com a mão tocando sua própria cabeça. Os outros escultores, entre eles o juiz da comissão, Rafael, admoestavam que o braço deveria estar esticado, o que, aumentaria o efeito dramático da peça e o heroísmo da personagem. Esta foi a versão restaurada, resultando num sem número de cópias ilustradas e reproduções estatuárias em tamanho real ou inferior do grupo (Berbara, 1994, p. 44-47), num erro histórico e estético que apenas seria corrigido quatro séculos depois<sup>4</sup>. Assim, o Laocoonte conhecido no 19 era a versão reconstruída de forma errônea. Por isso, o Laocoonte de Blake tem o braço numa disposição diferente do original grego, o que altera significativamente sua leitura.



**Fig. 3 – Grupo Laocoonte, encontrado em 15xx, figura principal sem o braço direito**

**Fig. 4 – Grupo Laocoonte, depois da reconstrução hipotética do braço direito**

**Fig. 5 – Henry Singleton, The Royal Academicians in General Assembly, 1795**

<sup>4</sup> Passados quatro séculos, em 1905, um antiquário alemão, Ludwig Polack, encontrou em depósito de mármore romano um braço esculpido, contornando pelo que parecia ser parte do corpo de uma serpente. Polack apresentou-o como parte de uma cópia romana ou posterior. Passados quarenta anos, o estudioso Vergara Cafarelli provou, com estudos comparativos e testes químicos de datação, que o braço era na verdade o membro perdido do grupo Laocoonte. A peça foi restaurada, sendo novamente exposta em 1957 (Berbara, 1994, p. 48-50). Depois de 450 anos, a contenda fora resolvida e a hipótese de Michelangelo, confirmada.

A partir de sua redescoberta no século 16, o Grupo Laocoonte reacendeu uma discussão antiga entre uma possível similitude entre as artes da pintura e da escultura, discussão que perpassa a história ocidental da criação e da crítica de arte. Tal relação – seja ela de similaridade ou de oposição – partiu do contraste proposto no **Fedro** platônico e na poética aristotélica entre poesia e retórica, sendo a primeira considerada superior à segunda, por seu caráter visual mais próximo da pintura. Simônides de Ceos e Horário tentaram diminuir a distância entre elas: o primeiro dizendo que “a poesia era pintura falante” e a “pintura poesia muda” e o segundo com a famosa “ut pictura poesis” que, retirada de seu contexto meramente ilustrativo, deu origem à querela entre pintores e poetas. No renascimento, a crítica foi invertida por Da Vinci e sua *paragone* contra a escultura e a poesia, admoestando que a “imagem” pintada era superior à esculpida ou imaginada. (Lichtenstein, 1994, p. 19-77). A partir dos renascentistas, a discussão ganhou tratados famosos como o de Winckelmann, **Reflexões sobre a arte antiga**, e o de Lessing, **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**<sup>5</sup>, numa oposição imperfeita entre artes que chega ao século vinte<sup>6</sup>.

Assim, na ampla discussão entre poesia e pintura, o Laocoonte grego – tanto o estatuário quanto sua versão textual em Virgílio – torna-se um tema em si próprio, usado por ambos os lados da contenda para reforçar suas defesas da soberania da pintura ou da poesia, ou ainda, como possível paralelo entre as artes. Nas palavras de Gonçalves, temos no Laocoonte um “caleidoscópio crítico”, uma lente pictórica e poética, em suas versões textuais

---

<sup>5</sup> Para um estudo da discussão a partir da *Paragone* de Leonardo até sua recepção no século dezoito, ver Seligmann-Silva, Márcio. *Introdução/Intradução: Mimesis, Tradução, Enárgeia e a Tradição da ut pictura poesis*. IN: Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998, e também GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

<sup>6</sup> Algo exemplificado na formulação de Hauser de que a pintura revela “o prazer pelo anedótico e no interesse na documentação e nos testemunhos oculares, uma espécie de desejo insaciável, primitivo e pueril por vistas e ilustrações” (2003, p. 110). Embora fale de “romanos iletrados” que apreciavam mais a pintura à poesia, Hauser mantém essa diferenciação em boa parte do seu *História Social da Arte e da Literatura*, de 1953, mesmo quando reflete sobre as razões dessa antipatia pela pintura e escultura, consideradas artes manuais, em detrimento da poesia, arte intelectual. A conclusão do autor, ao aproximar imperfeitamente a arte pictórica romana da obra cinematográfica contemporânea, é que ambas atenderiam à “demanda por representações pictóricas, porque são mais explícitas e mais impressionantes, e exigem menos esforço por parte do público do que qualquer possível descrição em palavras” (2003, p. 112).

e estatuárias, “que resulta num convite ao estudo e à investigação” (1994, p. 29). Neste ensaio, o convite aceito diz respeito à versão de um poeta e pintor inglês no início do século 19 que nos legou sua versão textual e pictórica da figura. No seu **Laocoonte**, Blake opôs as duas artes numa mesma gravura, como já havia feito com seus livros iluminados, evidenciando que havia muito mais nessa relação entre o visual e o textual do que supunham os críticos.

