Andrea Lima Alves

A interação entre texto e ilustrações nos *illuminated books* de William Blake pelo prisma da obra *America, a Prophecy*

Tese apresentada ao Curso de Teoria e História Literária na área de Literatura Geral e Comparada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras na área de Teoria Literária.

Orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
Instituto de Estudos da Linguagem
Campinas
2007

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

AL87i

Alves, Andrea Lima.
A interação entre texto e ilustração nos illuminated books de William Blake pelo prisma da obra *America, a Prophecy* / Andrea Lima Alves. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Luiz Carlos da Silva Dantas.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Alegoria. 2. Livros - Ilustração. 3. Blake, William, 1757-1827. 4. Sinais e símbolos. I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: The interaction between text and illustration in the illuminated books of William Blake through his work America, a Prophecy.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Allegory; Illustrated books; Blake, William, 1757-1827; Symbol.

Área de concentração: Literatura Geral e Comparada.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas (orientador), Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro, Profa. Dra. Adma Fadul Muhana, Profa. Dra. Vera Maria Chalmers e Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes.

Data da defesa: 06/02/2007.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

Banca Examinadora:

Luiz Carlos da Silva Dantas _____
Orientador

Alexandre Soares Carneiro _____
Membro

Vera Maria Chalmers _____
Membro

Adma Fadul Muhana _____
Membro

Robert Wayne Andrew Slenes _____
Membro

Irene Ruth Hirsch _____
Suplente

Jorge Sidney Coli Júnior _____
Suplente

Míriam Viviana Gárate _____
Suplente

Este exemplar é a redação final da tese / dissertação e aprovada pela Comissão Julgadora em:

IEL/UNICAMP
2007

26 / 04 / 07

Profa. Dra. SILVANA MABEL SERRANI
Coordenadora Geral de Pós-Graduação
IEL/UNICAMP
Matr. 06440-8

20072138

Para Nina por ter me ensinado a ver “um mundo em um grão de areia”,
e a eternidade em um dia.

Agradecimentos

Agradeço a Luiz Carlos da Silva Dantas pelo incentivo constante e por ter acreditado em minha capacidade de realizar um estudo cravejado até seu mais recôndito âmago de dificuldades das mais diversas ordens, de situações adversas de variadas naturezas como a localização distante do material de estudo até as complexidades teóricas que a obra de Blake nos colocou em franco enfrentamento: pela serenidade com que Luiz Dantas enfrentou comigo nossos dragões eu aqui o agradeço. Aos funcionários Rosemeire Aparecida de Almeida Marcelino e Cláudio Platero da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp pela seriedade com que fazem de sua profissão um real auxílio aos alunos do IEL, colaborando definitivamente para a finalização acadêmica do presente estudo. Agradeço também a minha mãe Helane Marli Lima Alves pela ajuda que sempre ofereceu de maneira incondicional ao tomar meu próprio lugar de mãe dando conforto emocional e cuidados necessários a minha filha Nina nos (longos) períodos em que eu estive ausente finalizando este trabalho. A meu marido Guido Reisenberger também pelo incentivo perseverante nas horas mais perigosas quando o vigor se esvai diante das dificuldades e o ser se vê impotente, por ter me restituído várias vezes neste percurso e pelo companheirismo na vida dividida.

A pesquisa foi inteiramente financiada pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, cujo auxílio foi de importância fundamental e imprescindível para a possibilidade de desenvolvê-la: registro aqui meu agradecimento a essa instituição.

Resumo

A presente tese buscou averiguar a maneira pela qual texto e ilustração se relacionam nos *illuminated books* de William Blake, o conjunto de livros escritos e ilustrados pelo próprio artista, principalmente através de uma dessas obras, *America, a Prophecy*. Apesar de me voltar mais detalhadamente para apenas um de seus livros busquei pelo modo que em geral tal diálogo entre texto e imagens pictóricas se dá em sua obra como um todo, como se atesta em um dos capítulos onde procurei evidenciar as características mais essenciais das linguagens verbal e visual nesse tipo de arte composta criada pelo artista. Estudos que se voltem para essa questão são necessários uma vez que a qualidade das ilustrações de Blake é altamente alegórica e nada óbvia: elas nunca interagem com o texto que ilustram de maneira direta ou indicial apresentando uma cena, situação ou personagem exatamente como aparecem no texto; pelo contrário, geralmente as cenas representadas em suas ilustrações trazem situações e personagens sequer mencionados no texto, demandando do espectador a procura pela analogia possível com o texto a que pertencem para que sua interpretação seja bem lograda. Por causa desse caráter indireto de sua linguagem visual (característica também essencial de sua linguagem verbal) há na presente tese uma discussão sobre os conceitos de símbolo e de alegoria no contexto da obra blakeana.

Summary

This dissertation looks at the nature of the relationship between text and illustration in the *illuminated books* of William Blake, the set of works written and illustrated by the artist himself, mainly through one of these books, *America, a Prophecy*. Although attention was focused mainly on only one book, the author searched for the general way in which such a dialogue between text and pictures relate to each other in his work as a whole, as can be attested by one of the chapters where the essential features of both languages in this kind of composite art created by the artist, verbal and visual, are examined. Studies that investigate this question are necessary as the quality of Blake´s illustrations is highly allegorical and not obvious at all: they never interact with the text that they illustrate in a direct or indicative way, such as presenting a scene, situation or characters exactly as they appear in the text; the opposite is usually true: the scenes represented in his illustrations contain situations and characters that were not even mentioned in the text, and by so doing they require the reader to search for the possible analogy with the text to which they belong in order to make an attempt at interpretation. This is why the dissertation at hand also presents a discussion of the concepts of symbolism and allegory in the context of Blake´s work.

ÍNDICE

Introdução.....pg. 15

1 – As noções de *símbolo* e *alegoria* no contexto da obra blakeana.....pg. 31

1.1 – Alegoria em W. Blake segundo S.L. Breslin.....pg. 42

1.2 – Símbolo em W. Blake segundo L.Damrosch.....pg. 49

2 – Características gerais das linguagens verbal e visual nos *illuminated books*.....pg. 65

2.1 – Breve Panorama sobre os livros ilustrados antecedentes a America.....pg. 128

3 – *AMERICA, A PROPHECY*, uma análise (texto e ilustrações).....pg. 179

3.1 – As ilustrações do Frontispício e da Página-título.....pg. 184

3.2 – "Preludium": texto e ilustrações (pranchas 3 e 4)..... pg. 189

3.3 – Pranchas 5-10, "A Prophecy": o diálogo entre Orc e o Anjo de Albion.....pg. 200

3.4 – Pranchas 11-18: versão mítica da luta americana pela independência.....pg. 232

Conclusão.....pg. 267

BIBLIOGRAFIA.....pg. 271

"I rest not from my great task!
To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes
Of Man inwards into the Worlds of Thought: into Eternity
Ever expanding in the Bosom of God, the Human Imagination."
William Blake (*Jerusalem,* 5: 16-20)

"The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself."
William Blake (*Milton* 32: 32)

"I know of no other Christianity and of no other Gospel than the liberty both of body & mind to exercise the Divine Arts of Imagination, Imagination, the real & eternal World of which this Vegetable Universe is but a faint shadow, & in which we shall live in our Eternal or Imaginative Bodies when these Vegetable Mortal Bodies are no more."
William Blake (*Jerusalem,* 77)

"For all are Men in Eternity, Rivers, Mountains, Cities, Villages,
All are Human, & when you enter into their Bosoms you walk
In Heavens & Earths, as in your own Bosom you bear your Heaven
And Earth & all you behold; tho´ it appears Without, it is Within,
In your Imagination, of which this World of Mortality is but a Shadow."
William Blake (*Jerusalem,* 71: 15-19)

"For All Things Exist in the Human Imagination"
William Blake (*Jerusalem,* 69: 25)

Introdução

> "(...) e estaria a Pintura confinada ao sórdido trabalho servil de representações fac-símiles de substâncias meramente mortais e perecíveis, e não ser como a poesia e a música são, elevada a sua própria esfera de invenção e concepção visionária? Não, não será assim! A pintura, como a poesia e a música, existe e triunfa em pensamentos imortais."[1] (William Blake)

Se tomarmos em mãos um dos *illuminated books* concebido por William Blake que une linguagem verbal e visual de uma maneira muito peculiar, a primeira impressão que se tem ao folhear um desses exemplares é a de que temos a nossa frente "um dos artistas mais inventivos"[2] da arte figurativa. Os personagens em suas ilustrações e as cenas nelas descritas geralmente apresentam um caráter extraordinário de um universo outro que este da "vida real", demonstrando como Blake teria logrado em seu intento de "elevar" a pintura "a sua própria esfera de invenção e concepção visionária", de acordo com suas palavras na citação acima. Para alcançar tal propósito até as convenções da forma pictórica foram ali subvertidas chegando ao limite de arriscar mesmo a clareza de suas composições ao abolir elementos pictóricos fundamentais (como, por exemplo, a perspectiva) pela liberdade de expressão dramática de suas formas. Isto se deve muito pelo fato de que suas imagens pictóricas ilustram o mundo de seus poemas, um mundo acima de tudo fantástico (há também nele uma mistura com fatos históricos, lugares e pessoas que existiram realmente) povoado por personagens "míticas" que engendram uma seqüência de ações e acontecimentos numa trama cuja estrutura extrapola o espaço físico de um só livro. Veremos no decorrer do presente estudo como essa estrutura se expande a todo o conjunto de livros de autoria do próprio Blake e por ele ilustrados, o qual se convencionou chamar de *illuminated books,* a saber: *All Religions are One* (c. 1788); *There is No Natural Religion* (c. 1788); *Songs of Innocence and of Experience* (1789, 1794); *The Book of Thel* (1789); *The Marriage of Heaven and Hell* (1790); *Visions of*

[1] "(...) and shall Painting be confined to the sordid drudgery of fac-simile representations of merely mortal and perishing substances, and not be as poetry and music are, elevated into its own proper sphere of invention and visionary conception? No, it shall not be so! Painting, as well as poetry and music, exists and exults in immortal thoughts.", W. Blake, *A Descriptive Catalogue*, em Geoffrey Keynes (ed.), *Blake Complete Writings*, Oxford University Press, 1984 (primeira edição: Nonesuch Press, 1957), p. 576.

[2] Morris Eaves escreveu em sua "Introdução" para o exemplar sobre a obra de Blake da coleção *Cambridge Companion*: "His longest illuminated book *Jerusalem*, comprises 100 plates (...) when laid out in full sequence on the walls of an art exhibition, those plates create an array of visual innovations strong enough to stun the eye into the realization that Blake was one of the most inventive artists who ever lived.", Morris Eaves (ed.), *The Cambridge Companion to William Blake,* Cambridge University Press, 2003, p. 3.

the Daughters of Albion (1793); *The Gates of Paradise* (1793); *America a Prophecy* (1793); *Europe a Prophecy* (1794); *The First Book of Urizen* (1794); *The Song of Los* (1795); *The Book of Los* (1795); *The Book of Ahania* (1795); *Milton a Poem* (c. 1804-1811); *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion* (1804-c.1820); *On Homers Poetry [and] On Virgil* (c. 1822); *The Ghost of Abel* (1822); *Laocoön* (c. 1815, c. 1826-27).

Em termos formais a subversão pictórica encontrada nos *illuminated books* foi também abordada por Robert N. Essick em "Preludium: Meditations on a Fiery Pegasus"[3], onde a obra pictórica de Blake é definida como "alusiva" para diferenciá-la da arte "ilusionista". Suas imagens pictóricas por exprimirem as idéias do autor contidas em seus livros acabam entrelaçando formas e conceitos de maneira inextricável, gerando essa "violação" das convenções da arte. Essick caracteriza Blake como um fazedor de "imagens conceituais"[4], imagens do que o artista pensa tanto quanto do que vê. O crítico escreve:

> "A arte ilusionista requer que o espectador coopere vendo o que está realmente pintado, e a tela como uma representação de uma realidade física fora dela mesma. A arte de Blake é "alusiva" – ela requer de nós que vejamos os conceitos como parte de sua forma, motivando sua execução. Blake está sempre disposto (...) a violar até as mais profundamente enraizadas convenções da forma, cor e espaço para as colocar em questão e nos conduzir para suas próprias proposições inquietantes sobre o espaço e tempo racionais (...). Algumas das melhores obras de Blake se revelam em suas impurezas e nós precisamos de uma estética impura para lidar com elas. E são os escritos de Blake que nos dão o contexto esclarecedor para compreendermos as dimensões conceituais de suas formas pictóricas. (...) As técnicas de Blake, os efeitos visuais que elas produzem, e as idéias em sua poesia, são sinédoques umas das outras."[5]

A presente tese busca averiguar o caráter da interação entre texto e ilustrações nos livros ilustrados de William Blake a partir de seu livro intitulado *America*. O fato das figuras humanas nas ilustrações dos *illuminated books* geralmente personificarem idéias ou conceitos abstratos presentes em seus textos, como vimos na definição de Essick, é apenas um dos elementos complicadores para se identificar suas iconografias. As imagens pictóricas, que aparecem geralmente combinadas com passagens do texto em uma mesma página (mais raramente tomam a página por inteiro), quase nunca se relacionam com o texto na página que

[3] Em *Blake in His Time*, editores: Robert N. Essick e Donald Pearce, Bloomington: Indiana University Press, 1978.
[4] Termo utilizado por E.H. Gombrich e outros, Gombrich em *Meditations on a Hobby Horse*, Londres: Phaidon, 1963, p. 8. Citado por Essick, op. cit., p. 7.
[5] Idem.

ilustram, mas a alguma passagem além ou aquém de sua presença física. Além do mais é muito raro configurarem descrições visuais diretas de algum acontecimento ou ação que se passa na narrativa textual de seus livros. Geralmente são recriações alegóricas de alguma idéia ou situações narradas no texto; cenas, lugares e personagens que aparecem nas ilustrações muitas vezes não são nem mesmo longinquamente referidos no texto, mas mesmo assim somente a partir do embate entre as duas linguagens verbal e visual podemos inferir os seus sentidos. Figuras humanas personificando conceitos abstratos tem sido consideradas tradicionalmente como "alegóricas"; nos estudos sobre Blake, entretanto, é muito comum os críticos atribuírem ao tipo de linguagem indireta utilizada pelo artista tanto em seu texto como ilustrações um caráter "simbólico". Eu preferi considerar sua obra "alegórica" essencialmente porque é assim que o próprio autor a caracterizou como veremos na discussão central desenvolvida no primeiro capítulo. O conceito de alegoria de que parti é baseado principalmente no estudo de João Adolfo Hansen, *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*[6]; apesar de que Hansen tenha demonstrado como esse conceito pode ser tomado largamente, a definição que se tornou mais patente ao longo dos séculos foi aquela da "alegoria dos poetas", na qual os artistas obedeciam a uma série de preceitos retóricos e mantinham as normas convencionalmente instituídas na substituição de um elemento por outro na representação indireta, seja na literatura ou na pintura. A prática de Blake, no entanto, não utiliza signos convencionalmente instituídos, as alegorias em sua obra erigem seus significados a partir do processo mesmo da leitura, do contexto onde estão inseridos, ou seja, a partir da estrutura sígnica interna à obra que é apreendida pelo leitor ao se familiarizar com a mesma.

Há ainda um outro componente desestabilizador do significado iconográfico dessas imagens visuais em Blake: elas são configuradas por uma economia acentuada de elementos pictóricos. As ilustrações que conferiu aos livros que escreveu por serem muito "concentradas" – poucas figuras (muitas vezes apenas uma), com atributos escassos e ambíguos, raríssimos detalhes ou objetos uma vez que a figura humana é o principal e quase sempre único elemento de suas cenas – essas ilustrações acabam gerando uma polissemia de grande intensidade. Por isso a busca por uma interpretação plausível delas só é possível a partir do embate com o texto não apenas do livro que ilustram, mas através do conhecimento de sua obra como um todo: tendo criado um universo próprio com personagens que se repetem ao longo de sua obra, é preciso que o espectador se familiarize com a linguagem e universo

[6] Hansen, João Adolfo, *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*, São Paulo, Atual Editora, 1986.

blakeanos para sair dali com algum entendimento satisfatório. E ainda, por serem tão sucintas as ilustrações se tornam extremamente ambíguas: algumas ilustrações comportam interpretações contrárias, que se contradizem. Em contrapartida, como demonstrei em minha análise do *Matrimônio do Céu e do Inferno* desenvolvida na dissertação de mestrado, as ilustrações seriam também imprescindíveis para uma apreensão satisfatória do texto uma vez que colaboram para a elaboração da ironia, por exemplo, em algumas pranchas desse livro. Portanto em algumas passagens também o significado do texto é erigido a partir do embate com as imagens visuais ali presentes.

A partir das idéias desenvolvidas por Christopher Heppner em *Reading Blake´s Designs*[7] veremos no capítulo II como a arte pictórica de Blake, ao se basear inteiramente na expressividade de corpos humanos contando apenas com a expressão facial e a gestualidade corporal de suas figuras para comunicar, acabou apagando elementos importantes da linguagem visual que engendram sentidos, ou seja, que participam de forma fundamental na produção de significados iconográficos. Dessa maneira aproximou muito suas ilustrações da linguagem verbal: por necessitar textos e nomes anexados às gravuras para erigir seus significados (não só necessitam textos como precisam sempre de um comentário interpretativo), mas principalmente por ter transformado a forma humana numa "espécie de palavra"[8] ao reduzir os elementos de suas ilustrações a um mínimo e estabelecer a forma humana como o fundamento de sua linguagem visual. A partir de um desenho de Blake conhecido como "Várias Personificações" que se encontra em Harvard, Heppner demonstrou inclusive como Blake se viu compelido a procurar por um "léxico" no qual basear suas figuras, uma "retórica" da gestualidade capaz de articular sentimento e pensamento através da expressividade dos corpos humanos. Porém, devido ao caráter de suas gravuras, com o passar dos anos Blake se utilizou cada vez mais de textos acoplados a elas, denotando uma insuficiência nos elementos puramente visuais para comunicar o tipo de signo de que se utilizou nelas, mais propriamente característico da linguagem verbal.

Ao se comunicar de maneira tão concentrada e enxuta a arte pictórica de Blake acaba gerando aquela polissemia inevitável comentada anteriormente, conferindo a suas figuras essa qualidade de "palavra" que Heppner demonstrou tão precisamente em seu livro, ao que eu acrescentaria: "palavras", principalmente aquelas de uso figurado, por metáfora ou metonímia, analogia ou por extensão de sentidos, que precisam de um contexto para ter seu sentido instituído e esclarecido. Através dessa asserção Heppner sinalizou uma certa pertinência na

[7] Heppner, Christopher, *Reading Blake's Designs*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
[8] C. Heppner, op. cit., p. 277.

utilização de elementos da linguagem verbal em análises das imagens pictóricas de Blake, como propus a qualidade de "metonímia visual" para algumas das ilustrações de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, quando analisei este livro em minha tese de mestrado. A conclusão a que cheguei depois de todos esses anos estudando a obra de Blake foi a de que sua obra nos coloca de frente com a problemática da interpretação, ao enfatizar essa característica da polissemia na arte – com certeza comum à toda boa obra de arte, essa de gerar muitos sentidos e por conseguinte muitas interpretações diversas e por isso mesmo continuar ao longo dos séculos atraindo interesse de um público o mais diversificado possível. Mas no caso de Blake essa característica é tão acentuada que parece mesmo ser um dos elementos essenciais em sua poética. Creio que a obra do poeta-pintor ressalta problemas e características fundamentais da linguagem artística, mas está claro haver ali também uma obra com algo a comunicar. Se escolheu essa forma altamente alegórica e ambígua, essa profusão de signos "próprios" – bem sabemos que não é possível só se ater a sua própria idiossincrasia se alguém quer ser entendido por outrem, mas Blake criou de fato signos próprios, está aí o "Dicionário Blakeano"[9] para provar – é porque sua poética é indissociável dessa forma que encontrou para dispô-la.

O capítulo III é dedicado à análise de *America*. A decisão de tomar apenas um dos *illuminated books* como exemplo para averiguar a maneira pela qual ilustração e texto se relacionam de modo geral nos livros de Blake se deve ao fato da complexidade alegórica de sua obra. Se eu levasse em conta todos os livros nos dispersaríamos em uma profusão de esclarecimentos quanto à mitologia ali presente (já que apenas a partir do texto o sentido das imagens visuais é erigido) e o objeto de meu estudo ficaria em segundo plano. Ao concentrar a investigação em apenas um dos livros espero que seja possível demonstrar as características peculiares de cada uma das linguagens detalhadamente e de como se relacionam de um modo mais preciso.

Penso que a raridade de estudos sobre a interação entre a linguagem verbal e visual na obra de Blake seja muito pelo fato de que estudiosos e acadêmicos sintam dificuldades em encontrar um parâmetro de discussão que coloque em contato ou comparação duas linguagens diversas. Esse foi, aliás, um problema teórico persistente em meu próprio estudo: diante da busca em desvelar os mecanismos da intrincada relação entre ilustrações e texto na obra de William Blake, como estabelecer a *relação* entre as duas linguagens, quais seriam os pontos de contato de onde pudéssemos partir para estabelecer "instrumentos" de análise comuns às

[9] *A Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake*, S. Foster Damon, University Pres of New England, Hanover and London, 1988.

duas linguagens? Durante minha pesquisa encontrei diversos artigos que colocavam essa questão.

Por exemplo o ensaio de Robert N. Essick "Visual/Verbal Relationships in Book Illustration, in British Art 1740-1820."[10], no qual o crítico sugere duas maneiras de se abordar o assunto "ilustração de livros": a primeira histórica e a segunda teórica, mas sua proposta procura encontrar uma metodologia na qual aquelas temporal e atemporal se unissem. Apesar de refletir sobre os estudos de livros ilustrados britânicos em geral, Essick concentra seu ensaio principalmente nas ilustrações de Blake, não apenas por se dedicar ao estudo de sua obra por mais de três décadas, mas porque segundo ele a crítica blakeana se encontra por muitos anos na "vanguarda conceitual" dos estudos de livros ilustrados. Escrevendo em 1992, Robert Essick faz um balanço desses estudos sobre a relação ilustração/texto em Blake desde 1970, notando que os maiores avanços foram feitos na década de 70 e que a década de 80 viu um esmorecimento considerável no interesse de estudiosos por essa área. Catorze anos depois posso atestar não ter havido mudanças nesse panorama: apesar de artigos que se dediquem a problemas muito pontuais na obra de Blake, não houve ninguém que se propusesse ao estudo da relação ilustração/texto na mesma envergadura de um trabalho como o de W. J. T. Mitchell em seu *Blake´s Composite Art*, de 1978. *Reading Blake´s Designs* (1995) de Christopher Heppner não trata dos livros ilustrados de autoria do próprio Blake, mas de suas ilustrações para livros de outros autores – veremos como Heppner quer provar que a premissa de que Blake sempre utiliza personagens de sua própria mitologia mesmo ilustrando outros autores não confere.