\*\*\*

Como Erik McCarthy demonstrou no seu **William Blake’s Laocoon: The Genealogy of a Form**, a configuração corpórea, facial e gestual da estátua romana e as discussões estéticas que resultaram dela permearam não apenas a versão do artista para o tema como também boa parte das posições corporais das personagens dos seus livros iluminados. Segundo McCarthy, assim como “a escultura veio a simbolizar o ideal blakeano de beleza degradada pelo imperialismo e pela guerra, nos livros iluminados a mesma imagem representa a humanidade em seu estado tanto decaído quanto de redenção” (2007, p. iv). O autor demonstra que, em obras como *America*, *Europe* e *The book of Urizen*, além do não concluído *Four Zoas*, Blake recriou partes do estatuário romano para seu próprio objetivo artístico, como também fez com as figuras da sistina<sup>7</sup>. Todavia, não satisfeito com essa “homenagem” indireta, Blake executou ele próprio uma versão singular do mito e da estátua.

O gravador conhecia o grupo da Royal Academy londrina, que possuía uma reprodução em tamanho real da estátua, como percebe-se no quadro de Henry Singleton (Fig. 05). Ele também executou uma gravura da estátua (Fig. 06), além de outras figuras famosas como o Apolo de Belvedere, a Vênus de Milo e de figuras estatuárias de outras culturas, como Egito, Pérsia, Índia e China. Esta série de gravuras, que ilustraria um ensaio de John Flaxman sobre a tradição da escultura, fora encomendada por Abraham Rees em 1815 (Essick, Viscomi, 2003, p. 230), para a obra **Cyclopaedia - Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature**, espécie de apêndice mitológico ilustrado, como vários no período. Além da gravura, uma ilustração mais detalhada fora feita no Notebook de Blake (Fig. 07). Naquele mesmo ano, o

---

<sup>7</sup> Para um estudo das recriações de Blake para as figuras de Michelangelo, ver HEPPNER, Christopher. **Reading Blake’s Designs**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Laocoonte original voltava a ser notícia entre a comunidade artística devido ao seu retorno à Roma, depois de uma temporária “visita” à França entre os anos de 1796 e 1815, período áureo das conquistas de Napoleão (Berbara, 1994, p. 47).

Entretanto, mesmo depois dessa série de gravuras sob encomenda, o tema permaneceu no interesse de Blake. Quando o reencontramos, uma década mais tarde, ele estava às voltas com as ilustrações para a **Divina Comédia** dantesca (1825), com as gravuras para **O Livro de Jó** (1826), e com uma série de obras mistas de texto e imagem, produzidas entre 1821 e 1825, **On Homers Poetry and On Virgil, The Ghost of Abel** e **Laocoonte**. Essas últimas retomavam o interesse de Blake pela união de texto e imagem numa mesma lâmina, como nos livros e épicos iluminados dos anos anteriores. *Laocoonte* foi a última obra de gravação e impressão de Blake, datando dos seus últimos anos da vida, entre 1826 e 1827<sup>8</sup>.

No caso do **Laocoonte**, se a imagem central da gravura de Blake reinterpreta o tema a versão de 1827, mescla de texto e imagem, relê tanto o tema quanto os preceitos comuns no período sobre obras de arte, estética, religião e comércio<sup>9</sup>. Aprofundado a relação entre texto e imagem da gravura no seu **Laocoonte**, é como se Blake almejasse “ensinar” seus expectadores a serem leitores e seus leitores expectadores, algo que permeia toda a sua produção poética e pictórica. Essa tese, de que o Laocoonte blakeano seria um estudo textual e visual que objetivava aprofundar a arte composta de Blake, é defendida por Essick e Viscomi no ensaio **The Final Illuminated Works**.

Os autores mencionam que a disposição do texto da lâmina obriga o leitor a prestar atenção aos detalhes da figura. Tal arranjo visual de frases e palavras, “como raios que vibram da figura, exigem um engajamento físico com

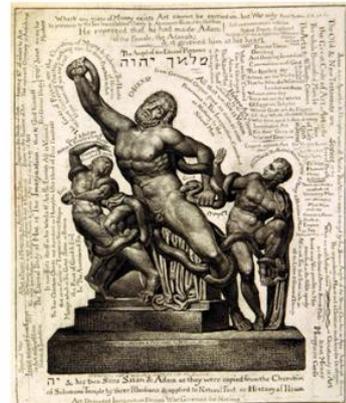
---

<sup>8</sup> Por razões interpretativas, alguns críticos datavam a ilustração como tendo sido executada em 1820. Após a descoberta recente de uma marca na lâmina original com a data de 1826, essa relação foi falseada. **On Homers Poetry**, por exemplo, foi tratado como uma gravação complementar ao **Laocoonte**, sendo uma possível chave de leitura para o mesmo. Sobre a relação do poema com **The Ghost of Abel, On Homer’s Poetry** e **On Virgil**, ver a discussão proposta por Essick e Viscomi em **The Final Illuminated Works**. In: BLAKE, William. *Blake’s Illuminated Books: Volume 5*. London: Tate Gallery Publications, 1998, p. 220.

<sup>9</sup> Para ver em detalhes como Blake responde aos tratados de Winckelmann e Lessing na, que conhecia via tradução de Fuseli, com o seu Laocoonte, ver WRIGHT, Julia M. **Blake, Nationalism, and the Politics of Alienation**. Ohio: Ohio University Press, 2004.

o artefato, algo comparável com o passear ao redor de uma estátua” (2003, p. 231). As frases de Blake na gravura seguem as linhas que definem a forma das três personagens, em especial os contornos superiores do pai e dos dois filhos, o que obriga “os leitores a estudar os gestos e a linguagem gráfica facilmente negligenciada e a se deter mais naquilo que o olho de um observador desatento ou pouco imaginativo não perceberia” (ibidem, p. 232). Lembrando a frase de Blake no ensaio dedicado à sua *Visão do Juízo Final*, o objetivo de sua arte era fazer com que o espectador pudesse “adentrar na Imagem, em sua Imaginação” e visitar ali as diversas personagens (1810 [1965, p. 550]).

Aceitemos então a tese de Viscomi e de Essick e partamos do princípio de que o Laocoonte blakeano é um “guia metodológico” para a capacidade de ler imagem e texto ou pintura e poesia. Para tanto proponho uma leitura interpretativa que parta de uma primeira imagem – da figura do grupo Laocoonte –, para depois, com mais atenção, discutir as construções textuais que a circundam. Por último, interpretarei imagem e texto de forma unida, enquanto possibilidade última de observação da gravura como um todo, numa leitura centrada muito mais na atenção ao detalhe do que na impressão do todo imagético. Algo no sentido do que o próprio Blake observa: “como a Poesia não admite nenhuma Letra como Insignificante, a Pintura também não admite um Grão de Areia ou Folha de Relva como insignificantes, muito menos uma Mancha ou uma Marca sequer” (1810 [1965, p. 550]).



**Fig. 6 – Blake, Laocoonte, 1815, Gravura, *Cyclopaedia*, University of California, Berkeley**

**Fig. 7 – W. Blake, Laocoonte, 1815, Ilustração, Yale Center for British Art, New Haven**

**Fig. 8 – W. Blake, Laocoonte, 1827, Gravura, Fitzwilliam Museum, Cambridge**

Primeiramente, destaco que há uma diferença técnica clara entre o **Laocoonte** de Blake para os seus livros iluminados. Enquanto **On Homers Poetry and on Virgil** e **The Ghost of Abel** parecem páginas iluminadas inconclusas – gravadas, impressas, porém não coloridas –, seu **Laocoonte** é uma peça concluída, uma gravura que mescla texto e imagem sem, todavia, ter sido planejada para receber cores posteriores. Em Blake, o uso da cor merece ainda um estudo específico – embora a discussão de Lichtenstein em **A cor eloqüente** pareça apontar para algumas relações possíveis entre pintores e ilustradores franceses dos séculos 16 e 17 em sua querela específica sobre a validade ou não do uso das cores nas artes pictóricas. Nesse ensaio não entrarei nessa discussão, menos importante para a análise do **Laocoonte**.

Todavia, vale marcar essa diferença fundamental na obra de um autor que sempre valorizou o uso das cores nos seus livros. Contrariamente, no **Laocoonte** Blake intenta um nível de realismo na construção visual das personagens então inédito em sua obra, menos preocupada com questões de sombra e perspectiva. A conclusão de Essick para a opção por essa técnica é que, com ela, Blake demonstraria sua eficácia técnica no uso tradicional de técnicas de gravação, sobretudo ao conseguir um efeito de “senso de volume na representação bidimensional de uma escultura” (2003, p. 270). Apesar do comentário de Essick ser válido, Blake já evidenciara seu domínio de praticamente todas as técnicas de gravação no período. Foi esse conhecimento polivalente que possibilitou a criação de sua técnica de impressão iluminada: resultante mais de alteração e união de diferentes técnicas do que de uma invenção por completo. Assim, se Blake propõe um **Laocoonte** em preto e branco a razão deve ser outra que não sua eficácia técnica.

Acredito que essa escolha de Blake na confecção da sua última gravura tenha visado direcionar a atenção do leitor-expectador para a estátua original, e com essa menção, levá-lo diretamente à discussão sobre os limites da poesia e da pintura. Ao compor uma versão ilustrada do estatuário original, Blake estava sugerindo ao seu expectador, sobretudo em sua primeira

percepção, uma relação direta com a discussão estética sobre a obra, discussão que abarcava todos os aspectos da *ut pictura poesis*. Essa opção, como veremos, intensifica o estranhamento do leitor diante do emaranhado de frases e palavras que a circundam, frases essas que farão o contrário da imagem monocromática: se esta aproxima o expectador da imagem original, aquelas irão afastar ou, ainda mais, ampliar sua visão do tema.

Além dessa primeira opção, de usar uma técnica diferente do seu método iluminado mais costumeiro, Blake também altera significativamente alguns detalhes pictóricos da imagem fonte. Como visto, as versões que Blake teve acesso para compor o seu **Laocoonte** – tanto em ilustrações quanto na réplica da Royal Academy – apresentavam a posição errada do braço direito da figura principal. Na versão de Blake, nota-se com facilidade o quanto o sofrimento do Laocoonte original, sofrimento expresso pelos membros contraídos e pela expressão facial, foi estranhamente amenizado na gravura.

Embora mantenha a posição tradicional das personagens, Blake altera sua configuração por meio de pequenos detalhes estéticos, facilmente percebidos pelos que conheciam o grupo original ou as versões que se tinham dele. Como Essick e Virscomi marcam, Blake alterou a inclinação corporal do protagonista, desenhando-o numa posição inclinada na diagonal. Essa alteração cria a impressão de que o Laocoonte está mais tentando alcançar algo acima de si próprio, do que expressando seu sofrimento, como a posição inclinada vertical da figura original indica. Em sua gravura, Blake também ajustou a inclinação da cabeça fazendo-a olhar para cima, além de contrair os músculos do abdômen para reforçar seu sofrimento (2003, p. 230) – movimento facial e abdominal realçado pela posição esticada do braço direito.