Como essa "lassitude" em estudos sobre a relação texto/ilustração poderia ser superada? – pergunta Essick. Seu ensaio pretende sugerir maneiras de lidar com a dificuldade metodológica que tal empreitada erige. A primeira seria histórica: através da comparação das ilustrações de Blake com as ilustrações de outros artistas como Thomas Stothard e Henry Fuseli que, como demonstra Essick, têm muito em comum com a prática de Blake. Apesar de tecer grandes elogios ao estudo de Mitchell – "*Blake´s Composite Art* de Mitchell permanece o mais sofisticado e penetrante estudo geral sobre as estratégias ilustrativas de Blake"[11]– Essick afirma que o paradigma histórico e conceitual utilizado por Mitchell incorpora uma ideologia tipicamente romântica ao considerar Blake um gênio singular, cujas ilustrações seriam livres da convenção. Ele procura demonstrar em seu ensaio a partir de vários exemplos

[10] Ensaio publicado em *Essays in Honor of Robert R. Wark*, Guilland Sutherland (ed.), San Marino: Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1992.
[11] Idem, p. 170.

que os "artifícios de gênio" encontrados nas ilustrações de Blake podem ser também encontrados em outros ilustradores da época e mesmo antes dele, o mérito do artista teria sido potencializar esses recursos engenhosos de ilustração elevando ao limite certos mecanismos já utilizados por outros. A maior contribuição de Mitchell ao estudo sobre as ilustrações de Blake na opinião de Essick é transcrito a seguir:

> "Mitchell expandiu o termo "ilustração" a múltiplas possibilidades e nos libertou de uma vez por todas da noção (raramente pronunciada, mas sempre assumida) de que os desenhos de Blake em seus livros ilustrados são – ou deveriam ser – reformulações miméticas de suas palavras. Assimilando a categoria de ilustração (...) no gênero de "arte composta", Mitchell demonstrou como os desenhos de Blake que acompanham sua própria poesia desviam de seu texto, interagem com ele de maneiras contrárias, e geralmente revelam uma complexidade em relações visual/verbal para além do alcance da ilustração convencional – ou pelo menos do conhecimento convencional sobre ela."[12]

Os exemplos apresentados pelo crítico da via histórica como método de estudo são baseados na analogia entre duas ilustrações de artistas diversos e o comentário de sua relação com o texto que ilustram; no caso o estudo é focado nas ilustrações de Blake a partir das quais ele busca paralelos em ilustrações de Stothard ou Fuseli. Como a separação entre o nexo textual e a imagem pictórica que o ilustra é freqüentemente considerada a divergência mais radical da obra de Blake com a ilustração convencional, todos os exemplos apresentados por Essick buscam mostrar que essa incongruência entre texto e sua ilustração possuem precedentes ou semelhanças com obras de seus contemporâneos[13]. Encontramos ali o exemplo da ilustração que condensa muitas referências textuais em uma só cena (chamada por Essick de ilustração epítome), muitas vezes ilustrando o livro como um todo; da relação antitética, quando o texto diz algo e a imagem pictórica o contrário; da ilustração muito comum em Blake que apresenta uma versão outra sobre o mesmo assunto textual, e como geralmente é composta por cenas, objetos ou personagens que não aparecem no texto as possibilidades de várias leituras iconográficas e narrativas que as unam indicam "múltiplas dimensões de uma "ilustração" [se nós ainda podemos aplicar este termo, diz ele] para um "texto", que encontra expressão verbal apenas no ato de interpretação."[14]. Através desses exemplos de ilustrações específicas Essick embasa sua asserção de que o desenvolvimento das técnicas ilustrativas de

[12] Essick, Robert N., op. cit., p. 170.
[13] "Stothard addition of motifs lacking textual authorization, and hence the creation of na unwritten narrative, sets the stage for some of Blake´s more complex strategies." Idem, p. 178.
[14] Idem, p. 177-8.

Blake "é uma exploração de convenções que ele partilhava com seus contemporâneos, mais do que uma revolta contra eles":

> "Os desenhos de Stothard para [os textos de] Ritson e Bonnycastle quase transpõem os limites da "ilustração" como resposta a um texto específico e se dispersam no território da mera "decoração", ou ornamentação de texto, (...). Ainda assim a independência da representação inerente nesse gênero pictórico menos importante poderia muito bem ter provido o espaço conceitual, estímulo e precedente bibliográfico para o desenvolvimento das próprias estratégias de sinergia e síncope visual/verbal complexas de Blake. Blake teve certamente ampla oportunidade de se tornar familiar com essas convenções uma vez que ele gravou cada um dos desenhos de Stothard e Fuseli discutidos aqui – e muitos outros."[15]

Voltando ao problema da comparação entre as duas linguagens, Essick nota que é curioso o fato de que teorias gerais sobre os signos não tenham presença dominante ou pelo menos uma contribuição significante no estudo da relação texto/desenho em ilustração de livros. Um motivo levantado por ele seria o caráter eminentemente não-histórico de teorias semióticas, o que as distanciam de campos de estudo que devem tratar de história do gosto ou mudanças técnicas de produção gráfica. Além do mais a semiótica geralmente não está interessada em relações entre sistemas de signos em diferentes mídias, porém estudos de livros ilustrados compostos de linguagem visual e verbal "devem tratar da *diferença* entre as duas mídias para que seus vínculos possam ser apreendidos"[16] Apesar de pinturas e palavras terem em comum servirem a propósitos de comunicação e daí partilharem ambas a função de signos, pois ambas tomam o lugar de algo para além de seus entes físicos, historicamente a diferença entre pinturas e palavras tem sido estabelecida como a diferença entre "representação" e "referência"; por trás desses termos Essick aponta para a questão básica da semiótica que é a diferença entre o signo "motivado" e o "arbitrário", onde palavras são consideradas formas arbitrárias enquanto pinturas signos motivados – isto por serem geralmente miméticas, mas mesmo desenhos não representacionais manteriam seu caráter motivado através de "relação causal entre suas propriedades formais e a mente do artista ou padrões psíquicos universais"[17].

Sendo palavras e imagens tão contrárias Essick coloca a questão se o livro ilustrado poderia realmente ser considerado uma forma integrada. O problema da diferença em mídias

[15] Idem, p. 185. Para reproduções de todas as ilustrações de livros feitas por Blake a partir de desenhos de outros artistas, ver Robert N. Essick, *William Blake´s Commercial Book Illustrations* (Oxford, 1991).
[16] Idem, p. 187.
[17] Idem.

semióticas criaria essa barreira para a comparação interna aos atos interpretativos, segundo ele. Para atenuar a dicotomia entre signo arbitrário e motivado haveria três possibilidades: 1-) "linguagem, como pintura, é na verdade motivada" (argumento de *Cratylus* (Platão), Jacob Boehme, teóricos das fundações naturais das linguagens humanas do século XVIII, algumas teorias semióticas); 2-) "pinturas, como linguagem, são na verdade arbitrárias" (a afirmação de que mesmo pinturas representativas dependem de códigos convencionais tem tido recentemente mais defensores); 3-) "ambas as mídias partilham alguma terceira característica através da qual elas podem ser conectadas", possibilidade esta que segundo o crítico lhe parece melhor, pois as duas primeiras estariam implícitas nela: "palavras e pinturas ambas funcionam como signos", diz ele. Ele propõe que a distinção entre arbitrário/motivado seja aplicada à natureza do significante e não do significado; palavras e pinturas podem ser unidas através de significados partilhados. O problema se voltaria então para a maneira que os significados comuns podem ser determinados, ou seja, deve-se deixar os objetos de estudo para se considerar nossas operações interpretativas a partir deles.

Procurando pelo ponto em comum entre palavras e pintura Essick se baseia no problema levantado pela hermenêutica de estruturalistas semióticos que espelha a mesma dicotomia texto/ilustração: o problema da diferença ontológica entre "realidade" e o meio através do qual a interpretamos (linguagem), como poderiam ser conectadas diante de tal diferença? Ao invés de se voltar a noções tradicionais de referência, o estruturalismo define a realidade ela mesma um sistema semiótico, ou pelo menos nosso discurso que dá acesso a ela e talvez mesmo o acesso à consciência humana. Desse modo a questão da conexão torna-se um problema de semelhanças e contrastes entre duas linguagens, um processo mais de "tradução e não transubstanciação, na qual as barreiras ontológicas foram suprimidas[18]." Segundo as reflexões do estruturalismo, antes que tal comparação possa ser efetuada cada parte da dicotomia – pintura e palavra, ou mesmo mundo e palavra – deve ter sido já constituída lingüisticamente, não apenas semioticamente.

E aqui chegamos a uma questão que me deparei por demais na busca por uma metodologia de análise de interação entre texto e ilustração que levasse em conta as peculiaridades de cada uma das mídias: a linguagem acaba por prevalecer sobre tudo; nos termos de Essick,

[18] Segundo Essick, os problemas que circundam essa supressão de diferença ontológica entre significante e significado são a questão central na filosofia pós-estruturalista de Jacques Derrida. Idem, p.188 e p.202.

> "Nós nunca comparamos pinturas e textos. Comparações são sempre entre descrições verbais de pinturas e outro texto. A hegemonia do texto sobre o desenho na produção de livros ilustrados, uma simples conseqüência da prioridade cronológica do primeiro, é repetida na dominação do lingüístico sobre o visual, mesmo no discurso de historiadores da arte (...) Em tais circunstâncias, nós devemos prestar muita atenção em nossa conversão primeira do visual em experiência textual. No estudo das formas compostas visual/verbal, essas descrições são usualmente expressadas como se fossem, ou pelo menos funcionassem como os significados estendidos partilhados pelos signos em ambas as mídias. Assim, as ligações entre o visual e o verbal (...) existem (em qualquer sentido prático, fenomenal) somente como uma construção forjada pelo nosso discurso sobre elas."[19]

O periódico *New Literary History, A Journal of Theory and Interpretation*, dedicou um número especialmente para a discussão sobre semelhanças e disparidades entre literatura e artes visuais[20]. Encontramos a mesma idéia em muitos dos textos ali apresentados: uma pintura não pode contar uma estória, pode apenas nos lembrar de uma narrativa que já conhecemos; ou seja, apesar do equivalente em estrutura à narrativa literária seja possível na pintura, através de seqüências no tempo com heróis, mudança de cenas e ocasionalmente até um desenvolvimento de características físicas e emocionais (p.ex. mosaicos que contam estórias), há uma diferença crucial entre a narrativa literária e a narrativa através de imagens: as especificidades e mesmo a identidade dos personagens envolvidos em uma representação visual não podem ser compreendidas sem conhecimento prévio da estória[21].

Oleg Grabar (em ensaio citado na última nota) levanta algumas considerações a partir desse fato. Ele atribui esse fato ao problema de que o entendimento e apreciação das artes visuais requererem uma aquisição prévia de um conhecimento mais concreto e consciente do que o conhecimento abstrato e automático do vocabulário e da gramática necessários para a elucidação de uma obra literária. Primeiro, sendo o veículo da literatura baseado em um conhecimento da linguagem inato ou adquirido, as oportunidades de eficácia na comunicação são muito maiores na literatura do que nas artes visuais; por isso uma das principais preocupações dos historiadores da arte consiste no estabelecimento de uma tipologia própria a uma época ou cultura, isto é, as combinações de elementos iconográficos e formais que aparecem como veículos automáticos para que um comunicado "inteligível" seja expresso. A

---

[19] Idem, p. 188-9.
[20] Vol.III, Spring 1972, number 3: *Literary and Art History*.
[21] John Passmore, "History of Art and History of Literature: A Commentary", in *New Literary History, A Journal of Theory and Interpretation*, volume III, número 3, 1972, Número especial: *Literary and Art History*, p. 577; Oleg Grabar, "History of Art and History of Literature: Some Random Thoughts", p. 563-4; a idéia aparece também em Kathleen Lundeen, *Knight of the Living Dead, William Blake and the Problem of Ontology*, Associated University Presses, London, 2000, p. 40.

segunda consideração deriva da primeira. Se ao expressar uma mensagem "inteligível" como uma narrativa a arte visual falha ao comunicar muito do que seja novo, duas possibilidades advêm dessa premissa: a-) o mundo visualmente perceptível foi sempre um *memento* de coisas já conhecidas (Grabar coloca nesse grupo os manuscritos com iluminuras, as ilustrações e a pintura em igrejas); b-) a arte visual procura comunicar um tipo de mensagem "inteligível" inteiramente diversa. A última possibilidade leva o autor a sugerir estar a função comunicativa das artes restrita a uma impressão ou a um humor (*mood*) geral:

> "Em outras palavras, o mundo das artes visuais está ainda para ser definido por uma série de *modos* [*modes*], de figuras que servem para conotar uma ampla variedade de realidades possíveis e que submergem os signos concretos das imagens elas mesmas."[22]

O estudo de tais modos no mundo visual (ainda em seu início segundo ele, seu texto é de 1972) levaria em conta suas associações psicológicas e expressões formais – o autor reclama dos historiadores da arte uma ausência em pelo menos duas áreas: uma seria o equivalente dos dicionários e lexicografias de linguagens; o outro seria uma definição dos elementos formais arranjados "gramaticalmente" numa obra de arte, ou seja, uma espécie de teoria da percepção visual. Ele termina essa seção de seu artigo com um paradoxo: "É como se as possibilidades abstratas da linguagem conduzissem a literatura a assuntos e imagens definíveis concretamente, enquanto que os elementos concretos percebidos visualmente conduzissem a uma definição das artes em termos "modais" abstratos."[23]

E então chegamos à consideração compartilhada com aquela de Essick de onde partimos: enquanto o crítico ou historiador da literatura utiliza o mesmo veículo de seu objeto, ou seja, a linguagem, o historiador ou crítico visual tem que se locomover da expressão da matéria de sua investigação ou contemplação para o campo da linguagem se ele pretende se comunicar, e mesmo pensar, completa Grabar. Um sistema de interpretação que fosse comum a todas as artes deveria ser então metalingüístico, mas ele mantém em forma interrogativa o sucesso de tal sistema, pois há uma terceira conseqüência levantada por ele que diz respeito às artes visuais: "pode ser que a verdadeira função das artes visuais seja expressar algo impossível, ou pelo menos muito difícil, de se expressar verbalmente."[24]. Por fim conclui que se nosso entendimento do mundo visual é uma tradução em linguagem de um tipo outro de

[22] Oleg Grabar, op. cit., p. 565.
[23] Idem.
[24] Idem, p. 566.

conhecimento, uma liberdade de interpretação é maior para o observador visual do que para o leitor de literatura:

> "(...)o mundo visual, por ser geralmente interpretado em outro meio que o dele mesmo, possui intrinsecamente um campo semântico que é quase tão amplo quanto o intelecto de seu observador. Em outras palavras, o "receptor" deve ser considerado mais importante do que o "remetente", talvez mesmo mais importante do que a "mensagem." "[25]

Essa afirmação é muito pertinente para algumas das ilustrações de Blake. Se a interpretação das iconografias presentes em geral em suas imagens visuais já encontra uma resistência pelo fato de não serem baseadas em um sistema de signos culturalmente conhecidos e sim em um universo ficcional próprio criado pelo artista, o que dizer no caso de algumas de suas ilustrações que apresentam cenas e personagens que não foram sequer mencionadas no texto a que pertencem? Neste caso, nos termos de Grabar, o "campo semântico é quase tão amplo quanto o intelecto de seu observador", porém tal observador não pode inferir mais do que hipóteses para suas interpretações. A grande maioria das ilustrações de Blake tem seus significados erigidos a partir de uma relação analógica com o texto de que fazem parte, mas algumas delas são tão obscuras e seu poder referencial tão frágil que não podem comunicar ou surtir mais do que qualidades de sentimentos em seu espectador; nos termos de Grabar alguns parágrafos acima, estão restritas a causar somente uma impressão ou um humor (*mood*) geral no observador.

Apesar da reflexão de Grabar iluminar alguns aspectos sobre a análise das artes visuais dos quais eu tratava com o auxílio do texto de Essick, aquele autor está interessado nas especificidades das duas artes visual e literária e como o interesse aqui é por ilustração de livros, voltemos a Essick que trata do mesmo assunto do presente estudo inclusive do mesmo autor. Vejamos, então, qual a metodologia proposta por ele no caso da análise onde o ponto de contato entre texto e imagem pictórica é o objeto principal.

Se as ligações entre o visual e o verbal existem "apenas como uma construção forjada de nosso discurso sobre eles" a necessidade recai na criação de um modelo para o processo do diálogo entre um texto (a descrição verbal de um livro ilustrado) e o outro (o texto ilustrado). Essick se baseia novamente em teorias de interpretação semióticas na elucidação desse processo. Cita A.J. Greimas sobre o ato interpretativo: "uma transposição de um nível de linguagem a outro, de uma linguagem para uma linguagem diferente, e a significação não é

[25] Idem, p. 567.

nada além da possibilidade de tal *transcodificação*."[26] Essa transposição se dá através da construção de uma metalinguagem adequada; Essick descreve o processo como uma analogia tripartida a:b::b:c, onde *b* seria a metalinguagem supostamente aplicável a ambos os textos (*a, c*).

> "[Os termos dessa metalinguagem, num estudo inter-mídia,] são usualmente emprestados de um campo de discurso profissional e usado metaforicamente em outro, com a esperança implícita de que o tropológico possa ser um veículo de *insight*."[27]

Desse modo termos da história da arte como *barroco,* por exemplo, pode ser usado para textos literários. Alguns termos como *pitoresco* e *sublime*, observa Essick, possuem uma história já tão longa de aplicabilidade tanto em literatura quanto nas artes visuais que perderam inclusive o caráter metafórico quando aplicados a qualquer um deles e, portanto, encobrem a natureza de transposição retórica quando usados como um termo médio em analogias entre as artes. Esse esquecimento do uso metafórico de um campo a outro, como quando se apaga a diferença semiótica e ontológica, lembra o crítico, é uma "cegueira que possibilita" a maior parte dos estudos interpretativos. Algumas características da metodologia proposta pelo autor – que na verdade se pretende apenas uma base de onde possa surgir uma metodologia verdadeiramente inovadora – como a diferença das mídias e os perigos inerentes na construção de uma metalinguagem de transposição, parecem a Essick "inevitáveis". Ele parte então daquela fórmula analógica tripartida (a:b::b:c), expandindo-a em uma homologia de quatro partes, a:b::c:d. A investigação histórica como proposta anteriormente é incorporada nesse novo paradigma que se baseia no argumento de que a relação entre um texto (a) e suas ilustrações (b) é a mesma (ou similar) relação entre o texto (c) / desenho (d) em outro livro. Essick vai além e propõe que cada metade do paradigma seja restrita a um meio apenas ao mudar o foco da relação analógica para a relação interna a cada meio e mover a homologia de quatro partes de sua origem estruturalista em direção ao fenomenológico; a semelhança proposta seria entre funções e não formas:

> "A necessidade por uma metalinguagem que permita transposições entre disciplinas não surge até que descrevamos aquelas funções. Declarações tais como "tempo está para narrativa assim como espaço está para desenho" segue esse padrão. Embora dificilmente reveladoras, mesmo tais generalizações amplas não medem esforço ao suprimir diferenças de mídias quando

[26] Greimas, *Du Sens* (Paris, 1970), 13. Citado por Robert N. Essick, op. cit., p. 189.
[27] Idem.

> requerem paralelos de segunda ordem na relação entre características de cada meio, mesmo que tais características não sejam reivindicadas de serem as mesmas, ou mesmo análogas, exceto funcionalmente no interior de suas respectivas esferas. Esse tipo de pensamento está por trás de muitas teorias estéticas gerais, da obra de Lessing no século XVIII à de Langer em nosso século, mas eu acredito que também tenha um valor prático quando trazida para as particularidades dos livros ilustrados."[28]

Essick exemplifica sua teoria citando uma prática encontrada na obra de Blake, segundo ele argumentou em seu livro *William Blake and the Language of Adam*. Haveria uma tendência em "tornar literal a figuração" em sua linguagem poética: o que a maior parte dos poetas do século XVIII apresentam como figura de linguagem, ou o que os leitores geralmente tomam como figural, é transposto para o literal na retórica de Blake. Ele cita como exemplo a passagem em *O Livro de Urizen* na qual a "sombra fria" de Urizen é "Como uma teia de aranha"; a metáfora de tal imagem ganha uma literalidade biológica quando alguns versos adiante o poema proclama que "a Teia é uma Mulher em embrião". Ele cita vários outros exemplos de literalidade na obra de Blake e afirma ser encontrado o mesmo processo de "literalização" em seu método como ilustrador, que freqüentemente viola a distinção entre o real e o figural mantida no texto. Por exemplo, conceitos abstratos ou conceitos retóricos são representados com a mesma realidade de corpos humanos em uma das gravuras para *Night Thoughts,* de Edward Young´s: a figura gigante da Morte existe no mesmo nível de realidade pictórica do grupo da família que aparece na mesma cena; se averiguadas estratégias ilustrativas convencionais essa literalidade em seus desenhos não é um afastamento da tradição mas um exagero de algumas características comuns a ela, uma vez que representações pictóricas de um texto verbal tendem a tratar literalmente seus objetos ao dar presença visual para realidades abstratas do mundo escrito, menos motivado e menos mimético. Essick compara com o mesmo processo em Flaxman que ao ilustrar *Trabalhos e os Dias* de Hesíodo – onde os "daemons" bons são descritos como "veil´d with a mantle of aerial night" (segundo tradução de Charles Elton) – converteu a imagem metafórica do "manto da noite" em mantos literais ou capas vestidos pelos espíritos flutuantes.[29]

Neste procedimento de análise utilizado por Essick encontrei uma concordância em minha pesquisa com a idéia primeira apresentada em meu projeto de averiguar semelhanças no funcionamento dos *tropos* de linguagem com as relações estabelecidas entre as imagens pictóricas de Blake e o texto que ilustram. Como "metalinguagem" de transposição entre um

[28] Idem, p. 190.
[29] Idem, p. 194.

meio e outro provou ser de uso valioso na elucidação dessa relação texto/desenho quando *O Matrimônio do Céu e do Inferno* foi analisado durante minha dissertação de mestrado, no qual constatei um caráter metonímico em algumas de suas ilustrações. Na presente tese de doutorado também utilizo algumas figuras de linguagem para analisar a maneira pela qual interagem ilustração e texto, principalmente a "metáfora" que baseada na analogia como transposição ou tradução de sentidos nos auxilia a compreender os significados subjacentes das ilustrações através de uma relação analógica com o texto.