Além disso, o rosto do Laocoonte blakeano parece menos pesaroso ou agonizante do que a versão original. Seus olhos – detalhe inexistente no conjunto estatutuário – olham para cima, como suplicando aos céus por algo que ainda não sabemos o que seria. O mesmo acontece com as faces das figuras menores, que no original, duplicam visualmente o desespero paterno. Na versão de Blake, o filho da direita, reproduzido com traços femininos, resulta visualmente reticente no seu gesto de retirar a serpente que o devora. Nesse

personagem temos um importante detalhe: Blake reproduz o braço do Laocoonte de forma errada, mas corrige o do filho – que na versão reconstruída também possuía o braço esticado –, numa posição que críticos como Janet Warner e Julia Wright relacionam com sonolência, prazer ou passividade sexual (2004, p. 11).

No caso do filho da esquerda, com a palma de sua mão voltada para o leitor-expectador – código pictórico do período que identificado como sinal de súplica ou pedido –, este parece admoestar algo ao pai, talvez um sinal de paciência ou de resignação, algo que inexiste na versão replicada e exposta na Royal Academy. Enquanto em algumas versões a mão do filho da direita apresenta apenas dois dedos em riste, em sinal de sufrágio ou consentimento, Blake duplica esse sinal com os quatro dedos em paralelo. Tais elementos amenizam o desalento presente no tema original. Mas o principal deles, sutilmente enfraquecidos por Blake em sua versão, é o dedicado às serpentes.

A serpente principal do estatuário romano tem uma aparência ameaçadora, afinal se trata de uma criatura que destroça os corpos dos filhos e do pai. Essa figuração é perceptível no olhar do animal, com seus conjuntos ópticos arqueados nas extremidades, comum em qualquer figura pictórica que indica perfídia ou crueldade. Curiosamente, Blake anula essa composição ameaçadora por desenhar as serpentes com órbitas oculares neutras, tornando a nocividade das serpentes originais inexistente em sua versão. Além disso, como observado por Wright, o poeta não muda apenas os olhos, mas também a posição da cabeça. Enquanto na estátua essa é vista de perfil com a boca devoradora, Blake mostra-a de cima, anulando essa característica (2004, p. 11). Esse detalhe é importante, pois prepara o expectador, já no início de sua observação e interpretação visual, para a releitura que Blake proporá no texto da gravura para a dualidade da matéria e do espírito, ou do bem e do mal.

Nesses pequenos detalhes visuais, Blake reforça o tipo de diálogo que está empreendendo com seu **Laocoonte**: uma resposta muito mais opositiva do que conciliatória das obras e críticas anteriores. Diferente de outras gravuras anteriores, nesta Blake assina seu nome na base da estátua, justamente onde críticos como Winckelmann e Lessing mencionam que

figuravam os nomes dos escultores de Rodes (Wright, 2004, p. 11). Essa escolha tem por objetivo assinalar que não se trata de uma cópia apenas. Antes, de uma criação sua, com características próprias e singulares.

É necessário lembrar que essas primeiras impressões – todas visuais – advêm apenas de uma percepção parcial da gravura, completamente dissociada do texto, na qual tentamos colocar em prática a “leitura guiada” da imagem blakeana. Nessa ordem, primeiro visual e depois textual, quando o leitor observa as frases do **Laocoonte** de Blake, algumas das primeiras impressões sobre a organização da imagem central serão confirmadas. Outras, entretanto, precisarão ser completamente revistas. A começar pelo título da obra. O que no estatuário grego é chamado de **Laocoonte**, Blake nomeia **Javé & seus dois Filhos Satã & Adão como foram copiados dos Querubins que guardavam o Templo de Salomão por três homens de Rhodes & usados como Fatos Naturais ou na História de Ílion**.

Neste longo título, Blake transmuta diretamente a estória original do mito grego e romano para seus propósitos particulares. Nele, o autor reinterpreta o mito clássico ao transformar Laocoonte e os filhos em Javé e seus filhos Satã e Adão, tríade que luta contra as dualidades do “bem” e do “mal”, termos que nomeiam cada uma das serpentes. Nos termos de Essick e Viscomi, encontramos no Laocoonte de Blake um famoso “ícone grego apresentado em termos bíblicos” (2003, p. 231), tanto em termos textuais quanto pictóricos.

Sobre essa estranha alusão ao “Templo de Salomão”, Bindman menciona que Blake dialoga com o único trabalho de arte pictórico reconhecido pela adoração hebraica (1977, p. 142), diálogo que visa estabelecer um determinado padrão simbólico presente na arte judaica que seria “copiado” ou “recriado” por outras culturas. Desde seus primeiros tratados anti-deístas de 1788 até o seu *Descriptive Catalogue* de 1809, Blake insiste no argumento de que tanto o velho quanto o novo testamento reúnem neles os grandes arquétipos da arte, de onde proveriam todas as expressões artísticas de outras nações (Essick, Viscomi, 2003, p. 231). Ideia sumarizada na máxima do seu **Laocoonte** como “O velho e o novo Testamento são o Grande Código da

Arte”<sup>10</sup>. Assim, a primeira impressão que se tem da observação e da leitura do título da gravura é que o autor objetiva com ela uma completa subversão do tema, desprendendo-o do seu lugar específico – a relação entre Laocoonte, seus filhos e as divindades gregas que atacam ou protegem Tróia – e alocando-o numa estrutura mítica de caráter geral. Nesse caso, o do conflito familiar entre um pai e seus filhos, ou entre Javé, Adão e Satã, com o universo que os circunda. Interpretação que pouco ajuda no estudo do estatuário original, mas que em muito amplia a interpretação da gravura de Blake.

Seguindo essa primeira identificação, o **Laocoonte** blakeano é o seu Javé-Urizen, nos termos da mitologia do poeta, o criador do mundo material, uma divindade imperfeita e egoísta, instituidora de limites e leis. Estar Javé enlaçado ou enredado por suas serpentes, criaturas por ele concebidas, e que também prendem e sufocam seus filhos, denota a complexa teia mítica tecida por Blake e usada para reler toda a tradição religiosa ocidental.

Enquanto na tradição religiosa cristã e também no mito grego a serpente tinha uma significação mais negativa do que positiva – é ela a responsável pela expulsão do Éden ou artifício da maldição dos deuses como no caso do Laocoonte ou da maldição de Hera sobre a górgona Meduza –, na obra de Blake a serpente tem uma simbologia ambivalente – é ora relacionada negativamente com a maldição de Gênesis 3:15, ora relacionada com a revelação de segredos numa acepção em essência gnóstica. Ambivalência que é reforçada pelo olhar neutro das duas serpentes que Blake ilustra.

Leopold Damrosch, no seu **Symbol and Truth in Blake's Myth**, afirma que a serpente está conectada com a queda do homem no Éden e também com uma simbologia especificamente fálica. Todavia, no seu **Laocoonte**, “a visão muito peculiar que Blake apresenta tanto da queda quanto do sexo transforma esse símbolo em algo que em qualquer outro contexto seria diverso”. Damrosch supõe que as serpentes do **Laocoonte** blakeano figuram o

---

<sup>10</sup> Assim como outros textos estéticos de Blake, como o seu **Descriptive Catalogue**, de 1809, e **Vision of the Last Judgment**, as máximas de **Laocoonte** são com frequência retiradas do seu contexto intermídia para assegurarem uma outra relação com o que seria – pelo menos na acepção da crítica – as ideias centrais do pensamento do poeta. Uma delas, por exemplo, é a identificação da Bíblia como “the great code of art”, máxima que deu título ao livro de Northrop Frye que trata das relações entre o velho e o novo testamento e a estrutura mítica.

aprisionamento de tal ser no mundo decaído natural (1980, p. 106). Já Foster Damon, no **Blake Dictionary**, menciona que o significado da serpente em Blake é múltiplo: pode tanto ser associado ao seu primeiro herói revolucionário Orc ou Satã, como também à hipocrisia religiosa. Além disso, o crítico também argumenta que na gravura de Blake ela apresenta especialmente uma relação direta com o mundo material/natural decaído (1988, p. 366).

Como visto, apesar de relacionarem as serpentes com o seu contexto bíblico, fálico ou mítico diverso, tanto Damrosch quanto Damon reforçam a hipótese de que elas representam os aspectos materiais do mundo físico. Nesse aspecto, o aprisionamento de Javé, Adão e Satã pelas serpentes sugere que todos eles estão, enquanto arquétipos da humanidade em geral – o pai, o filho, o rebelde, etc –, presos à realidade e aos desejos de seus corpos. Assim, começa-se a entender, no próprio ato da leitura e da interpretação, aquilo que Viscomi e Essick supõe: “o sentido e o efeito da gravura está no contraste entre o que pensamos saber e o que está sendo contado para nós” (2003, p. 232).

Nesse momento da leitura e da observação do **Laocoonte** blakeano, é difícil para o leitor/expectador de qualquer formação compreender que Javé esteja sendo atacado por serpentes que ele mesmo criou. Ou que, aos seus olhos, Satã e Adão estejam no mesmo patamar. Ou ainda, que tanto o bem quanto o mal sejam monstros devoradores. “Tais igualdades alteram valores morais estabelecidos tão dramaticamente quanto o modo como o **Laocoonte** blakeano muda diversos preconceitos estéticos” (Ibidem, idem). Tal estranhamento resulta, na verdade, das concepções tradicionais de bondade e maldade associadas à figura de Deus, Satã e Adão. O que Blake intenta é justamente demonstrar o quanto as dualidades da cultura ocidental são inúteis na observação atenta de qualquer relação humana ou familiar específica, isso numa interpretação menos abrangente.

Tais dualidades, que se constroem sobre as concepções bipolares de bem e mal, corpo e espírito, feminino e masculino, céu e inferno, são imperfeitas justamente por simplificarem processos mentais e senti-mentais específicos ou diversos numa oposição moral falsamente reconhecível. O fato de Blake ter nomeado as duas serpentes do seu **Laocoonte** como Bem e Mal

reforça essa ideia. O mundo ocidental, na visão de Blake, foi culturalmente organizado tendo por base elementos binários e opositivos. Para ele, o papel da arte está em identificar essas simplificações, modificá-las ou desprezá-las. As oposições bem/mal, céu/inferno, riqueza/pobreza, etc, são para Blake o oposto da arte: que é sempre amoral, não governada pelo que é ditado pelos sistemas religiosos e culturais como imoral ou moralmente aceitável. Essa mesma problematização é proposta em obras diversas como **Marriage of heaven and hell**, de 1792, ou **The vision of last judgement**, de 1808<sup>11</sup>.

O que Blake contraria nessa pintura e em **Marriage**, bem como no seu **Laocoonte**, são os ideais cristãos estabelecidos, ideais que relacionam moralidade com salvação ou condenação espiritual. Por isso, Blake escreve no seu **Laocoonte** frases como “Arte nunca pode existir sem Beleza nua Exposta”, “Tudo o que Satã nomeia Pecado são Amores & Bênçãos na Eternidade” ou “Bem & Mal são Riqueza & Pobreza uma Àrvore de Miséria que propaga Decadência & Morte”, entre outras.