Podemos sintetizar as características gerais das imagens pictóricas de Blake através de algumas propriedades fundamentais que todas elas partilham entre si. Formalmente possuem uma simplificação considerável ao reduzir as imagens a seus contornos e superfícies mais básicos; as cenas apresentadas nelas são muito sintéticas ou "concentradas" pois não utilizam muitos elementos pictóricos, mostram apenas algumas figuras humanas, pouquíssimos objetos e quase uma ausência completa da paisagem onde se encontram, o espaço é reduzido a alguns aspectos da natureza como os quatro elementos (fogo, água, terra e ar) ou tipos de vegetação (árvores, flores, mato) e de animais (insetos, pássaros); em termos de iconografia essas ilustrações possuem um caráter alegórico eminente, baseado no universo ficcional no qual estão inseridas e não em algum sistema tradicionalmente instituído. Como comentou Leopold Damrosch, são fundamentalmente conceituais e dependem da exegese verbal (que é impreterivelmente indissociável de seu contexto, que no caso dos *illuminated books* significa texto): "ele parece ter progressivamente se preocupado mais com o efeito conceitual do que com o formal como sugere a surpreendente crueza de muitas das pranchas em *Milton* e *Jerusalem*."[30] Podemos mesmo considerar suas cenas de um caráter bastante "abstrato": as formas individuais tendem a ser isoladas, geralmente figuras humanas que são representadas em ambientes indeterminados, dispostas em planos de fundo que são apenas minimamente representados. Em termos da história da arte, Anne Kostelanetz Mellor sintetiza as características da arte pictórica de Blake:

> "Por volta de 1795, Blake tinha unido três maiores influências – os contornos românticos-clássicos de D´Hancarville, Cumberland, Flaxman e Fuseli, os contornos incisivos e os nus heróicos de Michelângelo, e o linearismo dos monumentos e manuscritos Góticos ingleses – em um estilo maduro, um estilo linear baseado em contornos fortemente definidos; figuras heróicas

[30] Damrosch, Leopold, Jr., *Symbol and Truth in Blake's Myth*, Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 120.

> idealizadas que planam através de espaços bidimensionais, irracionais; uma falta de riqueza na textura; e uma confiança em composições fechadas, tectônicas."[31]

Essas cenas pictóricas formalmente muito simples, reduzidas a figuras essenciais, de caráter fortemente alegórico (como os personagens do texto que ilustram), acabam gerando aquela multiplicidade de interpretações como vimos anteriormente. Mesmo sua linguagem poética é caracterizada por um "estilo polissêmico", como a denominou Nelson Hilton, e de forma tão enfática que se pode afirmar ser essa polissemia um aspecto essencial de sua mensagem, "talvez seja a própria mensagem", diz Hilton[32].

[31] Em *Blake´s Human Form Divine* (Berkeley: Univ. of Califórnia Press, 1974, p. 135. Citado por Robert N. Essick, *William Blake Printmaker,* Princeton Univ. Press, 1980, p. 34.
[32] Hilton, Nelson, "Becoming Prolific Being Devoured", in *Studies in Romanticism*, volume 21, número 3, 1982, p. 420.

Capítulo 1 - As noções de *alegoria* e *símbolo* no contexto da obra blakeana

Desde que iniciei os estudos sobre a obra de William Blake em minha dissertação de mestrado, instaurou-se em minhas reflexões uma indecisão constante quanto à conceituação mais apropriada para definir a natureza de suas ilustrações assim como de seu texto, pois ambos partilham um caráter extremamente obscuro e enigmático baseado na linguagem indireta e figurada, características essas comuns tanto do símbolo quanto da alegoria. Esses conceitos foram empregados em igual medida pelos críticos ao comentar a obra blakeana, uns preferiram este, outros utilizaram aquele, o que fez minhas dúvidas pairarem suspensas por muitos anos. O fato é que a diferença entre esses conceitos é muito sutil os tornando por demais similares. Estabelecer o sentido do conceito de alegoria utilizado em meu estudo para esclarecer o modo pelo qual Blake utilizou a linguagem indireta ou figurada tanto em seus textos quanto em suas ilustrações é a tarefa do presente capítulo.

A alegoria definida pela retórica antiga possui categorias mais fixamente estabelecidas como veremos a seguir, mas ao longo dos séculos seu caráter se diversificou a tal ponto que, como notou Bloomfield, se tomada sua definição mais ampla ela pode inclusive englobar mito e símbolo como aspectos próprios: "*Alegoria, mito e símbolo* são termos usados para descrever os significados polissêmicos da literatura, enfatizando o tipo de significado ou o significado ele mesmo. Todos eles têm vários significados, embora alegoria seja o mais complexo e evasivo (...). O texto literário geralmente tem um significado literal. Para chegar ao significado subjacente ou significância nós o interpretamos alegoricamente, miticamente e simbolicamente, muitas vezes empregando mais de um desses modos dependendo da natureza do texto."[33] Na obra de William Blake, veremos que é exatamente o caso de empregar "mais de um desses modos": no texto dos *illuminated books* personagens de nomes bastante peculiares habitam um espaço/tempo fantástico e surreal, e como esses personagens se repetem ao longo dos volumes de sua autoria se tornou patente falar em uma "mitologia blakeana" que englobaria esse universo criado pelo autor. Em termos gerais preferi conceituar sua obra através do termo alegoria, mas veremos a seguir dois outros críticos refletindo sobre o mesmo assunto através principalmente do conceito de símbolo: um deles prefere uma mistura entre os dois termos para definir a obra de Blake; o outro apesar de assumir o termo alegoria como o que melhor defina a obra do autor de *Jerusalem* se utiliza da noção de símbolo estabelecida por Yeats como aquela que melhor caracterizaria a alegoria de Blake.

[33] Bloomfield, Morton W.(ed.), *Allegory, Myth and Symbol*, Harvard University Press, 1981, p. vi.

Preferimos o o termo alegoria para classificar o caráter das duas linguagens visual e verbal utilizadas por Blake em seus *illuminated books,* mas é importante enfatizar que suas características se distanciam muito do que tradicionalmente entendemos por alegoria – nos parâmetros da alegoria recomendável pela retórica antiga, a *permixta apertis allegoria* ou *alegoria imperfeita*, que sempre permeou na prática dos diversos tipos de alegorias empregadas até o século XVIII: apesar de ter sido abandonada muitas vezes, seria sempre retomada pelos autores ao longo dos séculos. O caráter da alegoria em Blake, entretanto, é muito diferente da "alegoria dos poetas" (como ficou conhecida), pois ao contrário da clareza na substituição de um termo literal pelo figurado, Blake prefere o obscurantismo e a ambigüidade. Mas é importante olharmos mais atentamente para esse tipo de alegoria, pois será em oposição a ele que Blake definiu o tipo de alegoria em sua obra, chamada por ele "alegoria sublime".

Para precisar o conceito de alegoria ao longo da tradição literária e pictórica ocidental utilizei principalmente o livro de João Adolfo Hansen, *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*[34], apesar de que vários outros livros foram por mim consultados ao longo desses anos[35]. Hansen perpassa todas as transformações do conceito desde a Antigüidade ao Romantismo: da retórica antiga (Aristóteles, Cícero e Quintiliano) até o Barroco no século XVII, passando pela alegoria dos teólogos na Idade Média, Renascimento, Dante, Cesare Ripa, os emblemas e divisas, algumas notas sobre o Neoclassicismo no XVIII e o Romantismo. Não entrarei em detalhe quanto às transformações do conceito de alegoria ao longo dos séculos porque não condizem com o tipo de alegoria encontrada na obra de Blake. O que nos interessa no livro de Hansen é a definição do conceito em termos gerais e principalmente na retórica antiga, pois será em oposição a esta última que Blake definiu a alegoria em sua obra.

Em sua definição mais genérica, a alegoria "diz *b* para significar *a*". Lausberg, baseado em retores antigos e modernos, redefiniu o conceito nos seguintes termos: "A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento."[36] Hansen chama atenção para o fato de haver *duas* alegorias, inversas e

[34] Hansen, João Adolfo, *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*, São Paulo, Atual Editora, 1986.
[35] Dentre os quais eu destacaria: Edwin Honig, *Dark Conceit, the making of allegory*, New York, Oxford University Press, 1966; John MacQueen, *Allegory*, London, Barnes & Noble Inc., 1970; Deborah L. Madsen, *Rereading allegory, a narrative approach to genre*, London, Macmillan Press Ltd., 1995; Angus Fletcher, *Allegory, the theory of a Symbolic Mode*, London e Ithaca, Cornell University Press, 1964.
[36] Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria (Fundamentos de uma ciencia de la literatura),* Madrid, Gredos, 1976, t.II, pp. 283 e segs. Citado por Hansen, op. cit., p. 1.

complementares. A primeira é um modo de expressão, uma maneira de falar, "técnica metafórica de representar e personificar abstrações" (Hansen, p. 1) como aparece na Retórica antiga, na qual é teorizada como uma modalidade de elocução ou ornamento do discurso, e também na citação de Lausberg acima. Tal alegoria, na Antiguidade clássica e cristã assim como na Idade Média, foi chamada "alegoria dos poetas". Tanto em seu funcionamento antigo quanto em suas retomadas, ela funciona por semelhança, é mimética – daí Hansen afirmar que para escrever sobre esta alegoria é necessário retomar a oposição retórica *sentido próprio/sentido figurado*, na qual "metáfora é uma termo 2°, "desvio", no lugar de um termo 1°, "próprio" ou "literal"" (Idem). Já a outra alegoria, que ficou conhecida como "alegoria dos teólogos", ou ainda através das denominações de *figura, figural, tipo, antítipo, tipologia, exemplo*, não é um modo de expressão retórico-poética, mas um modo de interpretação religiosa de textos sagrados, portanto um modo de entender: "Genericamente, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma "semântica" de realidades supostamente reveladas por coisas nomeadas por palavras." (Hansen, p. 2)

Ou seja, na alegoria dos poetas, a alegoria era considerada como um dispositivo retórico para a expressão, fazendo parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentavam as maneiras pelas quais o discurso poderia ser ornamentado através de regras que forneciam lugares-comuns (*loci* ou *topoi*) e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, o qual possuiria maior ou menor clareza dependendo de sua circunstância. Desse modo a alegoria greco-latina era essencialmente lingüística, na construção e também em sua interpretação. Diferentemente dessa Retórica da Antiguidade greco-romana, a "alegoria dos teólogos", cristã e medieval, estabelecia uma relação entre o mundo e a Bíblia, ambos "escritos" por Deus, em um método exegético que associava a realidade histórica com o significado profético, tratando eventos do Velho Testamento como "tipos", figuras, que prefiguram eventos do Novo Testamento: "não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, acontecimentos e seres históricos nomeados por elas. (...) Assim, ao passo que a Retórica greco-latina teorizou a alegoria como simbolismo lingüístico, os padres primitivos da Igreja e a Idade Média a adaptaram, pensando-a como simbolismo lingüístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus na Bíblia e mundo." (Hansen, p. 4) Muitas vezes essas duas alegorias seriam superpostas, tanto na produção de textos quanto em sua interpretação, causando certa confusão.

Uma vez que a noção da alegoria dos poetas (a alegoria como expressão ou alegoria retórica) terá grande influência nas artes ocidentais, é importante um olhar mais cuidadoso sobre ela. João Adolfo Hansen expõe as principais categorias retóricas de tal alegoria a partir

de vários textos retóricos, principalmente de Quintiliano, procurando dispor as essências clássicas extraídas destes, que vão ecoar por muitos séculos na tradição retórica de gramáticos e retores que reativaram Quintiliano até os séculos XVII e XVIII. Vejamos sumariamente como Quintiliano analisa a alegoria. Ela pode apresentar: a-) uma coisa (*res*) em palavras e outra em sentido; b-) algo totalmente diverso do sentido das palavras. Conforme *a,* Quintiliano inclui a metáfora, a comparação, o enigma; conforme *b*, o sarcasmo, o provérbio, a contradição. Também a ironia faz parte de sua definição de alegoria, como tropo de oposição, pois ela afirma para negar, e vice-versa, portanto diz algo visando dizer outra coisa. Como ornamento, Quintiliano filia a alegoria à metáfora, relação esta pensada como extensão, sendo a alegoria quantitativa: enquanto a metáfora é tropo de léxico, substituindo um termo isolado, a alegoria equivale a um enunciado, substituindo todo um "pensamento", cuja expressão poderia se dar por um discurso simples, sem ornamento.

De acordo com a primeira parte da definição de Quintiliano, a alegoria como tropo, ela é uma transposição. Retoricamente, o tropo é a transposição semântica de um signo *em presença* para um signo *em ausência*, baseada na relação possível entre um ou mais traços semânticos dos significados dos dois signos envolvidos – a relação pode ocorrer por metáfora (semelhança), por sinédoque (inclusão), por metonímia (causalidade), por ironia (oposição). A transposição se faz necessária porque há no tropo uma incompatibilidade semântica entre o *microcontexto* (o lugar ocupado pelo signo *em presença* no enunciado) e o *macrocontexto* (as outras partes do enunciado, necessárias para determinar o signo *em ausência* na leitura), incompatibilidade esta percebida pelo leitor que é forçado a fazer a transposição de um signo a outro através de outro signo intermediário, que é signo da provável semelhança entre eles:

> "Assim, como linguagem figurada na Retórica antiga, o *tropo* implica dois sentidos: o *figurado*, que é o próprio tropo, e o *literal* ou *próprio*, que é um ideal de sentido próprio, sem figuração, implícito no tropo. A alegoria é o tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado. Por isso, ela é também uma espacialização prevista do inteligível (ou próprio) no sensível (ou figurado)."[37]

O que aproxima a alegoria da metáfora então é a estrutura comum das operações com tropos no enunciado. Há duas operações simultâneas colocadas em funcionamento pela alegoria: "como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes

[37] Hansen, J. A., op. cit., p. 14.

encadeadas num contínuo; enquanto referência a um significado *in absentia*, opera por analogia, através de alusão e substituição." (Hansen, p.16). Portanto a alegoria é dupla, o significado do enunciado é exterior ao que o texto denota uma vez ser uma representação figurada, enquanto o significado implícito se quer interior ao que representa, estando fora dele em ausência. Por isso os retores antigos consideravam a alegoria como algo que poderia facilitar a expressão: "segundo eles, concretiza abstrações, tornando-as mais "fáceis", e, ao mesmo tempo, indica o próprio procedimento, impedindo que o leitor seja literal. Essa foi muita vez a interpretação grega e também renascentista dos deuses de Homero, pensados como personificações de faculdades humanas ou de princípios morais e metafísicos." (Hansen, p. 17).

Definindo a alegoria como "metáfora continuada", Quintiliano indicaria ainda que ela também é sintática. "Sintaticamente, a alegoria é um diagrama", observa Hansen. Uma personificação é constituída como sujeito do enunciado através de operações sintáticas que retomam e distribuem sua função de sujeito:

> "[as operações sintáticas] consistem basicamente na adjetivação intensificadora da personificação e, principalmente, na predicação verbal de ações, de tal modo que metáfora predica metáfora. Há, nesse sentido, um duplo estatuto da metáfora: ela é sintática e semântica. Em outros termos, simultaneamente um diagrama das operações predicativas que vão constituindo um sujeito pela personificação e uma substituição, pontual e continuada, que vai efetuando um sentido figurado diferido de um sentido literal. A alegoria torna evidente o procedimento – pela operação sintática – e faz o significado dos termos presentes passar para "dentro" de outro, ausente."[38]

É importante notar que para a Retórica antiga essa substituição continuada deveria obedecer a regras muito precisas para uma boa mímese, regras técnicas como brevidade e clareza, conveniência ou adequação discursiva, e também regras do gênero a que o discurso pertencia. "Como imitação – e também produção e correção de "realidades" – o discurso funciona estribado em dois pólos complementares, a *convenção* e a *naturalidade*. Nesse dispositivo, o discurso subordina-se a três qualidades consideradas virtudes para *bem dizer* ou *bem fazer*: *brevidade, clareza, verossimilhança*. Embora sejam função uma de outra, definindo-se relacionalmente, é possível dizer que *brevidade* e *clareza* discursivas visam tornar o discurso verossímil, sendo antes meios técnicos que propriamente fins. O objetivo é, sempre, a boa mímese". (Hansen, p. 19) A regra da *clareza*, como veremos a seguir, é o

[38] Hansen, J. A., op. cit., p. 19.

critério central da classificação retórica dos tipos de alegoria. A mesma regra "determina os graus de maior ou menor aceitabilidade nas operações de abstração seletiva das realidades, da combinação ou associação das partes do texto, da ampliação ou engrandecimento de ações e objetos e, enfim, da metamorfose ou produção de efeitos de "maravilhoso"" (idem). Hansen ressalta que tais convenções de *clareza, brevidade* e *verossimilhança* fazem parte de uma norma que se poderia chamar "ideal", e que sua definição deve levar em conta o diferencial de seu múltiplo emprego na prática, pois há o risco de congelá-las em "regras petrificadas", como, por exemplo, muito se fez no neoclassicismo durante o século XVIII – veremos como a crítica de Blake à alegoria é baseada nessa questão, basear a obra de arte em regras convencionais para melhor ser compreendida torna a obra um produto da "memória" e não da "imaginação", como deveria ser segundo sua poética.

Por esse sistema de convenções buscava-se então uma *naturalidade* do discurso, que produziria o verossímil através do efeito mimético obtido através dos vários procedimentos técnicos. Estes regulavam a gama de variedade possível da invenção, da disposição e da elocução a uma forma no registro de um gênero, que era submetida ao juízo da recepção. Ao compor conforme tais parâmetros, o autor deveria procurar pelos procedimentos válidos para determinada situação, excluindo expressões inconvenientes (para manter o *decoro*, operador das adequações discursivas) e buscando termos apropriados somente para determinado contexto verbal. Lembremos que a finalidade era produzir a persuasão – que induz à crença e a ação – *naturalmente*, e assim ensinar (*docere*), agradar (*delectare*), mover (*movere*).

Da mesma forma a alegoria, como discurso 2° em relação a um 1°, também possuía graus de afastamento previstos, indo do permitido e elogiável (decoroso) até o criticado e intolerável (incoerência ou hermetismo), tendo seus campos sêmicos, léxico, temática e fraseologia ordenados pela Retórica em lugares-comuns (*loci* ou *topoi*) alegóricos. Nesse contexto a "desmontagem da alegoria se faz como remontagem de um ato de fala e de suas regras":

> "No espaço da *urbs* romana, cultura oral que hipervaloriza a memória da tradição, a Retórica efetuava uma estratificação dos discursos, setorializando-lhes o sentido em vários campos de significações sempre prováveis e previsíveis por subcodificações conhecidas e cognoscíveis de todos. (...) Pode-se dizer que o discurso antigo é uma fala cujo significado já se encontra previamente conformado pela rede retórica significante, que é seu código. A adequação é,

> também por isso, relacional, definindo-se sempre pela posição e função no sistema e pela distribuição prática dos usos."[39]

Em tal teorização mimética haveria um grau do discurso e da língua em que a palavra seria transparência clara da "coisa", numa progressão de substituições possíveis até o obscurecimento ou hermetismo total[40]. Baseados nisso, os retores antigos subdividiram a alegoria, classificando-a segundo a maior ou menor clareza da relação entre sentido figurado/sentido próprio: "alegoria transparente, claríssima; alegoria que dá índices da comparação que está sendo feita; alegoria fechada ou hermética; alegoria incoerente." (Hansen, p. 16). A *clareza* é o critério do juízo, e ela é aplicada em função do verossímil. Dado o contexto, vamos às subdivisões: *tota allegoria, permixta apertis allegoria* e *mala affectatio*.

A ***tota allegoria*** **(ou *alegoria perfeita* ou *enigma*)** é a alegoria totalmente fechada sobre si mesma, não apresentando nenhuma marca lexical do sentido próprio representado – chama-se também *enigma* na classificação retórica tradicional, constituindo o efeito de recepção chamado *obscuritas* (obscuridade, hermetismo) que é considerado defeito segundo a prescrição implícita de *clareza*. A ***permixta apertis allegoria*** **(ou alegoria imperfeita)** é a alegoria em que pelo menos uma parte do enunciado apresenta lexicalmente o sentido próprio; recebe a denominação de "imperfeita" porque possui um grau maior de abertura em comparação com o *enigma* ou *tota allegoria*, não se referindo esse atributo a um mau funcionamento, pelo contrário, ela é a alegoria recomendável pela Retórica antiga, pois a mistura do próprio e do figurado está em conformidade com a *clareza*. Os lugares-comuns alegóricos são compostos, em sua maioria, de alegorias imperfeitas. Por ser de entendimento mais fácil, a *permixta apertis allegoria* é chamada muitas vezes de *parábola* (como as do *Novo Testamento*); também a *fábula* é uma forma típica, cuja estória é alegórica e o sentido próprio apresentado como moral da estória. A ***mala affectatio*** **(ou *inconsequentia rerum* ou *incoerência*)** caracteriza-se por uma mistura incongruente de metáforas que, pertencendo a campos semânticos disparatados, não se ordenam em um único feixe de significações. Em seu

[39] Idem, p. 22-3.

[40] Sobre tal questão Hansen comenta: "Deve ficar claro que tal teorização, certamente válida para a representação antiga, é redutora, pois confunde o signo com o seu designado, pensando a este como substância previamente hierarquizada em classes. (...) O que é inaceitável hoje, pois não há nenhum sentido prévio inscrito – a não ser para Padres medievais. (...) É sabido que qualquer signo pode equivaler a qualquer signo: o critério de substituição não se reduz ao semântico referido a um "sentido próprio", denotativo ou exterior, que o discurso refletisse. Diferenciais, os signos se equivalem (...) Estatisticamente, o tropo consiste no emprego de um termo estranho à significação do contexto verbal imediato (...) Isso não deveria significar, hoje, que o tropo seja um 2° no lugar de um 1°, como pensaram os clássicos perspectivando a linguagem. No texto que opera com tropos ocorre uma correlação de campos semânticos simultâneos (...)". Idem, p.16.

procedimento de figuração não se especifica a combinação dos termos, embaralhando ou impedindo a continuidade na compreensão do conceito representado.

A *mala affectatio* era considerada um defeito de estilo pelos retores antigos, porém no Barroco ela será muito apreciada, considerada como a qualidade superior em uma composição. O espanhol Baltasar Gracián, em *Agudeza y arte de ingenio*, e o italiano Emanuele Tesauro, no *Cannochiale aristotelico*, seguindo modelos retóricos da *Ratio studiorum* da Companhia de Jesus, desenvolvem aristotelicamente uma teoria da elocução como ornamentação metafórica "pura". Nesses autores, a *mala affectatio* é o eixo de articulação do *conceito* e da *agudeza*. Gracían define o *conceito* como "um ato do entendimento que expressa a correspondência que se acha entre os objetos" (Agudeza II), deduzindo a conformidade entre os conceitos e o entendimento a partir da conformidade que existiria dos objetos com os sentidos. A *agudeza*, explica Hansen, "corresponde a uma relação inesperada, artificiosíssima, entre dois conceitos distantes, de modo que ela põe em correspondência também inesperada relações de objetos distantes. O leitor ou o ouvinte são convidados a deduzir, relacionando a expressão aguda com o significado pretendido – se conseguem fazê-lo, tornam-se cúmplices do autor, tão agudos ou inteligentes quanto ele... " (Hansen, p. 31). Daí a alegoria barroca ser uma "agudeza composta fingida": "É um corpo, um todo artificioso fingido, que por translação e semelhança pinta e propõe os humanos acontecimentos" (Agudeza LV) – definição esta que é semelhante à de Quintiliano, com a diferença de que em Gracían a alegoria é "um todo *artificioso*". No Barroco evita-se compor a alegoria imperfeita, mais simples e clara, preferindo-se o *enigma* ou *incoerência*.

A agudeza está em conformidade com a Retórica antiga no sentido de que tem quatro causas aristotélicas: o *engenho* (faculdade – fonte dos conceitos); a *matéria* (fundamento do discurso); o *exemplo* (modelos antigos a serem imitados); a *arte* (técnica de embelezamento do discurso), (Agudeza LXIII). A diferença seria que na agudeza o *engenho* do poeta se sobrepõe aos outros elementos, aquele deve buscar antes pelo artificioso da relação entre conceitos distantes, operando-os por analogia, valorizando-se deste modo também a *arte* como exagero da realização. O que possibilita a produção de metáforas e alegorias "muito engenhosas", "praticamente ininteligíveis para quem não possui a chave do procedimento construtivo", comenta Hansen: "na *mala affectatio* assim produzida, a ordem retórica esmaga a ordem lógica de modo que a livre associação de idéias através da analogia suplanta a rígida repartição e ligação das idéias clássicas." (Hansen, p. 32)

O *enigma* ou *incoerência* conduz à questão fundamental implicada na alegoria, a da *analogia*. Esta seria uma similitude de relação entre dois objetos, a qual não se fundamenta

nas "propriedades particulares ou partes desses objetos, mas sobre as relações recíprocas entre tais propriedades e partes".

> "Pensada através da analogia a alegoria retórica reúne um significado e um significante:
> a-) determinando com absoluta clareza a natureza da analogia (*alegoria transparente*);
> b-) determinando de maneira mais ou menos explícita a relação analógica entre o significado figurado e o próprio (*permixta apertis allegoria* ou *alegoria imperfeita*);
> c-) sem determinar como a analogia opera entre as partes para produzir determinado sentido figurado do sentido próprio (*tota allegoria* ou *enigma*);
> d-) determinando a relação analógica de forma incoerente, isto é, indeterminando-a segundo o sentido do significado próprio ou figurado (*mala affectatio, inconsequentia rerum* ou *incoerência*)."

Outra questão interessante observada por Hansen para ser comparada com o tipo de alegoria encontrada em Blake é o caso de Cesare Ripa, autor da famosa obra *Iconologia* (1593), na qual se dedica à análise de "imagens que são feitas para significar coisa diferente da que é dada ver", como ele escreve no "Proêmio", retomando claramente a alegoria de Quintiliano e da tradição Retórica antiga. Com Ripa estamos já no Renascimento. Hansen comenta ser esta a primeira vez que se emprega o termo "iconologia" para descrever e interpretar obras do gênero emblemático ligadas à alegoria.

Através de uma transposição da Retórica à constituição de imagens pictóricas, Ripa utiliza o discurso como modelo para as imagens da pintura que o imitam, retomando desse modo o "ut pictura poesis" de Horácio. Nas divisas, assim como nos emblemas, as imagens pictóricas e o texto que os compõem são unidos através de uma relação alegórica:

> "A divisa compõe-se de "corpo" (imagem plástica) e "alma" (sentença escrita). Tanto "corpo" quanto "alma" são alegorias da "imagem mental" do artista. Vista como um todo, a alegoria nas divisas não consiste nem na imagem plástica nem na sentença, mas no fato de estar *entre* ambas, como um processador da representação. Assim, apesar da concreteza da representação, a alegoria torna-se estritamente *sintática*, funcionando como articulação de imagens de uma "imagem", ou seja, como um diagrama de alegorias (visual e discursiva, "corpo" e "alma") da "imagem mental" ou conceito do artista. Em termos semióticos contemporâneos, a alegoria é uma metalinguagem ou interpretante da relação imagem plástica / discurso / "imagem mental" para o espectador-leitor."[41]

[41] Idem, p. 89-90.

A alegoria é então a relação entre imagens plásticas, o discurso e o conceito simples, que é a "imagem mental" inicial do artista. Trata-se de uma técnica que visa produzir definições visuais, as quais se referem a vícios e virtudes. Na pintura são expressas pela figura humana, e a imitação da definição transposta para a pintura deve ser sintética, em conformidade com a definição escrita que é composta de poucos termos. Baseada na semelhança da definição que a imagem plástica deve ser composta, uma coisa definida pode ser representada pela própria diferença específica ou por diferenças gerais, que Ripa chama "acidentes"; uma vez que o artista chega aos atributos essenciais e acidentais de algo definido mentalmente por ele, é preciso que encontre uma semelhança nas coisas para representar o que definiu com uma imagem. "A semelhança entre as imagens deve funcionar como nas palavras: seu critério é a proporção a:b :: c:b. Em outros termos, obtém-se a semelhança requerida quando se estabelece a proporção que duas coisas distintas entre si mantêm com uma terceira diferente das duas." (Hansen, p. 88-9). Note-se que, para Ripa, a analogia deve ser clara, os acidentes que acompanham a coisa representada pela imagem devem ser expressos através de lugares-comuns distintos e claros; do mesmo modo, as metáforas e alegorias também devem ser claras, compatíveis e próximas do conceito representado. Retornam assim as categorias da Retórica antiga, principalmente a de conveniência, adequação ou decoro. O que está em questão aqui é a estrita aplicação de regras na definição/classificação do conceito, para se fazer um emprego adequado da alegoria na representação em que palavras e imagens plásticas se unem.

Situação diversa se dá na poética barroca. A alegoria continua sendo proposta como operador da representação, como relação sintática visual e discursiva, mas as definições passam a ser preenchidas com imagens plásticas e discursos de efeitos disparatados. Esse é, segundo Hansen, o fundamento da poética barroca, no qual "o procedimento alegórico se evidencia funcionando livremente quanto à associação das imagens e permanecendo, não obstante, procedimento sintático estritamente regulado [ou seja, mantém-se as regras técnicas, mas não a adequação aos objetos a que se aplicam]. Desta maneira, a alegoria se evidencia como técnica sintática, isto é, como relação de imagens, mas entre ela e a elocução do artista abre-se um abismo, tornando-se difícil ou mesmo impossível saber o que significam as metáforas/imagens que o preenchem." (p.90). Hansen ressalta que, apesar dessa liberdade na associação das imagens, a retórica clássica continua sendo um forte componente da alegoria no século XVII barroco, quando invenção e engenho tendem a ordenar-se como *técnica*, que determina as regras para a *tópica*, imagens da pintura e tropos da poesia, como ocorre em Tesauro e Gracían.

Segundo o autor em questão no Romantismo os dois tipos de alegorias – alegoria dos poetas e alegoria dos teólogos – também são fundidos em um apenas, e esta alegoria "genérica" radicalmente oposta ao símbolo. A alegoria é então caracterizada pelos românticos como uma forma que viabilizaria apenas um significado extrínseco de uma abstração, sustentado através do artifício da similitude; o símbolo, por outro lado, possuiria um significado intrínseco através de uma relação metonímica com o significado transcendental, tornando sua significação imediata, pois expressaria o geral através da particularidade. A alegoria, ao contrário, seria uma forma mecânica e racionalista. Schlegel teria se valido da metáfora de um molde em massa mole, numa imagem que faz alusão ao fato de que, para os românticos, na alegoria "tudo pode significar tudo, uma vez que qualquer molde pode dar forma à não importa qual abstração, perdendo-se o típico. Quanto à forma orgânica, é inata, revelada a partir do interior mais espiritual do artista em contato intuitivo com a Natureza". (Hansen, p. 7-8):

> "Retoricamente a alegoria diz *b* para significar *a*, como se escreveu, observando-se que os dois níveis (designação concretizante *b* e significação abstrata *a*) são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados. Além disso, ela pode funcionar por mera transposição: o significado da designação *b* pode ser totalmente independente do significado da abstração *a* (...) É essa espécie de lapso entre a designação figurada *b* e a significação própria *a* que foi objeto privilegiado da crítica romântica."[42]

Pode-se compreender o motivo dessa crítica: o caráter de convenção retórica da alegoria ia contra as noções românticas da arte como expressão do artista-gênio e sua individualidade, "as regras retóricas da elocução são transferidas para o sujeito, apagando-se como regras, dando-se como não-retórica natural", comenta Hansen, dando lugar ao gênio autoral. Blake também se opôs contra o conceito geral de "alegoria" assim como os românticos, que em seu caso se tratava daquele tipo de alegoria que obedecia a convenções retóricas (a "alegoria dos poetas"), mas a crítica de Blake se fez em outros termos. Apesar de sua poética favorecer a "imaginação" na criação artística em detrimento do que ele denominou "memória" (que pode ser entendida por convenção tradicionalmente instituída), em Blake a linguagem indireta tem um caráter espiritual, como expressão do inefável. Seus escritos quase

[42] Hansen, J. A., op. cit., p. 6-8.

nunca são auto-reflexivos, como bem notou Breslin[43], nos raros momentos quando se refere a si mesmo em seus textos é para demover de si a autoria de sua escrita, geralmente caracterizando-se apenas como um *medium* através do qual idéias "eternas" se manifestam, idéias estas que estariam, segundo Blake, muito além de sua própria capacidade.

1.1-) Alegoria em W. Blake segundo S.L. Breslin

Faço um pequeno parêntese na discussão sobre alegoria e símbolo para explicitar minimamente a noção de "eternidade" em Blake, pois esse termo será importante em sua definição de alegoria como veremos nas citações seguintes. Ordinariamente, presume-se eternidade como um prolongamento infinito do tempo. Em Blake é o aniquilamento do tempo, que para ele é limitado ao mundo vegetativo. Seria um domínio onde o humano e o divino se tornam um apenas na imaginação humana, como pode ser verificado nos trechos abaixo colhidos em três obras diversas de Blake:

> "Esse mundo da Imaginação é o mundo da Eternidade; é o âmago divino para o qual nós todos deveremos ir depois da morte do corpo Vegetativo (...) Lá Existe no Mundo Eterno as Realidades Permanentes de Todas as Coisas as quais vemos refletidas no Vidro Vegetável da Natureza. Todas as Coisas são abarcadas em suas Formas Eternas no corpo divino do Salvador (...) A Imaginação Humana."[44]

> "O Corpo Eterno do Homem é a Imaginação, isto é, o próprio Deus, Jesus: nós somos seus membros. O Corpo Divino. O qual se manifesta em suas Obras de Arte (Na Eternidade Tudo é Visão)"[45]

> "Nós não queremos Modelos Gregos nem Romanos se somos justos e verdadeiros para com nossas próprias Imaginações, esses Mundos da Eternidade nos quais deveremos viver para sempre; (...)"[46]

---

[43] Breslin, Stephen L., *Blake and Allegory*, Dissertação de Doutorado em Filosofia pela State University of New York at Buffalo, Department of English, 2003

[44] Blake, William, *A Vision of the Last Judgment*, 1810, in *Blake Complete Writings, with variant readings,* ed. Geoffrey Keynes, London, Oxford University Press, 1984 (primeira edição: 1957), p. 605-6: "This world of Imagination is the World of Eternity; it is the Divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetated body. This World of Imagination is Infinite & Eternal, whereas the world of Generation or Vegetation is Finite & [for a small moment *del.*] Temporal. There Exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see are reflected in this Vegetable Glass of Nature. All Things are comprehended in their Eternal Forms in the Divine body of the Saviour [...] The Human Imagination.", p. 605-6.

[45] Blake, William, *The Laocoön,* c. 1820, ed. Geoffrey Keynes, op. cit., p. 776: "The Eternal Body of Man is The Imagination, that is, God himself, Jesus: we are his members. The Divine Body. It manifests itself in his Works of Art (In Eternity All is Vision)." The Laocoön, Keynes, pg 776.

Ou ainda numa passagem muito esclarecedora onde Blake fala sobre a natureza do que denomina por "Imaginação":

> "(...) pois embora sobre a Terra as coisas pareçam Permanentes, elas são menos permanentes do que uma Sombra, como nós todos sabemos muito bem. A Natureza da Concepção Visionária, ou Imaginação, é muito pouco Conhecida, & a Eterna natureza & permanência de suas sempre Existentes Imagens é considerada menos permanente do que as coisas da Natureza Vegetativa & Generativa; contudo o Carvalho morre, assim como a Alface, porém sua Imagem Eterna & Individualidade nunca morre. Mas renova-se através de sua semente; exatamente do mesmo modo a Imagem Imaginativa retorna através da semente do Pensamento Contemplativo; os Escritos dos Profetas ilustram essas concepções da Concepção Visionária através de suas várias Imagens Divinas & sublimes como vistas nos Mundos da Visão."[47]

Por isso para Blake não faz sentido falar em autoria, porque as obras de arte como manifestações deste "corpo eterno" do homem ou imaginação são concebidas através do artista que é apenas um elemento ou "membro" do que existe eternamente num pensamento imagético universal, do qual todos os homens fariam parte, cujo acesso seria possível ao artista através da "contemplação" ou o que chamou em outro lugar por "inspiração", como veremos a seguir.

Voltando à discussão conceitual do presente capítulo, Hansen observou no estudo comentado anteriormente que a tradição antiga greco-latina, medieval e renascentista *não* distinguia símbolo de alegoria; Blake, num momento claro de transição entre essas diversas noções de alegorias como vimos até aqui com Hansen e a noção de símbolo que surgia com os românticos, distinguiu dois tipos de alegoria: a "fábula ou alegoria" e o que ele denominou "visão ou imaginação" ou "alegoria sublime", como se pode constatar em uma de suas declarações sobre alegoria no texto intutilado *A Vision of the Last Judgment*:

---

[46] Blake, William, *Milton,* prancha 1, 1804-1810/1, ed. Geoffrey Keynes, op. cit., p. 480: "We do not want either Greek or Roman Models if we are but just & true to our own Imaginations, those Worlds of Eternity in which we shall live for ever; (...)".

[47] Blake, William, *A Vision of the Last Judgment*, 1810, ed. Geoffrey Keynes, p. 605: "(...) for tho` on Earth things seem Permanent, they are less permanent than a Shadow, as we all know too well. The Nature of Visionary Fancy, or Imagination, is very little Known, & the Eternal nature & permanence of its ever Existent Images is consider´d as less permanent than the things of Vegetative & Generative Nature; yet the Oak dies as well as the Lettuce, but Its Eternal Image & Individuality never dies. But renews by its seed; just [as del.] so the Imaginative Image returns [according to del.] by the seed of Contemplative Thought; the Writings of the Prophets illustrate these conceptions of the Visionary Fancy by their various sublime & Divine Images as seen in the Worlds of Vision." *Fancy*, que em português seria melhor traduzido por imaginação ou fantasia, no sentido de imagens mentais, visão, foi traduzido aqui por "concepção" pois "Visão Visionária" seria por demais redundante, e "Imaginação Visionária" repetiria o termo que Blake usa em seguida como sinônimo para a expressão "Visionary Fancy".

> "Fábula ou Alegoria é um tipo de Poesia totalmente distinto e inferior. Visão ou Imaginação é uma Representação do que Existe Eternamente. Realmente e Imutavelmente. Fábula ou Alegoria é criada pelas Filhas da Memória. Imaginação é circundada pelas filhas da Inspiração, as quais em conjunto são chamadas Jerusalém. Fábula é Alegoria, mas o que os Críticos chamam A Fábula, é Visão mesma. A Bíblia Hebraica & o Evangelho de Jesus não são Alegoria, mas Visão Eterna ou Imaginação de Tudo que Existe. Note aqui que Fábula ou Alegoria é Raramente desprovida de alguma Visão. *Pilgrims Progress* é repleto dela, do mesmo modo os Poetas Gregos; mas Alegoria & Visão devem ser distinguidas como Duas Coisas Distintas."[48]

Neste trecho podemos notar que o poeta-pintor faz uma distinção entre a "alegoria" e a "visão ou imaginação". A principal diferença é definida pela asserção de que visão ou imaginação representaria o que existe eternamente enquanto fábula ou alegoria expressaria apenas alguma matéria da memória. Através da figura das musas ele afirma que a alegoria é criada pelas "filhas da Memória", opostas em seu texto pelas "filhas da Inspiração". Breslin notou sobre essa passagem que a noção de inspiração em Blake favorece a imediaticidade da intuição sobre o pensamento pré-formulado, no sentido de que a "memória corrompe, formalizando e dogmatizando intuições que são em si mesmas visionárias: a intuição torna-se regra. Se for impossível sair de Blake capaz de recordar algum ponto definido, Blake alcançou o êxito em proteger sua poesia da influência corruptiva da memória ou do que em outro lugar ele chamou de "entendimento corpóreo"." (Breslin, p. 6)

Esse último termo de Blake aparece em sua carta para Thomas Butts, datada de 06 de julho de 1803, onde ele define o que denominou "alegoria sublime" ao descrever seu poema *Milton*:

> "Espero (...) falar a gerações futuras através de uma Alegoria Sublime que agora está perfeitamente integrada em um Poema Grandioso. Eu devo louvá-lo pois não ouso aspirar a ser ninguém mais senão o Secretário; os Autores estão na Eternidade (...) Alegoria dirigida às

[48] Blake, William, *A Vision of the Last Judgment*, in *Blake Complete Writings, with variant readings,* ed. Geoffrey Keynes, London, Oxford University Press, 1984 (primeira edição: 1957), p. 604-5: "Fable or Allegory are a totally distinct & inferior kind of Poetry. Vision or Imagination is a Representation of what Eternally Exists. Really & Unchangeably. Fable or Allegory is Formd by the Daughters of Memory. Imagination is Surrounded by the daughters of Inspiration who in the aggregate are call´d Jerusalem. Fable is Allegory, but what Critics call The Fable, is Vision itself. The Hebrew Bible & the Gospel of Jesus are not Allegory, but Eternal Vision or Imagination of All that Exists. Note here that Fable or Allegory is Seldom without some Vision. Pilgrims Progress is full of it, the Greek Poets the same; but [Fable & Allegory *del.*] Allegory & Vision [& Visions of Imagination *del.*] ought to be known as Two Distinct Things"

> faculdades do Intelecto, ao mesmo tempo que ocultada completamente ao entendimento Corpóreo, esta é Minha Definição da Mais Sublime Poesia."[49]

É justamente esta passagem na qual Blake define sua "Poesia" como "Alegoria Sublime" que me baseei para caracterizar o tipo de linguagem indireta ou figurada encontrada em sua obra. Através desta citação combinada com a anterior também se pode definir melhor a crítica de Blake à alegoria que utiliza lugares-comuns convencionalmente reconhecidos: como uma expressão indireta de um significado determinado é uma poesia de memória e não de imaginação, criando uma "poesia inferior" ao expressar algo que poderia ser dito diretamente. Ou seja, alegorias que podem ser completamente resolvidas ou compreendidas apenas serviriam para ornamentar a linguagem; por isso a fábula é tão condenada por ele, por ser uma mera expressão indireta de uma idéia comum. Embora esse caráter indireto da linguagem permaneça essencial à expressão poética que ele denomina por "alegoria sublime", esta expressaria o que não pode ser dito de nenhuma outra forma. Não haveria uma maneira direta de se dizer o que se quer significar, pois não haveria algo determinado sendo dito de maneira indireta, mas assuntos conceituais, poéticos ou espirituais (dirigidos "às faculdades do intelecto"), que não seriam passíveis de uma compreensão total pelo "entendimento corpóreo"; ou, nos termos de Breslin, "o que é essencial sobre a matéria espiritual é incapaz de expressão direta, e por isso incapaz de ser compreendido pelo entendimento corpóreo." Ao comentar essa passagem da carta a Thomas Butts ele escreve: "Se a alegoria de Blake em *Milton* é ocultada ao entendimento corpóreo não é apenas porque o significado figurativo do poema não é conducente à expressão literal, direta, mas também porque a matéria literal à disposição – questões simples como o que está acontecendo no poema – é extraordinariamente irresoluta [*perplexing*] em si mesma. (...) Em Blake a poesia ocorre mais freqüentemente através da falha e problemática ou indeterminabilidade da expressão indireta"[50]

Breslin também prefere o termo "alegoria" para denominar o tipo de linguagem indireta utilizada por Blake e faz a ressalva de que apesar desse tipo de "alegoria insolúvel" ser muito constante em sua obra, não é entretanto uma regra universal nesta. Eu acrescentaria, não pode ser uma "regra universal" se Blake quer ser compreendido de alguma forma pelo

---

[49] Em carta para Thomas Butts (06/07/1803), em *The Complete Writings of William Blake*, editado por Geoffrey Keynes, Londres, Oxford University Press, 1984 (primeira edição: 1957), p. 825: "I hope (...) to speak to future generations by a Sublime Allegory which is now perfectly completed into a Grand Poem. I may praise it, since I dare not pretend to be any other than the Secretary; the Authors are in Eternity. (...) Allegory address'd to the Intellectual powers, while it is altogether hidden from the Corporeal understanding, is My Definition of the Most Sublime Poetry."