Partindo dessa primeira leitura, da imagem, do título e também das identificações de suas personagens, Adão, Satã e as Serpentes do Bem e do Mal, podemos então passar para a leitura das diversas máximas que compõem o entorno da imagem. No seu **Laocoonte**, Blake revive as realizações aforísticas – que havia aprendido com Lavater – dos primeiros tratados iluminados anti-deístas (**All religions are one** e **There is no natural religion**, ambos de 1788) e dos Provérbios Infernais de **Marriage of Heaven and Hell** (1792). Nas palavras de Essick e Viscomi, o que os tratados “eram para a teoria da percepção de Blake” e **Marriage** para a reflexão sobre as oposições, **Laocoonte** o “era para sua teoria da arte” (1998, p. 229).

Assim como nas ilustrações para o **Livro de Jó**, datadas do mesmo período, Blake circunda sua imagem com frases que funcionam tanto como tratado estético quanto como crítica à tradição literária e bíblica tradicional. Como Essick menciona, “com uma energia aforística remanescente de

---

<sup>11</sup> Quanto à separação entre Bem e o Mal, Blake menciona no texto dedicado à sua pintura do **Juízo Final**, que no seu paraíso visionário os seres abençoados com a vida eterna “não mais conversam sobre o bem e o mal ou sobre o que é certo ou errado, como aqueles que ainda estão perdidos no labirinto satânico” (1810 [1965, p. 552]).

**Marriage of Heaven and Hell**, Blake justapõe natureza, guerra, dinheiro e império com Jesus, arte e imaginação” (2003, p. 270). Essas múltiplas temáticas não visam esgotar seus respectivos assuntos ou campos de contato. Pelo contrário, elas têm mais um caráter de oposição e de confrontação com a opinião corrente sobre seus assuntos. É nesse sentido, que o leitor, inquieto diante das diferenças pictóricas, textuais e temáticas propostas por Blake, lê epigramas como “Onde qualquer visão de Dinheiro existe Arte não pode ser mantida” ou “Os Deuses da Grécia & do Egito Diagramas Matemáticos”.

As frases do Laocoonte de Blake podem tanto ser divididas em ordens temáticas ou seguidas na ordem de sua disposição na gravura. No primeiro modo, pode-se, por exemplo, separar todas as frases que apresentam a noção de Blake para “arte” (“Jesus e seus apóstolos eram artistas”, “O velho & novo testamento são o grande código da arte”, “Praticar é Arte”) ou para “ciência em relação à arte” (“Arte é a Árvore da Vida e Ciência é Árvore da Morte” ou “A Arte Hebraica é chamada de Pecado pela Ciência Deísta”).

Também há, nessas máximas, indicações de leitura que visam ampliar ainda mais os temas presentes na lâmina. “Veja Platão”, “Veja Lucas 2, 1”, “Leia Mateus 10:9,10” e “Veja Virgílio, Eneida, Livro VI, Verso 848” denotam uma proposta de leitura que levará o leitor a outros textos, também fragilizando quaisquer noções de leitura completa ou finalizada, nos termos de Julia Wright, leitura “linear” e “lógica” muito comum àqueles acostumados com a ordenação bibliográfica convencional. A passagem de Virgílio, por exemplo, é aquela em que Roma deverá conquistar e dominar outros povos, deixando para esses a arte e a invenção. A citação de Virgílio está diretamente relacionada com frases como “Arte Degradas Imaginação Negada Guerras Governam Nações” ou “Onde qualquer visão de Dinheiro existir [ou qualquer bem tomado a força de outros] Arte não pode ser mantida, somente a Guerra”. Já as citações dos evangelhos ampliam do mesmo modo essa relação de oposição entre conquista material e realização artística<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Mateus 10: 9, 10: Não possuiais ouro, nem prata, nem cobre, em vossos cintos, nem alforjes para o caminho, nem duas túnicas, nem alparcas, nem bordão; porque digno é o operário do seu alimento. Lucas 2:1: E aconteceu naqueles dias que saiu um decreto da parte de César Augusto, para que todo o mundo se alistasse. Versão Almeida Revisada.

Na outra opção, como sugere Erdman, pode-se começar pela legenda inferior que apresenta a obra para então ler as frases que contornam a imagem, seguindo da esquerda para a direita. Por fim, podem-se ler as frases externas, começando novamente da esquerda para as frases superiores e as da direita. (Erdman, p. 273-275). Indiferente da escolha, a ordem da leitura dessas frases irá aos poucos alterando a percepção do leitor diante da imagem principal da figura. Sobre o efeito desses epigramas ou máximas, Essick e Viscomi escrevem:

O que distingue a gravura de Blake é sem dúvida a parede de aforismos, epigramas e mini-narrativas com assuntos que vão de Cristo à economia. Eles expressam a batalha pessoal de Blake como um artista visionário numa era comercial, e também a batalha de todos os artistas de inspiração para fazerem arte em países devotados ao dinheiro, a lei moral, a guerra e as imitações. (2003, p. 231)

Se concordarmos com Essick e Viscomi, se realmente crermos que o Laocoonte blakeano “é uma tentativa de criar um certo tipo de expectadores e de instilar neles um senso do que significa a execução da arte” (2003, p. 231), se observará na sua obra um diálogo contínuo não apenas entre as artes da pintura e da poesia como também na própria concepção que se tem de arte ou de assuntos culturais diversos. Encerrando sua leitura, o leitor atento terá relido não apenas sua própria concepção de arte e de cultura, como também seus próprios conceitos sobre o ambiente cultural ou social no qual está inserido.