[50] Breslin, S.L., op. Cit., p. 7-8.

espectador, mas é de fato muito comum encontrarmos em sua obra o tipo de linguagem indireta que foi denominada por Blake "alegoria sublime". Apesar de preferir o termo alegoria, Breslin utiliza o conceito de "símbolo" em W. B. Yeats para explicar o sentido do termo "alegoria sublime" em Blake, alegando que "Yeats significa por "símbolo" o que é mais exatamente próximo ao que nós significamos por expressão alegórica"[51]. Yeats foi um leitor atento de Blake e um dos primeiros críticos seriamente dedicado a analisar sua obra, desenvolvendo um comentário minucioso da mesma que foi publicado em 1893 conjuntamente com a edição em três volumes da obra completa de Blake organizada por ele em colaboração com Edwin J. Ellis e intitulada *Blake's Works.* A influência de Blake sobre o pensamento e obra poética de William Butler Yeats é bastante comentada pela crítica em geral, principalmente seu interesse pelo simbolismo filosófico blakeano que culminaria na obra *A Vision* (1925). Vejamos concisamente a teoria estética de Yeats sobre símbolo, como apresentada por Breslin. Este partiu dos escritos de Yeats sobre estética em geral com o intuito de fazê-los uma preparação para os comentários que ele teceu sobre a alegoria propriamente blakeana.

Para Yeats um dos problemas da linguagem é o fato de agrupar coisas únicas de acordo com idéias, conceitos, categorias, ou seja, em *palavras*, o que significa que a experiência nunca pode ser representada adequadamente pela linguagem uma vez ser esta capaz de comunicar apenas o que uma experiência tem em comum com outras e não o que a torna única. Segundo Breslin, Yeats interpreta experiência não como algo empiricamente determinável, um evento reprodutível, mas como comunicação ou comunhão; e o propósito da linguagem é interpretado por ele não como algo mais ou menos transparente, um instrumento seguro para se comunicar significados estáveis, mas como um âmbito de experiência. Ambos procedimentos seriam encontrados em Blake: "um mundo que comunica significado e uma celebração da irredutibilidade e instabilidade, da indeterminabilidade da linguagem, uma linguagem que a cada vez que se lê é lida de outra forma – como uma nova experiência – e uma linguagem suficientemente auto-conflitante para que isso se torne possível."[52]

Também encontramos em Yeats uma discussão acerca da diferença entre alegoria e símbolo. Os elementos em uma alegoria – ele não faz distinções, antes agrupa todos os tipos de alegorias em uma apenas, interpretada em geral por ele como a "alegoria dos poetas" que utiliza lugares-comuns semânticos, lexicais e temáticos estabelecidos por convenções retóricas – teriam um referente rigorosamente determinado pelo contexto e pela convenção, muitas

[51] Idem, p. 10.
[52] Idem, p. 9.

vezes pelo próprio nome do elemento, o que faria da alegoria um mecanismo transparente para se comunicar um significado e, portanto, uma forma de interpretação e uso da linguagem condenados por ele. Já a expressão simbólica seria a maneira correta de se utilizar a linguagem porque nela o significado estaria apenas implícito, indireto e irredutível, o que a tornaria essencialmente figurativa. Breslin cita um diálogo narrado por Yeats entre ele e um retratista simbolista alemão, onde o argumento deste último teria sido transcrito nos seguintes termos: "O simbolismo disse coisas que não poderiam ter sido ditas tão perfeitamente de nenhuma outra maneira, e precisavam apenas de um instinto correto para seu entendimento; enquanto alegoria disse coisas que poderiam ter sido ditas também, ou ainda melhor, de outra maneira, e precisava de um conhecimento correto [uma maneira de traduzi-la em seu sentido literal, um conhecimento do uso convencional da figura] para seu entendimento (...) [Alegoria] determina seu significado através de uma ordem tradicional e não de uma ordem natural."[53]

Em outra passagem, no texto "Symbolism in Painting", ao comparar uma pintura simbólica à outra alegórica, Yeats escreve:

> "Cem gerações poderão escrever sobre o que lhes parece ser o significado da pintura [simbólica], e escreverão sobre significados sempre diferentes, pois nenhum símbolo diz todos os seus significados para nenhuma geração; mas quando se tem enunciado [o que a pintura alegórica é designada a significar] (...), tem-se revelado o significado outro, e a bela pintura (...) não pôde expressar nada melhor."[54]

De acordo com Breslin a poesia de Yeats confirmaria sua aplicação dessa declaração estética central da indeterminabilidade da linguagem da arte que deveria manter-se irresoluta e irredutível. Yeats teria sempre procurado por ocasiões para um poema em uma artimanha da linguagem (geralmente gramática ou sintática) através da qual teria visado confundir ou desorientar a resolução do significado literal do poema, uma técnica que o crítico interpreta como um empréstimo de Blake. Penso ser esta uma simplificação muito grande por parte de Breslin, pois se formos falar em "empréstimo" haveriam muitos outros escritores antes de Blake que se utilizaram dessa técnica como Bunyan, Milton ou Shakespeare, citando apenas alguns de língua inglesa. Yeats descreveu essa prática da seguinte maneira: "Você não pode dar um corpo [com palavras] pra algo que se move para além dos sentidos [ou seja, para além da matéria], a menos que suas palavras sejam tão sutis, tão complexas, tão cheias de vida

[53] Citado por Breslin, Idem, p. 10.
[54] Em *Essays and Introductions*, "Symbolism in Painting", Idem.

misteriosa quanto o corpo de uma flor ou de uma mulher. A forma da poesia sincera [ou profunda] (...) deve ser algumas vezes de fato obscura ou desgramaticalizada [pode-se acrescentar "ambivalente"] (...) mas deve ter os requintes que escapem à análise, as sutilezas que determinem um novo significado a cada dia."[55] Ao que Breslin comenta: "O poeta Yeats eleva a linguagem de sua concepção de descrição subordinada à realidade física e à experiência para o mesmo nível da realidade e experiência" em si mesmas, ou seja, ao escrever de maneira a tornar o poema irredutível a uma análise definitiva, torna-se impossível capturá-lo completamente em uma paráfrase adequada, e portanto ele nunca assume uma linguagem transparente que nivele e normalize a experiência.

Colocadas essas questões estéticas mais gerais em Yeats, Breslin passa aos comentários que o poeta irlandês fez sobre a obra de Blake enfocando aqueles sobre a estratégia retórica deste último. Esta é uma pequena parte se comparada aos comentários sobre os "sistemas" ou estruturas simbólicas que ele viu na poesia de Blake, sendo ele mesmo um "apaixonado por sistemas", como o caracterizou Breslin – este comentou que a descrição feita por Yeats sobre os sistemas em Blake e de sua compreensão da origem e desenvolvimento do universo muito próxima a de Boehme só seria possível averiguar dedicando um estudo inteiro a isto, por ser muito longa. Para nós interessa um ponto fulcral nos comentários de Yeats a meu ver muito importante, que é sua explanação do caráter simbólico de todas as coisas existentes e da natureza do que convencionalmente entendemos por linguagem direta e científica. No início da terceira seção do primeiro volume de *Blake´s Works*, Yeats principia seus comentários através de uma análise dos dois pequenos tratados de Blake intitulados *There is No Natural Religion* e *All Religions Are One*. O tema central deste último é enunciado no "Princípio I": "Que o Gênio Poético é o Homem Verdadeiro, e que o corpo ou forma externa do homem é derivado do Gênio Poético. Da mesma maneira que as formas de todas as coisas são derivadas de seus Gênios, os quais eram chamados pelos Antigos um Anjo & Espírito & Demônio". Este termo em Blake daria também uma grande discussão, pois se desenvolverá posteriormente em seu conceito de imaginação ao longo de sua obra como veremos no próximo capítulo. Os tratados são de 1788 e constituem as primeiras obras de Blake a serem gravadas na nova técnica que criara para editar ele mesmo seus livros ilustrados – mais sobre essa técnica também no próximo capítulo.

Mas o que nos interessa aqui é o comentário de Yeats sobre esse enunciado citado acima, pois ele se detém nele para concluir que o gênio de uma criança formando por

[55] Em "Symbolism and Painting", p.164; Idem, p. 11.

afinidade uma "série complexa de pensamentos" moldaria "inconscientemente o não menos complexo símbolo ou série de símbolos, conhecido como corpo físico": "Ouvir um homem falar, ou olhar seus gestos, é estudar simbolismo e quando nós voltamos a apresentar nossas impressões através de sentenças que são consideradas diretas e científicas, nós estamos na verdade dando uma declaração simbólica mais limitada, e por isso mais compreensível, da realidade impalpável. Misticismo, poesia e todas as artes criativas, pela razão mesma de que expliquem somente pouco, são mais profundos do que as ciências explanatórias."[56] Ou seja, o que dá "forma" a uma criança através da "afinidade" seria seu interior, o intelectual e emocional ou o espírito; e essa "série complexa de pensamentos" íntima moldaria por sua vez o seu corpo. Ele conclui então que é a partir da observação do corpo que se pode ler a mente ou o caráter de um homem, pois o corpo expressaria simbolicamente a mente que o molda. Talvez através da implicação de que a aparência ou o exterior seja um reflexo e não uma expressão completa do espírito ou do interior, Yeats desloca o argumento para a questão de que a exposição direta ou literal do mundo externo não pode ser uma expressão completa dele; a linguagem expositiva seria "compreensível" por ser redutiva e limitadora, enquanto por outro lado a realidade é "impalpável" devido sua significância simbólica superabundante e pelo caráter irreproduzível de um evento. Desse modo a linguagem expositiva só pode tornar seu significado compreensível ao reduzir a significância do evento através da generalização de seu caráter único. Se todas as coisas são expressão do "Gênio Poético", o mundo da matéria ou da literalidade seriam símbolos das manifestações ou expressões desse gênio de tudo o que existe, reconhecidos como tal pela interpretação simbólica do mundo. Portanto, apenas através de seu entendimento espiritual o homem poderia chegar ao significado espiritual do mundo e da palavra, que estaria ocultado do "entendimento corpóreo" como vimos na citação de Blake sobre sua "alegoria sublime". Dessa maneira Breslin tomou o que foi denominado por Yeats de "expressão simbólica" como o sentido do que Blake denominou por "alegoria sublime", demonstrando estar o autor de *America* no limiar de um modo de pensar a linguagem indireta ou figurada que encontraria uma nova nomenclatura apenas anos mais tarde.

1.2-) Símbolo em Blake segundo L.Damrosch

Alguns críticos preferem o termo alegoria para definir a linguagem indireta em Blake, como Breslin e a presente tese; outros consideraram a escrita de Blake essencialmente

[56] Em *Blake´s Works*, citado por Breslin, idem, p. 14.

simbólica como Yeats; já Damrosch prefere uma mistura dos dois termos, chamando as personificações de Blake alegorias simbólicas, ou símbolos alegóricos como veremos em seu estudo exposto a seguir, *Symbol and Truth in Blake´s Myth*[57]. Ele reflete neste livro sobre os problemas da significação em Blake, mais precisamente busca elucidar o caráter simbólico de sua obra, assim como o mito que perpassa toda ela. Apesar de Damrosch afirmar que se nos basearmos em teorias modernas sobre alegoria a obra literária de Blake nos "parecerá" ser de fato alegórica "em qualquer sentido do termo", ele prefere a palavra símbolo para defini-la. Mas quando comenta a relação alegoria/mito, veremos que Damrosch, apesar de utilizar durante todo seu estudo o termo símbolo, considera a utilização de uma espécie de combinado entre os dois termos a melhor maneira para interpretar a obra de Blake:

> "Mas, de maneira muito interessante ele procura fundir alegoria com mito simbólico, compelindo-a [a alegoria] a transmitir significado enquanto resistindo a sua tendência de restringir-se ao estreito significado didático. Se alegoria é ordinariamente "uma técnica de significado controlado ou estipulado", então as alegorias de Blake são o mais incomuns. Mas embora ele não seja o tipo de alegorista cujos significados são controlados por uma doutrina preexistente, tampouco ele é o tipo de simbolista cujas imagens são (...) indefinidamente sugestivas. " [58]

Para expor o problema, Damrosch parte da definição de *símbolo* em várias teorias diversas, de Gadamer, Freud, Ernst Cassirer, passando pela definição neo-kantiana, a de Lévi-Strauss, Sausurre, os semióticos, mas todos esses teóricos apresentariam diferenças fundamentais com relação ao uso da linguagem simbólica em Blake, segundo o crítico. Os semióticos, por exemplo, fariam uma distinção entre a arbitrariedade dos signos (a luz vermelha nos sinais de trânsito que significa "pare" poderia ser qualquer outra cor, o significado do signo dependendo de uma convenção socialmente aceita) e uma relação mais íntima entre o significante e o significado que para Damrosch não é muito convincente. Para eles uma das características do símbolo, como na citação de Saussure apresentada ali, é que ele nunca é completamente arbitrário, "o símbolo da justiça, o par de balanças, não poderia ser substituído por nenhum outro símbolo tal como uma carruagem."[59] Esse exemplo de símbolo seria bastante convencional e se comparado com a prática de Blake, "nós a chamaríamos de icônica ou emblemática", diz Damrosch: "no exemplo de Saussure, presume-se que o símbolo

[57] Damrosch, Leopold, Jr., *Symbol and Truth in Blake's Myth*, Princeton: Princeton University Press, 1980.
[58] Idem, p. 94.
[59] Ferdinand Saussure, *Course in General Linguistics,* citado em Leopold Damrosch, op. cit., p.67.

significique exatamente como o signo o faz. Mas a maioria dos símbolos (...) não operam dessa maneira." Ele cita então a definição de René Alleau, e inicia a delineação de sua própria idéia do que venha a ser o símbolo em Blake:

> "Simbolismo, ou seja, o uso de símbolos, não é um processo conceitual. Por isso não se pode aplicar nosso critério de pertinência e racionalidade. Um símbolo *não significa* algo predeterminado a ninguém. É ao mesmo tempo um foco para a acumulação e a concentração de imagens e suas "determinações" ["charges"] afetivas e emocionais, um vetor analógico de orientação de intuição, e um campo magnético de similitudes antropológica, cosmológica e teológica que são evocadas (...) O "significado", a cada momento, pode ser considerado como incompleto, como um simples elemento em um processo de simbolização interminável no qual o próprio "significante" participa."[60]

Alguns teóricos reagiram ainda mais energicamente contra a semiótica, como Dan Sperber para quem os símbolos não "significam" de modo algum, mas formam uma estrutura cognitiva na qual os significados podem ser organizados, em vez de um código que transmita significados próprios. Damrosch não endossa completamente essa "revolta" contra os semióticos, mas aprecia bastante a ênfase dada à origem do símbolo não ao se codificar um significado convencional, mas ao lidar com seus limites. Segundo Sperber, o simbolismo tem início quando o mecanismo conceitual atinge um impasse: "uma representação é simbólica precisamente na medida em que não seja inteiramente explicável, isto é, exprimível por significados semânticos. Os pontos de vista semiológicos são por isso não apenas inadequados; eles ocultam, desde o princípio, os aspectos essenciais que definem o simbolismo".[61]

Essa formulação teria em comum com uma definição do símbolo em Blake a premissa de que os símbolos não funcionam como signos codificados. Sua leitura da Bíblia, segundo Damrosch, mostraria que estava convencido de que o artista no âmbito do simbolismo opera mais em conflito com valores recebidos do que os compilando ou confirmando. Mas Blake se distancia de qualquer teoria descritiva ou objetiva do simbolismo no sentido de que para o artista seus símbolos "transmitiriam significados autênticos e corresponderiam, embora imperfeitamente em alguns momentos, à verdade última". Tal verdade é aquela inerente ao mito criado por Blake que perpassa quase todas as suas obras, um dos tópicos principais do livro de Damrosch.

---

[60] *La Science dês Symboles*, Paris, 1976, p. 57. Idem.
[61] Dan Sperber, *Rethinking Symbolism*, (Cambridge, 1975). Idem, p. 68.

> "O símbolo para Blake é mais do que um campo magnético de figuras emocionais ou um sistema cognitivo no qual a experiência pode ser organizada. É o nosso melhor e mais sutil meio de penetração [*insight*] na realidade. (...) Os símbolos de Blake são símbolos religiosos. Eles pedem por um ato de fé (...) na validade de uma maneira de conhecimento que vê *através* dos fenômenos do mundo em que vivemos".[62]

Este "através" tem a conotação de uma procura para além desse mundo sensível. Numa época em que céticos desmitificavam o Cristianismo, Blake procurava mitificá-lo, observa Damrosch. A asserção de um universo humanizado é central no mito visionário de Blake. Nos primeiros capítulos de sua obra Damrosch faz uma longa digressão sobre a teoria de percepção em Blake e também sobre sua epistemologia. Resumindo seus argumentos, ele demonstra como *Jesus* está no centro da teoria de imaginação do artista, é o princípio imaginativo através do qual a humanidade pode ser unida em um só corpo, "Uma Família: Um Homem abençoado para sempre". Há uma distinção importante entre dois "mundos" nesse mito de Blake. Um é este no qual vivemos, "the fallen world", o mundo depois da "Queda". Outro o mundo da imaginação visionária, a "Eternidade" para Blake, no qual as percepções são unificadas; é este estado que Jesus representa em seu mito: "All Things are compreended in their Eternal Forms in the Divine body of the Saviour the True Vine of Eternity The Human Imagination" (Blake em *A Vision of the Last Judgment*). Ou seja, as imagens do mundo sensível são "compreendidas" em Jesus nos dois sentidos, são entendidas e também contidas, Jesus é a imaginação e a imaginação é a própria vida para Blake. Por sermos "membros" de Jesus, ramificações de sua "videira" geradora de vida, é que podemos produzir frutos, ou criar. Damrosch explica essa humanização (ou antropomorfismo) do universo blakeano como uma literalização da teoria de Berkeley partilhada por Blake, de que a realidade é mental. "De fato é uma opinião que prevalece estranhamente entre os homens", escreve Berkeley, "de que casas, montanhas, rios, e, em uma palavra, todos os objetos sensíveis tenham uma existência natural ou real distinta de seus seres percebidos pelo entendimento".[63] Blake teria ido além fazendo com que a realidade correspondesse à forma da mente humana. Em *Jerusalem*, por exemplo, ele identifica homens com cidades, rios, montanhas: "Cities/Are Men, fathers of multitudes, and Rivers & Mountains/Are also Men; every thing is Human, mighty! sublime!"[64]

---

[62] Idem, p. 69.
[63] *Principles of Human Knowlegde*, par. 4. Idem, p. 58.
[64] Blake, William, em *Jerusalem*, Keynes (ed.), op. cit., p. 665.

Paul Ricoeur será considerado por Damrosch o teórico cujas definições de símbolo se aproximam mais do que venha a ser o símbolo blakeano. Ricoeur, ao contrário de Sperber, declara: "Que símbolos são signos é certo: eles são expressões que comunicam um significado". E seu significado depende de um ato de fé que intui sua relação com o divino: "Cada símbolo é finalmente uma hierofania [hierophany], uma manifestação da união entre o homem e o sagrado"[65]. Em Blake, inclusive, a imagem central para a psique humana e o universo, os "Zoas", é diretamente inspirada na famosa visão de Ezequiel[66]. Ao mesmo tempo ele resiste à tendência usual de reduzir epifania à doutrina. Também Ricoeur: "Em poesia o símbolo é apreendido no momento quando a linguagem emerge, 'quando coloca a linguagem em um estado de emergência' [Gaston Bachelard], em lugar de ser concernido a sua estabilidade hierática sob a proteção de ritos e mitos, como na história das religiões (...)"[67]. Ou seja, símbolos não são formas fossilizadas de religião ortodoxa, mas a significância em constante desenvolvimento da arte. "Talvez haja um caminho", sugere Ricoeur, "de restabelecer o mito como mito, antes que ele deslize em direção à *gnosis*, na nudez e penúria de um símbolo que não é uma explicação, mas uma abertura e uma revelação."[68] Contudo se o símbolo dá origem ao pensamento, como pode ser evitada a *gnose*? pergunta Damrosch: "em sistemas como o de Blake ou o de Ricoeur símbolos são ao mesmo tempo primordiais, necessários e enlouquecedoramente problemáticos", desabafa o crítico, para em seguida citar outra passagem de Ricoeur:

> "Porque o recurso ao símbolo tem algo de espantoso e escandaloso.
>
> 1-) O símbolo permanece opaco, não transparente, posto que é dado por intermédio de uma analogia, à base de uma significação literal, que lhe confere ao mesmo tempo raízes concretas e um peso material, uma opacidade.
>
> 2-) O símbolo é prisioneiro da diversidade das línguas e das culturas e, por essa razão, permanece contingente: por que *esses* símbolos e não outros?
>
> 3-) Eles só dão a pensar através de uma interpretação que permanece [inerentemente[69]] problemática. Não há mito sem exegese. Não há exegese sem contestação".[70]

---

[65] *Symbolism of Evil*, Idem, p. 71.
[66] A hierofania que abre o livro bíblico Ezequiel 1*,* ed. *A Bíblia de Jerusalém*, ed. Paulus, São Paulo, 1995 (VII impressão), p. 1604.
[67] *Symbolism of Evil,* Idem.
[68] Idem.
[69] Termo excluído na tradução brasileira, mas presente na tradução inglesa de Ricoeur citada por Damrosch. Não pude obter o original francês para conferência, mas preferi manter por fidelidade ao livro que está sendo apresentado.
[70] Ricoeur, P., "Hermenêutica dos símbolos e reflexão filosófica (II)", in *O Conflito das Interpretações, ensaios de hermenêutica,* tradução brasileira Hilton Japiassu, Imago: Rio de Janeiro, p.267-8.

Segundo Damrosch cada um desses pontos é relevante para Blake:

> "Ele se impacienta contra o "peso material e opacidade" dos símbolos em suas bases concretas (ele a chamaria "vegetativa"); ele procura por símbolos em várias mitologias enquanto alega que todas elas refletem uma única unidade; e ele reconhece a ambigüidade inevitável da exegese ao mesmo tempo em que insiste sobre a integridade da verdade."[71]

Em uma passagem bastante conhecida de *Jerusalem*, Blake está introduzindo seus termos "Bowlahoola" e "Allamanda" baseados aparentemente segundo a crítica em "bowel" e "aliment", quando interrompe no parêntesis que traz sua definição de linguagem:

> "(I call them by their English names: English, the rough basement.
> Los built the stubborn structure of the Language, acting
> Against melancholy, who must else have been a Dumb despair.)"[72]

O "Inglês", ou seja, a língua é a "base rudimentar" (imperfeita, tosca) do pensamento; a "estrutura da linguagem" é necessária contra o "desespero" da mudez, do inarticulável, mas é considerada "rebelde", inflexível (*stubborn*), enfim, opaca. Apesar de insuficiente é tudo que temos para nos comunicar. A linguagem (visual e verbal) através da qual os símbolos são representados é uma barreira para a Visão, assim como seu auxílio. A "verdade da visão epifânica" só pode ser expressa através dela, então há um perpétuo refazer do mito, os mesmos símbolos sobrevivem através de muitas re-interpretações. Em Blake essa proliferação da significação simbólica não é algo a ser celebrado, avisa Damrosch, é antes um "sintoma desmoralizador da Queda". No Éden, ou na "Eternidade" de Blake, ao contrário, "experiência e arte, visão e linguagem", estão unidos em harmonia:

> "E eles conversavam uns com os outros em dramáticas formas Visionárias as quais
> Redundavam radiantes de suas Línguas em imponência estrondosa, em Visões,
> Em novas Expansões, criando exemplares da Memória e do Intelecto
> Criando Espaço, Criando Tempo conforme as maravilhas Divinas
> Da Imaginação Humana (...)"[73]

---

[71] Damrosch, L., op. cit., p. 72.
[72] Blake, W., em Keynes (ed.), op. cit., p. 668.
[73] Blake, W., *Jerusalem*, em Keynes (ed.), op. cit., p.746: "And they conversed together in Visionary forms dramatic which bright / Redounded from their Tongues in thunderous majesty, in Visions / In new Expanses, creating exemplars of Memory and of Intellect / Creating Space, Creating Time according to the wonders Divine / Of Human Imagination (...)".

Esse é o estado profetizado por Blake depois de ocorrido um "apocalipse" da percepção humana, como proclamou em *O Matrimônio do Céu e do Inferno*. Os símbolos poderiam nos conduzir a ele, por isso a "especial urgência e angústia do papel do artista fazedor de símbolos no mito de Blake."[74]

O crítico passa a investigar mais apuradamente o mito criado pelo artista, principalmente a natureza dos símbolos que o compõe. A singularidade dos símbolos de Blake seria derivada principalmente da relação complexa que esses estabelecem com a "realidade", mais do que da idiossincrasia de sua imaginação, o que acaba gerando muita ambigüidade simbólica em seu mito. Embora Blake parta de um simbolismo tradicional ele o reinventa a todo o momento, muitos de seus símbolos são uma mistura criada por ele mesmo. Daí Damrosch fazer uma analogia entre os símbolos de Blake e de Boehme, pois ambos os escritores lidam com símbolos de maneira bastante incomum, inventando-os tão livremente quanto os poetas modernos ao mesmo tempo em que afirmam veementemente que esses símbolos obscuros produzem o conhecimento da verdade. Citando o sumário de Koyré sobre o símbolo na obra de Boehme, Damrosch afirma que nessa passagem a "prática de Boehme pode ser aplicada palavra por palavra em Blake":

> "A grande dificuldade da doutrina de Boehme consiste em seu caráter não-conceitual ou, mais exatamente, semi-conceitual. Para falar a verdade, não é uma "doutrina". É uma visão do mundo que Boehme expressa através de símbolos, símbolos que têm toda "evidência" de realidade sensorial mas ao mesmo tempo toda sua obscuridade. Boehme procede por meio de imagens que dão, se é que se pode dizer assim, um *sentimento* muito claro de seu pensamento; o qual causa, em seu frescor bárbaro, uma impressão infinitamente poderosa. Capta-se os seus "sentidos" imediatamente, são "compreendidos" e "penetrados". Mas esses símbolos são em si mesmos tão obscuros e "misteriosos" à razão do quanto é o *mysterium* o qual eles são encarregados de revelar. Intuição (*Verstand*) os compreende em suas significações simbólicas, mas a razão discursiva (*Vernunft*) é incapaz de fixá-los (...) Mas Boehme não se limita, infelizmente, a propor símbolos. Ele os explica, e suas múltiplas e diferentes explicações – pois a cada símbolo é conferida uma significância múltipla – divergem e introduzem dentro de sua visão simples uma confusão conceitual que é ainda mais agravada pela confusão de sua terminologia."[75]

[74] Damrosch, L., op. cit., p. 73.
[75] *La Philosophie de Jacob Boehme*, p. 393. Citado por Damrosch, op.cit., p. 73. Ele completa que se poderia aplicar a Blake também a sentença de que "cada uma das suas obras é uma exposição completa do todo de seu sistema, a as repetições são tão freqüentes quanto as contradições". (p. xi). Idem.

O termo "semi-conceitual" utilizado por Koyré parece a Damrosch perfeito para ser aplicado na obra desses autores, pois em seus simbolismos são incorporadas idéias que resistem à assimilação por possuírem grande facilidade em alterar seus significados aparentes. Coleridge, ao ler *Songs of Innocence and of Experience,* teria mencionado como defeito nos poemas o "despotismo nos símbolos", considerando "Mr. Blake, apo- or rather ana-calyptic Poet and Painter."[76] Damrosch explica: "se *apocalíptico* significa "retirar o véu" como o remover dos selos no Apocalipse bíblico, então *anacalíptico* significaria "colocar o véu"."[77] A crítica de Coleridge fica por conta do obscurantismo dos símbolos de Blake, que parece fazer questão em ocultar sob símbolos complexos sua mensagem. Um dos motivos para fazer dessa obscuridade uma das características mais notórias de seu simbolismo, parece ter sido instigar mentes ao pensamento[78]. Ou seja, o leitor não aprenderá nada a não ser que re-imagine ou recrie o significado por si mesmo. Damrosch conclui que para Blake poemas e pinturas não possuem significados até que o leitor ou o espectador conceda vida imaginativa a eles, o que implica em participar do processo de criação do símbolo e ver através dos símbolos a realidade que eles expressam apenas parcialmente. Em *A Vision of the Last Judgment*, Blake escreveu:

> "Se o Espectador pudesse Entrar no interior dessas Imagens em sua Imaginação, aproximando-se delas na Carruagem Ígnea de seu Pensamento Contemplativo, se ele pudesse Entrar no Arco-íris de Noé ou dentro de seu âmago, ou se pudesse fazer um Amigo & Companheiro de uma dessas Imagens do maravilhamento, a qual sempre o exorta a abandonar as coisas mortais (como ele deve conhecer), então ele ressuscitaria de sua Sepultura, então ele se encontraria com o Senhor em pleno Ar & então ele seria feliz." [79]

Escritores de Santo Agostinho a Bunyan reiteraram o mesmo, de que se aprende mais através de "similitudes" que demandam um esforço mental. Além desse motivo podemos encontrar razões poéticas, tanto quanto políticas, na preferência de Blake por expressar suas

---

[76] Coleridge em carta a H. F. Cary, 06/02/1818. Citado por Leopold Damrosch, op. cit., p. 74.
[77] Idem.
[78] É famosa no interior da crítica blakeana a passagem na qual Blake faz menção a seu estilo obscuro, respondendo ofendido a um cliente insatisfeito: "(...) O que é Grande é necessariamente obscuro aos homens Fracos. Aquilo que pode ser feito Explícito ao Idiota não é caro aos meus cuidados. Os Antigos mais sábios consideraram o que não é tão Explícito como o que mais servia à Instrução, porque incita as faculdades a agirem. Eu os nomeio Moisés, Salomão, Esopo, Homero, Platão" Carta ao Dr. Trusler (23/08/1799), em Keynes (ed.), p. 793.
[79] Blake, William, in Keynes (ed.), p. 611: "If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination, approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought, if he could Enter into Noahs Rainbow or into his bosom, or could make a Friend & Companion of one of these Images of wonder, which always intreats him to leave mortal things (as he must know), then would he arise from his Grave, then would he meet the Lord in the Air & then he would be happy."

idéias de maneira enigmática. John Linnell, amigo do artista, teria dito que "Ele podia sempre explicar seus paradoxos satisfatoriamente quando lhe aprazia, mas para muitos ele falava que 'ouvindo eles poderiam não ouvir'."[80] A alusão refere-se a Isaías 6:9, repetida nos quatro Evangelhos; em Mateus 13:13 é falada por Cristo quando questionado por seus discípulos por que razão falava em forma de parábolas: "É por isso que lhes falo em parábolas: porque vêem sem ver e ouvem sem ouvir nem entender"; o contexto sugere que aqueles que não ouvem não são dignos do Reino dos Céus, e Paulo aplica o texto como o que promoveria a separação entre condenados e eleitos. Em Blake pode denotar uma maneira de se comunicar para ser reconhecido apenas por iguais.

Damrosch escreve sobre os símbolos de Blake:

> "Por um lado ele necessitava formular a partir de símbolos tradicionais para não ser meramente idiossincrático, e devido à economia ele quis estabelecer alguns deles como signos prontamente reconhecidos. Por outro lado, ele necessitava lutar continuamente contra a tendência dos leitores em torná-los signos do tipo mais limitador. Por isso ele reformulou símbolos tradicionais de maneira que eles pudessem, como o eram, recuperar seus valores simbólicos, e ele também desenvolveu símbolos próprios para os quais não existe entendimento coletivo, forçando o leitor a estabelecer sua própria "comunidade de entendimento", penetrando em seus sentidos e dotando-os de significação".[81]

O crítico propõe uma distinção entre "símbolos icônicos" e "símbolos dinâmicos" na obra de Blake. "Símbolo icônico" ele define como aquele que tem uma relação natural ou "real" na associação com seu significado – o que não significa que todas as pessoas em uma cultura entendam o símbolo da mesma maneira, mas o símbolo icônico seria percebido através de uma participação direta no fenômeno ou estado que ele indica. Apesar de ser estático, pode desenvolver significados diferentes dependendo de novos contextos, mas todos esses significados estão em conformidade com um único padrão. Cita como exemplo a serpente, que essencialmente retoma a serpente do Éden e o *phalus*, mas ambas as associações recebem novos valores na concepção própria de Blake da Queda e da sexualidade. O "símbolo dinâmico" deve ser entendido mais através do que "faz", de como se relaciona e age no contexto do que através de sua imagem estática como a do tipo do símbolo icônico; ele é mais equívoco e pede por novas reflexões em todos os momentos que ocorre. Os Zoas, símbolos criados por Blake como expressões da *atividade* mental, são um exemplo desse tipo. Eles não

[80] *Blake Records*, p. 396.
[81] Damrosch, L., op. cit., p. 78-9.

são referenciais como, por exemplo, *água* que refere à materialidade e *é* de fato materialidade. Para se entender a dinâmica da mente é necessário penetrar em sua atividade e não separar sua imagem do tipo icônica. No decorrer do mito criado por Blake esses dois tipos de símbolos são interpenetrados, de acordo com Damrosch, e o símbolo icônico seria um auxílio na apreensão do dinâmico. A maioria de seus símbolos, sejam icônicos ou dinâmicos, operaria de maneiras diversas em diferentes contextos.

Uma das questões levantadas por Damrosch mais importantes a meu ver é a importância concedida ao "contexto" dos símbolos na interpretação da obra de Blake: qualquer que seja a origem de um símbolo – na natureza ou na tradição literária ou na imaginação do artista – ele ganha significado de acordo com seu contexto no mito blakeano:

> "É de grande ajuda a distinção proposta por Ricoeur entre "símbolos primários" que derivam diretamente da experiência com a natureza, e "símbolos míticos" que colocam ordem naquela experiência articulando-a em estruturas narrativas [in *Conflito das Interpretações*]. Traduzida na distinção entre símbolos icônicos e dinâmicos, denota em Blake que o símbolo possui significado apenas em conjunção ativa com outros símbolos. Mito não é uma maneira arbitrária de manipular símbolos, mas a estrutura conceitual na qual eles fazem sentido".[82]

Este mito é erigido como um todo (sua obra toda o compõe, todos os livros são conectados através dele), e cada parte ajuda a controlar nosso entendimento das outras partes. Para dizer o que um símbolo significa na obra de Blake é impossível a não ser que se descrevam todos os seus significados específicos; mas esses significados existem, estabelecidos por seus contextos, mesmo que algumas vezes sejam fornecidos poucos indícios que nos faça ter certeza sobre eles. Damrosch adverte que, apesar de serem polivalentes, os símbolos de Blake pretendem transmitir a "verdade" do artista. Mesmo que um aspecto dessa verdade seja o de que "os símbolos são guias traiçoeiros" não podemos interpretá-los de qualquer maneira que nos apraza, e muito menos menosprezar a questão toda da interpretação, eles podem significar muitas coisas, mas não *qualquer* coisa como querem alguns críticos[83]. O símbolo da serpente funciona de duas maneiras essenciais, como um signo convencional que nós reconhecemos a qualquer momento que o vemos, e no processo que aprendemos a interpretá-la dependendo do contexto no mito blakeano. Nós necessitamos aprender a "gramática" de Blake (seu simbolismo) para aprender como usar seu vocabulário, esta a

[82] Idem, p. 81.
[83] Jerome J. McGann escreveu em "The Aim of Blake´s Prophecies": "Blake holds up an exemplary art, an art of poetic tales, because such forms are neutral. They can mean anything."; citado in Damrosch, op. cit., p. 105.

metáfora de Damrosch para a tarefa interpretativa que os leitores de Blake estão inevitavelmente expostos. Quando falhamos, pode ser pelo fato de que Blake não mostrou devidamente o que queria dizer. Há muitos momentos em sua obra extremamente obscuros e muito resistentes à interpretação, o que para Damrosch seriam mais falhas ou problemas do que verdadeira intenção.

Segundo o mito de Blake, a unidade da verdade é possível em Cristo (símbolo da imaginação e da eternidade, onde todos participam da mesma "Visão", como vimos anteriormente) – a "Eternidade" é o estado contrário do mundo em que vivemos, "the fallen world", onde as percepções são fragmentadas e cada um vê apenas segundo sua própria perspectiva. Os símbolos seriam ambíguos justamente por serem imagens do "mundo pós-Queda", mas a única maneira de se comunicar a Visão da "Eternidade" proclamada por Blake, ou seja, seriam os símbolos "janelas" para este outro estado profetizado como o que estaria por vir depois de um apocalipse da percepção, que poderia ocorrer a qualquer momento (*The Marriage of Heaven and Hell*). Aí estaria a principal dificuldade na interpretação de seus símbolos de acordo com Damrosch, pois cada um deles teria a dupla qualidade de apontar para o infinito e ser desprovido dele (pois são próprios do "mundo pós-queda"), e ainda pela necessidade de serem interpretados em si mesmos e em contexto.

E como o significado de seus símbolos seria erigido? Damrosch cita três possíveis respostas: 1) seriam estabelecidos a partir de arquétipos comuns a todos – através da tradição religiosa e poética Blake exploraria associações simbólicas com as quais seríamos ou poderíamos ser familiares mesmo que não completamente conscientes disso; 2) Blake repete seus símbolos em tantas variações e contextos que nós os apreendemos gradualmente como a uma linguagem, ou seja, temos que *aprender* a interpretar os símbolos de Blake, a penetrá-los e fazê-los nosso, de maneira que ler sua obra é um longo processo de interpretação (o que é verdadeiro para qualquer grande escritor, mas no caso de Blake esta demanda é fora do comum); 3) Blake frustra as expectativas de seus leitores retendo as confirmações necessárias dos significados, o que nos força a *recriar* seus símbolos – daí que de tempos em tempos a experiência de leitura irá variar de leitor para leitor, os símbolos permanecendo opacos, no sentido de que é possível supor o que o autor quis dizer, mas não podemos penetrar em seus símbolos nós mesmos, e do esforço dessa decifração decorre um afastamento do leitor com a obra, "a atitude mais destrutiva para uma leitura bem-sucedida de Blake" comenta Damrosch, e em seguida cita as palavras do próprio Blake: "Se o Espectador pudesse Entrar no interior dessas Imagens em sua Imaginação, aproximando-se delas na Carruagem Ígnea de seu Pensamento Contemplativo (...) então ele ressuscitaria de sua Sepultura, então ele se

encontraria com o Senhor em pleno Ar & então ele seria feliz." [*A Vision of the Last Judgment*]; se o leitor consegue "entrar" nas imagens criadas por Blake é comum a experiência de leitura em que é tomado por um irromper repentino do entendimento[84].

Diante desses três aspectos da construção de significado em sua obra, podemos voltar à dicotomia alegoria/símbolo e averiguar um problema fundamental do simbolismo em Blake. Como notou Ricoeur, quando "vivemos nos" símbolos eles são vitais, mas incoerentes; quando "pensamos a partir" deles, eles colapsam em *gnosis* alegórica. "A solução", diz Damrosch, "se é que ela exista, é resistir a reificação dos símbolos e mantê-los suspensos em interação constante, como no símbolo de Blake da vida inter-penetrante dos Zoas. Mas isso assegura que os símbolos irão sempre viver em conflito."[85] E Ricoeur ainda quem embasa seus argumentos: "O mundo dos símbolos não é um mundo tranqüilo e reconciliatório; cada símbolo é iconoclasta em comparação com algum outro símbolo, assim como cada símbolo, deixado em si mesmo, tende a adensar-se, a se tornar solidificado em uma idolatria."[86]

A tese de Damrosch no livro que temos apresentado até aqui é a de que o mito de Blake encerra problemas de significação e mudanças nos significados que geralmente geram obstáculos à interpretação, pois não podem ser "reconciliados coerentemente". Ele é contra a opinião de muitos críticos que vêem uma unidade no mito criado por Blake: se os poemas são lidos passivamente deixando os símbolos "reverberarem" sem os examinar mais detidamente, pode-se então ignorar as "antinomias construídas no interior do mito"; mas se tentamos compreender o mito – "e a cada momento somos instigados a fazê-lo" – então a tensão entre alegoria e símbolo ressurge. O crítico pretende mostrar como há nessa obra uma ambivalência que oscila entre um e outro:

> "Tem sido dito que "Existem símbolos universais, como o sol para Deus, água para pureza, ou sangue para vida, mas não existem alegorias universais." Isso não apenas é verdadeiro para as alegorias simbólicas de Blake, as quais são mudas até que sejam interpretadas, mas é verdadeiro também para seus símbolos alegóricos. Ele confere novos valores a cada um desses exemplos – o sol humanizado, a água da materialidade, o sangue do corpo pós-Queda – e nós os entendemos apenas depois de um processo árduo de exegese e reflexão."[87]

Os problemas internos no mito criado por Blake não seriam gerados pelo uso de um modo de simbolismo "que transcende o entendimento ordinário e reconcilia antinomias

[84] Idem, p. 113.
[85] Idem, p. 97.
[86] *The Symbolism of Evil*, citado por Damrosch, op. cit., p. 97.
[87] Idem.

aparentes com facilidade supra-racional" como querem muitos críticos, mas por dilemas conceituais de um autor que teria "aspirado reformular a estrutura inteira do pensamento ocidental".[88] Mas Damrosch não considera o artista incoerente: "problemas filosóficos insolúveis não necessitam, e usualmente não o fazem, gerar uma poesia que não seja passível de interpretação"[89]. No restante de seu livro ele averigua justamente esses problemas internos ao mito blakeano, mas para expô-los seria necessário um estudo inteiramente dedicado à mitologia criada por Blake.

Vimos como a noção de símbolo em Yeats e em Ricoeur auxiliaram Breslin e Damrosch respectivamente a delinear o tipo de signo polissêmico encontrado na obra de Blake e a definir a maneira como as duas linguagens em seus livros muitas vezes resistem a interpretações unívocas. Creio ser esse caráter ambíguo do símbolo, de se manter aberto a interpretações diversas dependendo de seu contexto na obra de arte a que pertence e do contexto em que é ativado o que mais aproxima tal conceito do tipo de significação polissêmica encontrada na obra blakeana. Apesar de Breslin caracterizar a obra de Blake "alegórica" e Damrosch "simbólica", ambos estão interessados neste aspecto "aberto" da significação simbólica para definir suas caracterizações. Houve na tradição ocidental tipos de alegoria que continham também um alto grau de indeterminação como vimos com Hansen na *tota allegoria* – alegorias "sem semelhanças" que utilizam metáforas sem termo de comparação, fechadas em si mesmas, como as encontradas por exemplo em Dante, nos neoplatônicos renascentistas e no barroco do século XVII analisados por Hansen em seu livro. Porém, ao longo dos séculos se fixou fortemente junto ao conceito geral de alegoria essa idéia de que possuem um "significado didático", nos termos de Damrosch, ou uma maneira de substituição do modo figurado pelo literal rigorosamente determinada pela convenção, segundo Yeats ou Blake ("Alegoria é criada pelas Filhas da Memória"). Quando caracterizo a obra de Blake como alegórica, e chamo as representações figuradas ali presentes alegorias, não é de modo algum a "alegoria dos poetas" que tenho em mente, mas um tipo de alegoria que comporta esses aspectos polissêmicos e opacos, com inúmeras variações e contextos, como vimos em Breslin e Damrosch que em minha opinião trazem ambos contribuições importantes na definição do tipo de linguagem indireta encontrado em Blake. Preferi o termo alegoria porque é assim que o próprio autor denominou sua linguagem figurada ("alegoria

[88] Idem, p. 114.
[89] Idem. Como exemplo o crítico cita o problema colocado em *Paradise Lost* que é insolúvel (por que um Deus onipresente e benevolente permite a existência do mal?) e apesar da obra falhar em resolver o problema, o poema é completamente passível de interpretação.

sublime"), e como mostra o livro de Hansen não havia uma distinção entre alegoria e símbolo ainda até o romantismo.