\*\*\*

Nas palavras de Erdman, “a satisfação de Blake não estava apenas em registrar: ele desejava forçar seu leitor a pensar junto com ele” (apud Wright, 2004, p. xxix). Esse “pensar junto com ele” está impresso numa técnica no qual a recepção passiva inexistente, ao menos no caso dos “leitores perceptivos”. Nesse sentido, o Laocoonte de Blake “lembra mais um quebra-cabeças do que uma página de um livro de emblemas, mais um grafite moderno do que uma gravura, mais notas de margem do que aforismos de arte” (Wright, 2004, p. 5), um texto-imagem ou uma imagem-texto no(a) qual

todas as formas de recepção e interpretação de pintura e poesia estão ali contidas, mescladas, fundidas pelo artista-alquimista de forma que, no fim, vê-se apenas um material único, inseparável, uma pedra filosofal que carrega em si teoria de arte, discussão visionária, crítica social, releitura literária e mítica, recriação pictórica e, acima de tudo, expressão visionária que condena os limitados conceitos justapostos pela crítica.

O **Laocoonte** de Blake quebra com nossa tradicional visão de leitura, ao nos obrigar a rever constantemente nossa interpretação e ao demonstrar que uma leitura nunca é igual à anterior. Nas palavras de Wright, **Laocoonte** é um antepassado importante do hipertexto moderno no qual o leitor tem total domínio sobre a ordem da leitura que executará. (2004, p. 24), “um caleidoscópio que precisa apenas de uma pequena mexida ou alteração para criar um completo e novo padrão de leitura” (2004, p. 26). Por isso, Blake insta o leitor com frases como “Sem prática incessante”, seja de leitura, escrita ou criação, “nada pode ser feito”, “Praticar é Arte” e “se você desistir está perdido”. Nesse sentido, uma obra tão antiga quanto a romana ou a gravura de Blake poderá também alterar a percepção do seu leitor contemporâneo. Quer ele esteja numa galeria de arte ou diante de um livro ilustrado, ou ainda concentrado na junção eletrônica de pixels da tela de um computador. Todas opções válidas para uma leitura interminável, constante, desafiadora e sempre transformadora. O próprio exercício de leitura que Blake propõe com sua obra.

Como Julia Wright expõe, a personagem do mito grego pode ser relacionada com a destruição de limites previamente impostos: terra e céu, humano e divino, vida e morte, sagrado e profano, entre outros, temas que são intercalados na morte e no sofrimento do sacerdote troiano e seus filhos (2004, p. 27). Do mesmo modo, pode-se mencionar que a escolha de Blake pelo tema não foi acidental, sobretudo numa obra em que os limites da pintura e da poesia, do impresso e do manualmente produzido, da leitura em sua ordem ou desordem interpretativa, são ali mescladas para realizar o propósito de Blake enquanto artista: tornar leitores expectadores, tornar expectadores leitores, tornar todo e qualquer público de seus poemas/pinturas em visionários

potenciais, observadores e intérpretes para quem os limites entre realidade e imaginação nunca foram bem nítidos. Em arte, alguém desejaria que fossem?

### **Bibliografia**

- BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- BERBARA, Maria Cristina. **Michelangelo e o Laocoonte: Um aspecto da Cristianização do Mito Antigo no Renascimento Italiano**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1994.
- BINDMAN, David. **Blake as an artist**. Oxford: Phaidon Press, 1977.
- BLAKE, William. **The poetry and prose of W. Blake**. David V. Erdman (editor) e Harold Bloom (commentary). New York: Doubleday & Company, 1965.
- DAMON, Foster. **A Blake Dictionary**. London: University Press of New England, 1988.
- DAMROSCH, Leopold. **Symbol and Truth in Blake's Myth**. New Jersey, Princeton University Press, 1980.
- ESSICK, Robert N. **Jesusalem and Blake's final works**. In: EAVES, Morris (ed) *The Cambridge companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ESSICK, Robert N. VISCOMI, Joseph. **The Final Illuminated Works**. In: BLAKE, William. *Blake's Illuminated Books: Volume 5 – Milton a poem (with Ghost of Abel, On Homers Poetry and On Vergil, Laocoön)*. London: Tate Gallery Publications, 1998.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.
- HEPPNER, Christopher. **Reading Blake's Designs**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- JAMES, David E. **Blake's Laocoön: A Degree Zero of Literary Production**. PMLA, Vol. 98, No. 2 (Mar., 1983), pp. 226-236.
- JANSON, H. W. JANSON, Anthony. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KING, Ross. **Michelangelo e o teto do papa**. São Paulo: Record, 2004.
- Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1993.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Lichtenstein, Jacqueline. **A Cor Eloqüente**. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

Seligmann-Silva, Marcio. **Introdução/Intradição: Mimesis, Tradução, Enérgeia e a Tradição da ut pictura poesis**. In: Lessing, G. E. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

WARNER, Nicholas O. **The Iconic Mode of William Blake**. Rocky Mountain Review of Language and Literature, Rocky Mountain Modern Language Association, Vol. 36, No. 4 (1982), pp. 219-234.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

WRIGHT, Julia M. **Blake, Nationalism, and the Politics of Alienation**. Ohio: Ohio University Press, 2004.