Vejamos um pequeno exemplo. Em *O Livro de Urizen* (1794) o espaço é completamente abstrato, forçando os limites do inteligível, confundindo-se mesmo com o próprio personagem Urizen que os críticos da obra blakeana em geral consideram como personificação da faculdade humana *razão,* porém nessa obra em específico essa atribuição não é claramente explicitada:

> "1. Eis que na Eternidade um vulto se levanta
> Horrendo! Infecundo, insondado,
> Repelente, em si contido: qual Demônio
> Concebeu este vazio abominável,
> Este vácuo, onde a alma se arrepia? Diziam
> "É Urizen". E todavia, insondado e remoto,
> A meditar, secreto, o sombrio poder estava encoberto.
>
> 2. Foi ele que rasgou o tempo em tempos e mediu
> O espaço por espaços, em sua treva de nove mantos
> Insondável, invisível: irromperam mutações,
> Inóspitas montanhas fendidas em fúria
> Por negros vendavais de convulsão.
>
> 3. Em funestas batalhas ele lutava,
> Em ocultos litígios contra vultos
> Saídos da solidão do seu deserto:
> Aves, bichos e peixes, elementos, serpentes,
> Incêndio, explosão, vapor e nuvem. (...)"[90]

Neste pequeno trecho podemos encontrar inúmeras metáforas sem termo de comparação: Urizen é "vácuo", "vazio", possui "treva de nove mantos". É descrito neste livro um mito de criação nos moldes do *Gênesis* bíblico, no qual Urizen é arrancado da Eternidade pelos "Eternos", cindido de Los (considerado pela crítica personificação de *imaginação*) e por muitos séculos pende sobre um abismo infinito disforme e desmembrado até que recebe um corpo forjado por Los e erige um mundo. É muito ambígua a relação dos dois personagens, ao mesmo tempo em que Los o mantém prisioneiro através de elos e correntes e rebites, parece

[90] Blake, William, *The First Book of Urizen,* Cap. I, tradução de João Almeida Flor, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993, p. 23.

ser aquele que lhe dá uma forma humana. De Los surge a primeira mulher, Enitharmon, que dá origem a muitas gerações. De Urizen surgem os quatro elementos, seus "filhos" gerados a partir dele mesmo, suas "criações"; dele também surge a "Rede da Religião" ("Até uma Teia, gelada e negra, se estender/ Sobre esse elemento atormentado/ Saindo da alma, em mágoa, de Urizen./ (...) De torcidos que estavam os fios e apertadas/ As malhas, a lembrar um cérebro humano./ Rede da Religião, por todos nomeada."[91]).

A interpretação de Urizen como personificação da *razão* é mais bem estabelecida se buscarmos indícios no interior de sua obra completa, principalmente nos três últimos longos poemas épicos, *Vala or The Four Zoas*[92], *Milton* e *Jerusalém*. A confirmação dessa interpretação no livro aqui em questão só é possível através de sinais muito sutis que dificultam percebermos a intenção de Blake. Mas Urizen é também mais do que isso no universo blakeano. Essa é uma das características de suas alegorias, significam conceitos diversos ao mesmo tempo, recebem atributos muito variáveis, o que lhes conferem um caráter extremamente volátil e múltiplo. No verbete "Urizen", em *A Blake Dictionary*[93], Damon escreveu: "Urizen é o Zoa do sul, que simboliza Razão. Mas ele é muito mais do que entendemos comumente por "razão": ele é o limitador da Energia, o legislador, e a consciência vingativa. Ele é um lavrador, um construtor, e o condutor da carruagem do sol. Sua arte é a arquitetura, seu sentido é a Visão, seu metal é Ouro, seu elemento o Ar. Sua emanação [*Emanation*, as porções femininas dos personagens masculinos, cada um tem sua "emanação"] é Ahania (prazer); seu contrário, ao norte, é Urthona (a imaginação). Seu nome tem sido traduzido como "Your Reason", uma derivação bastante característica em Blake, que constantemente utilizou jogos de palavras semi-conscientes; mas Kathleen Raine e outros preferem derivar o nome do grego oύριζειν ("limitar"), que é a raiz da palavra "horizon" em inglês. No entanto não é certo que Blake conhecia grego em 1793, quando primeiro usou o nome Urizen."

Não que as alegorias em seus livros não possuam um significado em si mesmas, mas como seus personagens neles se repetem seus livros podem ser considerados uns em relação aos outros configurando esse sistema maior conhecido como "mitologia blakeana", que é estabelecido através de correspondências internas à obra como um todo. Porém, esse sistema é muito incongruente e conflituoso, pois seus personagens personificam cada um várias idéias

[91] *The First Book of Urizen,* Cap. VIII, op. cit., p. 65.
[92] *The Four Zoas* permaneceu em manuscrito, nunca foi terminado por Blake. Ali a mitologia blakeana recebeu uma atenção maior por parte do escritor, seus personagens principais, os *Zoas*, são Luvah, Tharmas, Urthona (Los) e Urizen. Trechos desse livro foram mais tarde utilizados na escrita de *Milton* e *Jerusalem*.
[93] Damon, S. Foster, *A Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake,* University Press of New England, Hanover & London, 1988, p. 419.

abstratas de áreas diversas, o que dificulta nossa interpretação de seus significados como vimos com Damrosch.

Capítulo 2 – Características gerais das linguagens verbal e visual nos *illuminated books*

"Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta:
trouxeste a chave?"
(Carlos Drummond de Andrade)

Uma das características mais marcantes da linguagem verbal e visual em Blake é a obscuridade e a resistência vigorosa que apresentam à interpretação, tanto que em artigos mais recentes de críticos renomados de sua obra encontramos com freqüência definições como "obra aberta" ou "texto virtual". Na introdução de Morris Eaves da coleção Cambridge Companion para sua obra, assim como em muitos dos artigos contidos nesse volume, há conselhos para leitores iniciantes para que não se atenham à procura de um entendimento completo ou cabal das alegorias que ali encontram, mas que as deixem livres "reverberando" em suas mentes durante a leitura, mais ou menos como vimos em Damrosch. A impressão que se tem é a de que os críticos desistiram de tentar provar haver ali um sistema coeso e coerente, tarefa cujo início se deu desde que sua obra começou a receber importância nos campos de estudo legitimados da literatura e se fez presente durante muitos anos em esforços dignos de comentadores ilustres. Por exemplo, o estudo que W. B. Yeats desenvolveu e publicou em conjunto com a edição completa da obra blakeana ou aquele de Northrop Frye[94], citando apenas dois dos mais famosos dentre vários outros estudos no último século dedicados à estrutura ou "sistema" contidos em sua obra, ou poderíamos ainda chamar de "mitologia". Não quero dizer com isso que esses estudos de sua mitologia não sejam mais "válidos" ou que não encontrem confirmações razoáveis quando confrontados com a obra de Blake, eles continuam a ser *insights* magistrais e de grande auxílio para se compreender sua obra. Porém, devido ao próprio caráter altamente alegórico desta, as interpretações diversas e mesmo contraditórias que dela se erigem continuam sendo incessantemente geradas, multiplicando as possibilidades interpretativas em constantes novas leituras. O único consenso que se encontra é fluido e móvel, ou seja, "aberto", apesar de haver uma direção minimamente definida nessas interpretações. Que haja uma arquitetura que conecta todas as suas obras não há dúvida, mas

[94] William Butler Yeats e Edwin J. Ellis (ed.), *The Works of William Blake, Poetic, Symbolic, and Critical,* 3 vols., Londres: B. Quaritch, 1893; Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947.

se fala atualmente mais em "entrecruzamento" ou "rede" (*network*) do que em "sistema", enfatizando-se a natureza instável ou maleável dessa tessitura que compõe e entrelaça seus signos em alegorias muito peculiares. Estas, em última instância, dependem da leitura de cada espectador para se determinar seus pontos de correspondência ou analogias e, a partir daí, terem erigidos seus significados.

Acredito ser essa a característica mais fundamental apontada em sua obra pelos especialistas. Não caberia aqui entrar detalhadamente na mitologia blakeana, pois demandaria uma exposição pormenorizada de cada um de seus livros o que excederia o tópico principal da presente tese que se restringe à maneira pela qual escrita e ilustrações se relacionam em sua obra. Mas há três artigos muito recentes, dois de 2003 e o outro de 2006[95], que confirmam essa caracterização do tipo de alegoria encontrada em sua escrita como proponho em meu estudo. Eles convergem para a mesma conclusão a que cheguei apesar de que por outras vias. Farei a seguir um intercurso através desses artigos que acredito serem esclarecedores quanto à escrita de Blake, para expor em seguida as características particulares de suas ilustrações e poder concluir sobre a interação entre essas duas linguagens nos *illuminated books*. Para tornar essa interação mais clara trago no capítulo três a análise a obra *America*, quando teremos oportunidade de ver mais concreta e detalhadamente um exemplo da maneira através da qual William Blake entrelaçou duas linguagens criando o que se convencionou chamar nos estudos sobre o autor de "arte composta".

Inicio a exposição pelo artigo de Saree Makdisi na *Oxford Encyclopedia* que presumo ser a melhor maneira de começar o assunto, já que neste texto o autor faz uma rápida abordagem de alguns elementos mais importantes na biografia de Blake que podem nos auxiliar a entender melhor seu estilo artístico. Makdisi baseará sua leitura da obra blakeana no conceito de liberdade encontrado ali, ou seja, no prisma político do autor londrino que viveu em uma época conturbada na cena política inglesa e também internacional. Na última década do século XVIII quando a maior parte de sua obra foi criada, Blake partilhou idéias políticas revolucionárias com ativistas ingleses que intentavam expandir em solo inglês as mesmas transformações políticas ocorridas no território vizinho da França[96]. Porém, segundo a leitura de Makdisi, a visão política de Blake possui uma diferença fundamental com relação à de

[95] Morris Eaves, "Introduction: to paradise the hard way" e Saree Makdisi, "The political aesthetic of Blake´s images", ambos em *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, 2003. O outro texto, também de Saree Makdisi, "William Blake", em *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, vol. 1, David Scott Kastan (ed.), Oxford University Press, 2006.

[96] Um longo estudo das idéias políticas de Blake (também sua participação no cenário político da época), e as reflexões dessas em sua obra, pode ser encontrado no livro de David Erdman, *William Blake: Prophet against Empire*, Princeton University Press, 1954. Como o definiu Makdisi na *Oxford Encyclopedia*, este livro é a "primeira clássica tentativa de historicizar a obra de Blake no contexto de sua época revolucionária."

outros radicais da época, pois para ele questões políticas estão indissoluvelmente ligadas à ontologia, como veremos.

Um dos elementos mais essenciais a se destacar na infância de William Blake (1757-1827) é o fato de não ter tido uma educação formal. Ao invés de freqüentar um estabelecimento institucional de ensino, definiu sua própria formação intelectual através de uma combinação autodidata de leituras (sobretudo a Bíblia e Milton) e de treinamento técnico nas artes visuais. Desde muito cedo demonstrou interesse por desenhar e o desejo em ser pintor, mas por questões financeiras seu pai o colocou como aprendiz no *atelier* do gravurista James Basire (um especialista em gravuras para publicações na área de antiquários) onde Blake permaneceu durante sete anos. Sob orientação de Basire desenvolveu um grande conhecimento e habilidade em métodos tradicionais de gravuras comerciais – a maneira através da qual livros, revistas e outras publicações eram ilustradas. Esse aprendizado que determinaria sua futura carreira também lhe conferiu limitações sociais e estéticas, pois o trabalho dos gravuristas era visto como "derivativo, imitativo e reprodutivo e, portanto, mais artesanal do que genuinamente criativo e propriamente artístico"[97]. Isto devido ao fato de se restringir à duplicação de um objeto, imagem ou obra de arte já existente em uma forma gravada que possibilitaria uma fácil reprodução. Segundo Makdisi foi durante a época em que Blake viveu que a distinção entre "artesão" e "artista" teria sido articulada, e que ele teria procurado resistir a esta imposição por toda sua carreira. Mesmo depois de ter iniciado seu trabalho como gravurista Blake parece ter nutrido ainda intenção de se tornar pintor, já que fora admitido como estudante de pintura na *Royal Academy School*. Porém, mesmo depois de ter sido admitido nesta escola como aluno de pintura foi classificado como gravurista e teve negada uma associação completa de membro da Academia, do mesmo modo como negavam a outros de sua profissão. De acordo com Makdisi foi esta mesma Academia que institucionalizou a distinção social entre aqueles propriamente "artistas" (escultores e pintores) e aqueles considerados "meros comerciantes vulgares" (gravuristas, por exemplo). Blake deixaria a Academia sem concluir seus estudos em 1785.

Antes disso, em 1784, ele já estava casado com Catherine Boucher e em sociedade com um amigo, Robert Parker, com quem abrira uma pequena loja de estampas no Soho. Durante toda sua vida Blake ganharia seu sustento através das gravuras comerciais para o mercado editorial que lhe eram comissionadas e não através da venda de sua própria obra, que atualmente é aquela através da qual ele é mais conhecido. Seus trabalhos comerciais mais

[97] Makdisi, S., op. cit., p. 200.

reconhecidos são as ilustrações que fez para a edição de *Night Thoughts* (1795-97) de Edward Young, e a série de desenhos para o livro *Grave* (1808) de Blair. Estes desenhos não foram gravados posteriormente por Blake, mas por Louis Schiavonetti (um gravurista em voga na época), em publicação de Robert Cromek. Blake teria tido uma briga homérica com Cromek por causa da transferência da gravação de seus desenhos para Schiavonetti (o trabalho de gravar era mais bem pago do que o de criar as composições de acordo com David Bindman, em "Blake as a painter"[98]). Makdisi atribui a esta briga o motivo do considerável declínio no número de comissões que receberia a partir de então para trabalhos comerciais. Foram seus projetos de gravuras comerciais aliados ao suporte de alguns poucos patronos que ele encontrou ao longo de sua vida que subsidiaram sua própria obra, o conjunto de livros que são hoje conhecidos como *illuminated books*. Somente três de seus livros foram concebidos na forma tipográfica convencional, ou seja, apenas palavras sem imagens pictóricas: seu primeiro livro de poemas *Poetical Sketches* que foi publicado por um grupo de amigos em 1783, portanto antes dele deslanchar em sua carreira de gravador já era um poeta publicado; a sátira *An Island in the Moon* (1784) e o livro inacabado *French Revolution* (1791). Todos os outros livros escritos por ele foram concebidos através da integração de elementos visuais e verbais, que os acadêmicos passaram a chamar de "*composite art*" ("arte composta"), ou ainda *illuminated books*.

Depois de alguns anos a sociedade com Parker na loja de estampas terminou deixando para Blake a prensa que tinha comprado para essa loja, o que lhe conferiu independência para gravar sua própria obra livre das limitações sociais, estéticas e políticas da indústria editorial convencional da qual fazia parte. Makdisi escreve: "Para Blake talvez a mais significante dessas limitações fosse a distinção entre formas verbais e visuais – em outras palavras, pinturas e palavras. A última se fixava firmemente no âmbito da impressão tipográfica e do tipógrafo convencional, e a primeira no âmbito do gravurista comercial, e os dois – junto com outras funções sociais e estéticas tais como artista, autor, editor, encadernador e vendedor – eram unificados apenas de modo ulterior à hierarquia do mercado editorial, onde as palavras e imagens reproduzidas poderiam ser articuladas juntas em publicações das quais formavam as partes constituintes."[99] Segundo o autor Blake tinha relações próximas com membros proeminentes do mercado editorial londrino, mais notoriamente com Joseph Johnson que era um livreiro e editor "radical" muito conhecido na época (ele publicou por exemplo William Godwin, Tom Paine, Mary Wollstonecraft, e outros). Johnson exibiu eventualmente cópias

[98] Em *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, 2003, p. 85.
[99] Idem, p. 201.

dos livros mais conhecidos dentre os *illuminated books* de Blake em sua loja na St. Paul´s Churchyard. Ele também comissionava regularmente a Blake desenhos e gravuras para seus títulos, por exemplo as "ilustrações dissimuladamente subversivas" (nas palavras de Makdisi) em *Original Stories from Real Life*, de Wollstonecraft (1791). Embora tenha tido um acesso razoável a trabalhos para o mercado editorial, Blake pesquisou durante algum tempo por um método que o permitisse sobrepor as divisões do trabalho nessa indústria de publicações. De acordo com suas próprias declarações a solução para um novo método de gravar chegou a ele em 1788 através de uma visão de seu irmão Robert (Blake tinha "visões" desde criança), morto no ano anterior e dentre todos os seus irmãos o mais querido e mais próximo dele (morava com Blake e sua mulher quando faleceu). Robert quem teria revelado o método apropriado para produzir sua "arte composta".

Vejamos mais detalhadamente do que se tratava essa nova técnica de gravar criada por Blake. A gravura a traço convencional, ou água-forte, constituía-se por um processo elaborado de transferência de uma imagem já existente (geralmente concebida por um outro desenhista ou mesmo uma imagem conhecida de um artista famoso, como por exemplo Michelângelo) para um novo *medium* através do uso de um instrumento (buril) para riscar a imagem na superfície de uma placa de cobre coberta por um verniz resistente a ácido – transposta desse modo em uma série de linhas e hachuras reprodutíveis. Onde essas linhas foram riscadas no verniz a placa ficava nua, ou seja, exposta a uma mistura de ácido que seria aplicada sobre ela. O ácido por sua vez corroia o cobre nas linhas do traçado deixando intacta a área da placa protegida pelo verniz, produzindo assim o desenho gravado ou incrustado na lâmina de cobre que poderia receber uma camada de tinta e ser imprimido no papel através da pressão da placa de cobre contra a folha de papel com a ajuda de uma prensa. O resultado era uma superfície gravada que poderia ser usada para reproduzir eficientemente uma quantidade grande de cópias mais ou menos homogêneas da mesma imagem, imagem esta que foi originalmente concebida em diferentes meios, geralmente por artistas diversos. Blake usava também hachuras ou outras técnicas convencionais nas gravuras de sua própria obra, mas ao invés de duplicar uma imagem já existente em um novo meio ele também podia desenhar e escrever diretamente na placa de cobre através dessa nova técnica que criara. É interessante notar que todos os textos de seus *illuminated books* foram escritos por Blake de trás para frente nas pranchas de cobre. Só assim ficariam na forma correta depois de impressos no papel já que ao transferir o conteúdo da prancha de cobre para o papel esse fica sempre virado do lado contrário da matriz. Makdisi expõe seu método nos seguintes termos:

> "(...) usando instrumentos de desenho e trabalhando no modo de um artista, mais do que um copista, depositava tinta resistente a ácido ou verniz em forma de palavras e pinturas com as quais ele poderia compor espontaneamente e fluidamente, ou fazer revisões e correções, diretamente na superfície do cobre. Quando a placa de cobre era exposta ao ácido, o cobre coberto pelo verniz pintado sobre ela, em formas de palavras e pinturas, seria protegido, e a área envolta corroída. Como resultado, o texto verbal e a imagem visual emergiriam em relevo: essencialmente o oposto da água-forte convencional, na qual uma imagem (sem palavras) seria corroída dentro do cobre ao invés de se elevar de sua superfície. A placa seria então, com a ajuda da Sra. Blake, pintada e impressa, depois a impressão mesma terminada, colorida à mão, e muitas vezes extensivamente modificada ao longo do tempo."[100]

Essa nova técnica de gravar ficou conhecida no interior da crítica blakeana como *illuminated printing* talvez porque o artista nunca a usaria para gravar suas ilustrações comissionadas para o mercado editorial, mas somente na gravação de sua própria obra, seus *illuminated books*. É também chamada de "água-forte em relevo", enfatizando a característica mais essencial dessa técnica que é o fato das imagens e palavras se erguerem da superfície do cobre ao invés de se sulcarem nela, ou seja, é a superfície do cobre que é corroída pelo ácido expondo imagens e palavras em relevo, ao invés das linhas do desenho serem corroídas pelo ácido afundando na superfície da prancha. Isso tornava mais fácil a impressão final da chapa de cobre contra o papel, pois como a tinta estava em uma estrutura em relevo Blake não necessitava usar tanta força na prensa para transferir o desenho da chapa de cobre para o papel. O processo da impressão final se tornava assim muito mais rápido e facilitava também pintar a chapa com cores diversas para fazer impressões coloridas. A impressão do desenho no papel, assim como o colorido que era acrescentado com aquarela em quase todas as pranchas já impressas, eram trabalhos auxiliados por sua mulher Catherine que fora ensinada a desenhar e pintar por ele.

Através dessa técnica Blake pôde evitar a lógica relativamente homogênea da produção em série que dominava o mercado editorial – tal lógica, de acordo com Makdisi, era reconhecida pelos primeiros teóricos da produção industrial como a precursora conceitual da linha de montagem moderna[101]. Não apenas porque ele pôde unir as atividades de desenhar e

---

[100] Idem. O livro *Blake and the Idea of the Book,* de Joseph Viscomi (Princeton, NJ, 1993) explica pormenorizadamente a técnica de água-forte em relevo criada por Blake e os métodos de gravar e imprimir que utilizou na feitura de seus *illuminated books*. Do mesmo autor, o artigo "Illuminated printing" em *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, 2003, resume a questão.

[101] Makdisi cita sua referência: "For when Charles Babbage, one of the great early theoreticians of the modern assembly line, was looking for the conceptual ancestor of the modern factory, he found it in the logic of engraving. "The impressions from the same block, or the same copper-plate, have a similarity which no labour could produce by hand", Babbage writes in his notes on reproductive engraving; "the minutest traces are

gravar (ou seja, concepção e execução) que a indústria de publicações havia separado como atividades distintas e independentes[102], mas sobretudo porque unindo as funções de autor, artista, ilustrador, gravurista, pintor e editor ele podia combinar espontaneamente palavras e imagens e também modificar livremente o conteúdo ou a seqüência das pranchas de seus livros: "mudando palavras e pinturas quando as imprimia, e de fato alterando leituras, sentidos, e "encadeamentos de significação" uma vez que ele paginava e encadernava as impressões finalizadas do "mesmo" livro em combinações e seqüências variadas."[103] Por causa das várias modificações feitas durante o processo de composição e gravação, assim como das muitas reutilizações de imagens pictóricas, figuras e frases que reaparecem em livros diversos suas obras diferem bastante da "sucessão de mercadorias mais ou menos idênticas (o objeto final da gravação comercial e de seu correlato conceitual, a linha de montagem)". Seus livros eram antes "um conjunto de gravuras que poderiam ser então organizadas em livros, os quais não eram nem completamente idênticos uns aos outros (desde que haviam tantas variações individuais), nem completamente únicos (uma vez que compartilhavam muitos componentes visuais e verbais em comum com outros)"[104], compara Makdisi.