**Nota sobre a Tradução e a Disposição do Texto de Blake no seu *Laocoonte ou Javé & seus dois Filhos Satã & Adão como foram copiados dos Querubins que guardavam o Templo de Salomão por três homens de Rhodes & usados como Fatos Naturais ou na História de Ílion (1827)***

Reproduzo a seguir a tradução das epigramas que Blake justapôs à sua imagem do Laocoonte para compor a gravura de 1827, talvez seu último trabalho de gravação. Ao invés de simplesmente traduzir tais frases numa ordem aleatória qualquer – opção dos editores das versões impressas de Blake –, decidi alocá-las ao redor da imagem original, em formato ampliado. Assim, tentei compô-las nas páginas respeitando a posição original da disposição do autor em sua gravura. Tal opção teve por objetivo enfatizar o caráter tátil, material, que o leitor de Blake teria de ter ao “ler” a gravura. Assim, o trabalho de girar a página para ler suas frases faz com que o leitor perceba de forma mais atenta os detalhes da imagem central. Assim como defendo nesse texto o caráter “pedagógico” da arte de Blake, também optei por uma tradução que

mantivesse o aspecto dialógico do formato de gravura empreendido por Blake, evitando a ordenação arbitrária das edições textuais do seu Laocoonte.

# O Laocoonte

ou

Javé & seus dois Filhos Satã & Adão como foram copiados dos Querubins que guardavam o Templo de Salomão por três homens de Rhodes & usados como Fatos Naturais ou na História de Ílion

## Desenhado & Gravado por William Blake (1826-1827)

Os Deuses de Priamo são os Querubins de Moisés & Salomão

As Hostes dos Céus Sem Prática incessante nada pode ser feito

Praticar é Arte Se você desistir você está Perdido

Bem & Mal são Riqueza & Pobreza uma Árvore de Miséria que propaga Decadência & Morte

Mal

Onde qualquer visão de Dinheiro existir Arte não pode ser mantida, somente a Guerra (Leia Mateus, 10: 9,10) pelas pretensões das duas Impossibilidades Caridade & Abstinência Deuses dos Bárbaros

Ele arrependeu-se de ter feito Adão (da Fêmea, de Adamah) & sentiu-se ferido em seu coração

O Anjo da Presença Divina

מלאך יהוה [Anjo de Jeová]

ΟΦιουχος [O Senhor da Serpente]

Arte nunca pode existir sem Beleza Nua Exposta

Os Deuses da Grécia & do Egito Diagramas Matemáticos Veja Platão

Zombar da União Divina e Negar a Comunhão Imediata com Deus Os Saqueadores questionam Onde estão as Obras Que Ele fez no Deserto Veja! Quem são esses Quando eles Vierem Essas não são as Obras Do Egito, nem de Babilônia, Cujos Deuses são os Poderes deste Mundo. Deusa, Natureza. Quem primeiro saqueou & então Destruiu a Arte Imaginativa Pois sua Glória são Guerra e Dominação

Império é contra a Arte. Veja Virgílio, Eneida, Livro VI, Verso 848

Pois para todo Prazer o Dinheiro é Inútil

Há Estados nos Quais Todo Homem Visionário é tido por Louco

Homens como os Gregos & Romanos Tais são Império ou Imposto

Veja Lucas, Capítulo 2, Verso 1.

A ARTE HEBRAICA é chamada de Pecado pela CIÊNCIA Deísta

Tudo o que Vemos é VISÃO de Órgãos Degenerados, as coisas Permanentes na Imaginação, são consideradas como Nada pelo HOMEM NATURAL

Esposa de Satã, a Deusa Natureza é Guerra & Miséria & o Heroísmo um Avaro

Bem

לילית [Lilith]

Oração é um Estudo de Arte Orar é Praticar a Arte O Jejum & etc está relacionada à Arte A Cerimônia Pública é Anticristo

Um Poeta um Pintor um Músico um Arquiteto: o Homem Ou a Mulher que não é um desses não é um Cristão Você precisa deixar Pais & Mães & Casas & Terras Se eles impedirem o caminho da ARTE

Guerra Espiritual Israel liberta do Egito é a Arte liberta da Natureza & da Imitação

O Corpo Eterno do Homem é a IMAGINAÇÃO. Que é o próprio Deus o Corpo Divino Jesus, Nós somos seus Membros Ela manifesta a si própria nas Obras de Arte (Na Eternidade Tudo é Visão) A Verdadeira Caridade Cristã não advém do Dinheiro (O sangue de Famílias Pobres) isso é César ou Império ou Religião Natural Dinheiro, que é o grande Satã ou a Razão A Raiz de todo Bem & Mal na Acusação do Pecado



Desenhado & Gravado por William Blake

Se Moralidade é Cristianismo Sócrates é o Salvador

יה[Jeová] & seus dois Filhos Satã & Adão como foram copiados Dos querubins que guardavam o Templo de Salomão por três homens De Rhodes & usados como Fatos Naturais ou na História de Ílion

Arte Degradada Imaginação Negada Guerras Governam Nações

O Velho & Novo Testamentos são o Grande Código da Arte Toda a Atividade do Homem são Artes & Coisas Comuns Nenhum Segredo na Arte

ARTE é a Árvore da Vida DEUS é JESUS O que pode ser Criado Pode ser Destruído Adão é apenas O Homem Natural & não a Alma ou Imaginação

O Homem improdutivo não é um Cristão, não menos que o Destruidor O que nomeamos Jóias Antigas são as Jóias da Placa Peitoral de Arão Não está cada Vício possível ao Homem descrito abertamente na Bíblia Tudo o que Satã nomeia Pecado são Amores & Bênzãos na Eternidade

Cristianismo é Arte & Não Dinheiro Dinheiro é a sua Maldição

Jesus & os Apóstolos & Discípulos eram todos Artistas Suas Obras foram destruídas pelos 7 Anjos das 7 Igrejas da Asia. Anticristo Ciência.