As obras que resultaram desse novo processo técnico criado por Blake formam aquela coleção de textos que atualmente é referida coletivamente como *illuminated books*. Os primeiros livros a serem gravados por Blake utilizando a técnica da água-forte em relevo foram *All Religions Are One* (1788) e *There Is No Natural Religion* (1788), nos quais o autor

---

transferred to all impressions, and no omission can arise from the innattention or unskillness of the operator." If "uniformity and steadiness in the rate at which machinery works, are essencial both for its effect and its duration", Baddage adds, "nothing is more remarkable, and yet less unexpected, than the perfect identity of things manufactured by the same tool". Thus, he concludes from his appeal to the logic of reproductive engraving, the key principle "which pervades a very large portion of all manufactures, and... one upon which the cheapness of the articles produced seems greatly to depend", is "that of COPYING, taken in its most extensive sense." According to Babbage, then, the efficient modern factory should ideally reiterate this very logic, producing a stream of identical copies based on the same original impression; or at least that is how the process is supposed to work in principle, even it, like reproductive engraving itself, it rarely attains such perfection in practice. The industrially produced commodity represents a kind of "image", a copy, of a prior prototype. Thus the image becomes for Babbage the central concept driving the production process in even the earliest proto-industrial factories. Here the commodity itself ca be thought of as a kind of image; or, to put it the way around, the mass-produced and circulated image may be recognized as the ultimate commodity." Saree Makdisi, "The political aesthetic of Blake´s images", em *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, 2003, p.117. O texto de Charles Babbage citado por ele, em *On the Economy of Machinery and Manufacture* (London: 1832), p. 48, 22, 48, 51, respectivamente.

[102] Makdisi comenta que a separação dessas duas atividades reflete a separação entre trabalho mental e manual que estavam sendo sistematicamente separados em toda parte pelo capitalismo industrial emergente naquele momento, tornando o trabalho manual completamente subserviente ao mental.

[103] Makdisi, S., op. cit., p. 202.

[104] Idem. Ver em análise de *America* no Capítulo 3 várias cópias da prancha 21 de *O Matrimônio do Céu e do Inferno* para um exemplo de como divergiam as pinturas em aquarela através das quais Blake finalizava uma impressão.

combinou imagens visuais com aforismos breves. Em seguida surgiu *The Book of Thel* (1789) e a partir deste livro Blake introduziu a poesia em sua "arte composta", que seria utilizada também nas composições que se seguiram a ele como em *Songs of Innocence and of Experience* (1789-1794). Primeiro Blake compôs *Songs of Innocence* (1789) em um volume singular e em 1793 surgiu *Songs of Experience*, mas como vários poemas nos dois volumes são correlatos ou possuem correspondências entre eles como duas perspectivas sobre um mesmo tema ou assunto (há mesmo títulos de poemas que se repetem nos dois volumes), Blake acabou unindo os dois livros em um apenas e foi assim que o editou a partir de 1794, sempre num volume só. Também poesia e imagens visuais compõem os livros seguintes: *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-92); *Visions of the Daughters of Albion* (1793); *America: A Prophecy* (1793); *Europe a Prophecy* (1794); *The First Book of Urizen* (1794); *The Song of Los* (1795) e todos os outros livros da década de 1790; assim como *Milton, a Poem* (c. 1804-1811) e por fim o longo *Jerusalem, The Emanation of The Giant Albion* (1804-c.1820), composto por cem pranchas.

Makdisi fundamenta sua definição da natureza da obra blakeana no fato de que através do método altamente heterodoxo a partir do qual Blake produziu seus livros cada obra existe não em "uma forma puramente "original", mas em múltiplas "cópias" não-idênticas, cada uma das quais compartilha muitas partes em comum com cópias similarmente heterogêneas de outros livros". Por exemplo, há figuras ou composições visuais e frases do texto que reaparecem em *The Marriage of Heaven and Hell*, em *Visions of the Daughters of Albion* e em *America: A Prophecy* (veremos essas repetições mais detalhadamente na análise de *America*). Este é apenas um exemplo que utilizei porque teremos a oportunidade de averiguá-los durante a análise de América, mas toda a obra de Blake possui referências internas de um livro para outro. Porém, nestas reaparições "idênticas" esses elementos "na verdade introduzem muitas vezes mudanças surpreendentes de significado de um texto para o outro." Há ainda outras diferenças em relação às várias cópias de um mesmo livro, pois como foram coloridas à mão no final as gravuras nunca são completamente semelhantes; Blake costumava também excluir pranchas, algumas pranchas presentes em uma cópia poderiam estar ausentes em outras, certas cópias ficavam assim sem trechos do poema; ele também alterava a ordem das pranchas, principalmente daquelas que não possuíam texto somente imagens visuais, como várias em *Book of Urizen* onde as pranchas que possuem apenas ilustrações aparecem inseridas numa seqüência diferente entre as pranchas que combinam elementos visuais e verbais, em cada uma das cópias do mesmo livro. Makdisi cita também as diferenças dos coloridos de uma cópia em relação a outras do mesmo livro: como eram gravados algumas

vezes num intervalo de muitos anos entre uma impressão e outra esse lapso de tempo acabava conferindo ao colorido uma diversidade tal que torna cada cópia única. Em *Songs of Innocence and of Experience* a ilustração do poema "Little Black Boy" apresenta um menino negro em algumas cópias, em outras ele aparece colorido de rosa, branco, ou ainda azul; a seqüência das pranchas também difere bastante, em algumas cópias poemas que aparecem em páginas opostas, de "frente" um para outro, em outras aparecem no verso; também é possível uma diversidade completa de cópia para cópia na seqüência das pranchas. Essa questão nos conduz a uma das asserções mais importantes no texto de Makdisi para o presente estudo que é a "abertura" da obra blakeana em interpretações "flexíveis". Em suas palavras:

> "Todas essas variações possibilitam que leitores sigam trajetórias interpretativas amplamente diferentes através da obra. De fato, tais variações enfatizam a natureza altamente contingente do processo de leitura (o que, claro, é verdadeiro para todos os textos, embora Blake o literalize ou exagere; afinal, não haverá duas leituras idênticas de *Oliver Twist*, mesmo que tenham sido baseadas no mesmo e exato volume impresso). Mais do que isso, entretanto, elas podem também nos permitir pensar os *illuminated books* não apenas como vários textos distintos quanto como uma rede aberta [*open network*] de componentes visuais e verbais através da qual leitores podem traçar caminhos interpretativos infinitamente flexíveis, vertiginosos, e às vezes contraditórios. Então ocorre que muito do que as obras de Blake são sobre – muito do que elas significam – depende de como elas operam, e como elas operam *juntas,* em vez de simplesmente o que cada uma delas tem a dizer sobre si mesma. Suficientemente estranho – e isso é parte do que dá à obra de Blake sua qualidade característica – essa abertura complementa em vez de negar a possibilidade também da capacidade de se ler e apreciar um livro em particular, ou uma prancha singular, imagem, poema em si mesmo."[105]

O fato dos livros de Blake fazerem "sentido" tanto sozinhos quanto em conjunto para Makdisi explicaria o porquê de alguns deles parecerem "quase infantilmente simples" em algumas leituras e "vastamente complicados" em outras, dependendo da amplitude que numa determinada leitura são conectados ou não com outros elementos da "rede". O que também explicaria uma das características mais excepcionais dos *illuminated books* que é a pertinência de seus livros em significarem individualmente apesar da possibilidade em terem seus significados aprofundados quando tomados em conjunto com os outros livros de sua obra: "*Songs of Innocence* (que é até hoje o texto mais conhecido de Blake) oferece aos leitores uma aproximação suficientemente gentil de sua obra, seus encantos, mesmo para os mais experientes leitores e os acadêmicos mais perspicazes, nunca são eclipsados ou esgotados

[105] Idem.

pelos horizontes interpretativos muito mais cheios de artimanhas abertos por *Songs of Experience*. (...) "The Chimney Sweeper" de [*Songs of*] *Innocence*, por exemplo, existe de ambas as maneiras, independentemente e em diálogo com "The Chimney Sweeper" de [*Songs of*] *Experience*."

Makdisi utiliza o conceito de liberdade em Blake como fio condutor de sua leitura dos *illuminated books* em conjunto, articulado com o pensamento político da época. O sentido de tempo expressado na obra de Blake assim como sua característica principal de manter "abertas" as possibilidades de leitura que dela fazemos são elementos que refletem o conceito de liberdade presente nos seus livros. A noção de tempo que encontramos em sua obra tanto em um livro individual quanto se a consideramos coletivamente – se tomada como aquela "rede" [*network*] – não é nunca linear ou teleológica, mas aberta e expansiva: "o sentido geral de liberdade expressado nos e pelos *illuminated books* de Blake em suas narrativas e imagens assim como sua forma e estrutura, envolve movimento, abertura, expansão e conexidade no lugar da lógica muito mais circunscrita de liberdade que tendia a dominar as discussões políticas em sua época, particularmente nos anos da década de 1790."[106]

Blake compartilhou com os radicais a crítica pelo antigo regime seguindo de perto as discussões e debates políticos de sua época, como os ataques de Thomas Paine e Wollstonecraft a conservadores como Edmund Burke e o Bispo de Llandaff (Blake erigiu suas próprias críticas contra este último). Makdisi informa que ele publicou ao menos uma versão de "Uma Canção de Liberdade" (que geralmente aparece acoplada ao final de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*) em cópias baratas no modelo e na mesma escala dos panfletos distribuídos pelos radicais da década de 1790; e que em 1793, o ano mais turbulento dessa década tomada por revoluções políticas quando muitos dos radicais abandonavam o movimento pela reforma devido ao medo de serem presos ou mortos, Blake teria confessado não esperar viver mais do que cinco anos e que seria um milagre sobreviver àquela década. Essas informações nos dão uma idéia do quanto ele estava envolvido com o movimento pela reforma política na Inglaterra, mas principalmente nos dão uma dimensão do quanto questões políticas estavam presentes em suas reflexões principalmente durante essa década dos anos 90, quando a maior parte dos *illuminated books* foram concebidos (inclusive *America*, obra que analiso na presente tese). Entretanto, sua noção de "político" vai além e assume um caráter filosófico, religioso e estético.

[106] Idem, p. 203.

O conceito de liberdade em Blake é definido por Makdisi em comparação àquele corrente na época entre os radicais. Para estes, "liberdade" estava circunscrita à liberdade política da propriedade privada de posse. Liderados por Paine e outros radicais inspirados pela Revolução Americana (a guerra que levaria os Estados Unidos a se tornarem independentes da Inglaterra) e pelos princípios de John Locke, eles reclamavam pela reforma no parlamento, sufrágio universal e eleições anuais. Acreditavam que essa combinação iria restaurar o direito "natural" do indivíduo e a partir daí o que eles consideravam ser o equilíbrio natural de uma sociedade composta por tais indivíduos engajados em um comércio mutuamente benéfico, "uma sociedade que eles imaginavam ser capaz de funcionar pacificamente numa escala global ilimitada do mercado mundial", conclui Makdisi. Ele demonstra como é difícil o entendimento da liberdade política sem sua correlação econômica que emergiu conjuntamente com uma nova cultura do consumo, assim como com um novo entendimento da produção de mercadorias numa escala potencialmente vasta. Nesse sentido "a liberdade de comércio (a liberdade de produzir e circular mercadorias privadas comensuráveis sem a interferência de monopólios ou regulamentos injustos do governo) é inseparável da liberdade política (a liberdade de indivíduos comensuráveis com propriedade de posse para circular e votar segundo o que lhes convém e também sem estarem sujeitos aos monopólios políticos e conluios ilegitimados como aqueles do antigo regime e seu parlamento altamente exclusivista, o qual representava apenas por volta de um por cento da população.)"[107]

O problema potencial dessa questão é que a mesma lógica da equivalência que veio a dominar tanto o discurso político quanto o econômico acabou por reduzir não só objetos, mas também seres humanos ao nível de mercadorias intercambiáveis. A equivalência de cada cidadão como uma unidade política homogeneamente igual seguia a mesma lógica da identidade unitária que passava a dominar a produção econômica e a cultura do consumo, baseada na circulação e concepção da produção em série de mercadorias com o mesmo valor de troca ou intercambiáveis. Tal lógica de equivalência da comensurabilidade, o elemento fundamental de todo o sistema político e econômico modernos, era considerada execrável por Blake[108]; seu entendimento de liberdade, ao contrário, "não requeria uma equivalência homogênea como ponto de partida".

"A forma de liberdade que Blake estava mais interessado", escreve Makdisi, "seria aquela que permite aos seres humanos se definirem através de conexões que os une aos outros

[107] Idem.
[108] Blake escreveu em carta para George Cumberland, 12/04/1827, portanto no final de sua vida (ele morreu no mesmo ano): "[Englishmen have become] all Intermeasurable One by Another, Certainly a happy state of Agreement to which I for One do not Agree." Citado por Makdisi, p. 203.

seres humanos". Pois tudo o que fazemos seria sempre através dos outros e com os outros. Talvez por isso Blake tivesse sempre atribuído sua obra não a ele mesmo, mas a outrem – ele sempre se referia a sua escrita como se ela tivesse sido "ditada" ou como um diálogo dele com outros espíritos como Jesus, Milton, Sócrates, seu irmão Robert e vários outros seres imaginários. "Para Blake nós não existimos como unidades equivalentes em separado, mas como feixes de afetos e conexões que sempre se alteram – em uma palavra, os desejos – através dos quais nós nos ligamos aos outros. E, porque somos definidos pelos nossos desejos e existimos neles, a restrição do desejo equivale não apenas a uma redução de nossa capacidade de pensar e sentir mas também a uma redução em nossa capacidade de ser, que para Blake está inalienavelmente atada não com a propriedade privada (sobre o que ele tinha pouco a dizer) mas com aqueles outros com os quais nós pensamos e sentimos. Nosso ser é, nesse sentido, algo que excede em muito a restrita escala minúscula do ser individual, pois, como Blake expressou em um de seus primeiros *illuminated books*, "o desejo do Homem sendo Infinito, a posse é Infinita & ele mesmo Infinito"[109]. Portanto liberdade em Blake não se refere ao conceito de liberdade como definido pelas discussões políticas ou comerciais da época, pelo prisma da posse da propriedade, mas à habilidade contínua dos seres humanos em gerar, mudar, regenerar e alterar suas conexões com os outros, como a definiu Makdisi. A diferença fundamental do autor em comparação aos outros radicais da época é que ele conecta questões políticas com questões ontológicas.

> "Enquanto a tradição liberal que foi inaugurada por Locke e que iria se espalhar através da Revolução Americana por Londres a partir da década de 1790 supunha certa forma de ser – o sujeito de posse da propriedade privada – como a base e fundamento de todos os sistemas sociais legitimados, Blake pensava política e ontologia como inseparáveis: quem somos depende de como nós somos, como nós somos constituídos, como nós desejamos, como nós nos relacionamos com os outros e a extensão pela qual nós somos capazes de definir ou, pelo contrário, sermos sujeitos ao poder. Ser, consciência, desejo, a imaginação e pensamento são por isso, para Blake, todos constitutivamente produtos sociais e políticos. (...) em outras palavras, desejo e imaginação, percepção e a forma de ser, mesmo a função estética em si, são todos categorias inerentemente políticas para Blake: categorias que definem a natureza de nossa existência mesma e a extensão através da qual nós podemos desfrutar a liberdade de pensar, agir, imaginar, desejar – ou seja, a liberdade de ser."[110]

[109] Idem, p. 204. A frase de Blake está no livro *There is No Natural Religion*, "the desire of Man being Infinite, the possession is Infinite & himself Infinite.", em Geoffrey Keynes (ed.), p. 97.
[110] Idem.

A partir dessa concepção política em Blake definida como intrinsecamente conectada a questões ontológicas e o conceito de liberdade em sua obra articulado entre os meandros de ambos, ontologia e política, o crítico irá perpassar por todos os principais *illuminated books*, delimitando-os a partir desse prisma. Segundo ele as melhores obras de Blake "elaboram as conexões entre ontologia e desejo, a imaginação e o ser." Demonstra como mesmo nos poemas mais ingênuos de *Songs of Innocence and of Experience* essas conexões são de importância primordial. A procura pela liberdade no sentido ontológico mais amplo orienta, por exemplo, os poemas "Chimney Sweeper" (o segundo[111]), "Ah! Sunflower" ou ainda "The Garden of Love" em *Songs of Experience*, enquanto que "The Little Black Boy" e "Chimney Sweeper" em *Songs of Innocence* revelam algumas das armadilhas de formas de liberdade falsas, enganosas, ou mesmo ilusórias. Já "Nurses Song" (o segundo), os dois poemas "Holy Thursday" e "London" exploram a natureza multifacetada e mesmo por vezes contraditória das várias formas de repressão social, política e sexual que procuram atar com "nós espinhosos" nossas "alegrias e desejos", como lemos em "The Garden of Love"[112].

---

[111] Blake repete títulos de poemas em *Songs of Innocence* e em *Songs of Experience*. Quando indicado "o segundo" significa o poema de mesmo título em *Songs of Experience*, que foi composto posteriormente, e depois de acoplado na edição conjunta com *Songs of Innocence* vem em seguida deste último. Principalmente porque "Inocência" como o próprio nome alude, remete-nos ao mundo da infância e suas perspectivas ingênuas e singelas, enquanto "Experiência" expõe a ótica e perspectivas do mundo adulto, portanto a seqüência em que foram editados em conjunto segue questões de ordem poética e de composição mesma.

[112] "THE CHIMNEY SWEEPER": "A little black thing among the snow: / Crying weep, weep, in notes of woe! / Where are thy father & mother? say? / They are both gone up to the church to pray./ Because I was happy upon the heath, / And smil'd among the winters snow: / They clothed me in the clothes of death, /And taught me to sing the notes of woe. /And because I am happy, & dance & sing, /They think they have done me no injury: /And are gone to praise God & his Priest & King /Who make up a heaven of our misery."

"AH! SUN-FLOWER": "Ah Sun-flower! weary of time, /Who countest the steps of the Sun:/ Seeking after that sweet golden clime/Where the travellers journey is done./ Where the Youth pined away with desire,/And the pale Virgin shrouded in snow: /Arise from their graves and aspire,/Where my Sun-flower wishes to go."

"THE GARDEN of LOVE": "I went to the Garden of Love,/ And saw what I never had seen:/A Chapel was built in the midst,/Where I used to play on the green./And the gates of this Chapel were shut,/And Thou shalt not. writ over the door; / So I turn'd to the Garden of Love,/That so many sweet flowers bore./And I saw it was filled with graves,/And tomb-stones where flowers should be:/And Priests in black gowns, were walking their rounds,/And binding with briars, my joys & desires."

"THE LITTLE BLACK BOY": "My mother bore me in the southern wild,/And I am black, but O! my soul is white;/White as an angel is the English child:/But I am black as if bereav'd of light./My mother taught me underneath a tree/And sitting down before the heat of day,/She took me on her lap and kissed me,/And pointing to the east began to say./Look on the rising sun: there God does live/And gives his light, and gives his heat away./And flowers and trees and beasts and men recieve/Comfort in morning joy in the noon day./And we are put on earth a little space,/That we may learn to bear the beams of love,/And these black bodies and this sun-burnt face/ Is but a cloud, and like a shady grove./For when our souls have learn'd the heat to bear/The cloud will vanish we shall hear his voice./Saying: come out from the grove my love & care,/And round my golden tent like lambs rejoice./Thus did my mother say and kissed me,/And thus I say to little English boy;/When I from black and he from white cloud free,/And round the tent of God like lambs we joy:/I`ll shade him from the heat till he can bear,/To lean in joy upon our fathers knee./And then I'll stand and stroke his silver hair,/And be like him and he will then love me."

THE CHIMNEY SWEEPER: "When my mother died I was very young,/And my father sold me while yet my tongue,/Could scarcely cry weep weep weep weep./So your Chimneys I sweep & in soot I sleep./Theres little Tom Dacre, who cried when his head/That curl'd like a lambs back, was shav'd, so I said./Hush Tom never mind

Os próximos *illuminated books* da década de 1790 desenvolvem muito das questões políticas e ontológicas já preexistentes em *Songs of Innocence*. Mas eles são bem mais complexos que os poemas de *Songs*. Blake já estruturava uma forma de escrita baseada no que chamo em meu estudo de "alegoria sublime", segundo a definição do próprio autor, um tipo de alegoria cujo caráter polissêmico começava a se consolidar em seu estilo. Apesar de estar presente desde seu primeiro *illuminated book*, *There is No Natural Religion*, este tipo de alegoria expandirá completamente sua presença nos últimos poemas *Milton* e *Jerusalem*.

Nos termos de Makdisi os livros que seguiram *Songs of Innocence* são bastante "desafiadores" para o leitor devido ao fato de que "suas implicações com ontologia e política não serem da ordem de eventos meramente narrativos ou pictóricos de uma espécie relativamente direta, mas essas implicações ocorrem no âmago mesmo de sua forma, figura, desenho e estrutura." Segundo sua análise *Visions of the Daughters of Albion* apresenta uma das "explorações mais complexas da relação entre ser, desejo e sexualidade" em sua obra. O eixo principal do livro gira entorno da tentativa de Bromion (um dos personagens principais, masculino) em "reduzir a liberdade ontológica de Oothoon [protagonista, feminina] não simplesmente a confinando ou se apropriando de sua sexualidade, mas a vinculando à produção e reprodução de um ser singular e unitário. "Eles me disseram que eu tinha cinco

---

it, for when your head's bare,/You know that the soot cannot spoil your white hair./And so he was quiet, & that very night,/As Tom was asleeping he had such a sight,/That thousands of sweepers Dick, Joe, Ned & Jack/Were all of them lockd up in coffins of black,/And by came an Angel who had a bright key,/And he open'd the coffins & set them all free./Then down a green plain leaping laughing they run/And wash in a river and shine in the Sun./Then naked & white, all their bags left behind,/They rise upon clouds, and sport in the wind./And the Angel told Tom if he'd be a good boy,/He'd have God for his father & never want joy./And so Tom awoke and we rose in the dark/And got with our bags & our brushes to work./Tho' the morning was cold, Tom was happy & warm,/So if all do their duty, they need not fear harm."

"NURSES SONG":"When the voices of children, are heard on the green/And whisprings are in the dale:/The days of my youth rise fresh in my mind,/My face turns green and pale./Then come home my chidren, the sun is gone down/And the dews of night arise/Your spring & your day, are wasted in play/And your winter and night in disguise."

"HOLY THURSDAY": "Twas on a Holy Thursday their innocent faces clean/The children walking two & two in red & blue & green/Grey headed beadles walkd before with wands as white as snow/Till into the high dome of Pauls they like Thames waters flow/O what a multitude they seemd these flowers of London town/Seated in companies they sit with radiance all their own/The hum of multitudes was there but multitudes of lambs/Thousands of little boys & girls raising their innocent hands/Now like a mighty wind they raise to heaven the voice of song/Or like harmonious thunderings the seats of heaven among/Beneath them sit the aged men wise guardians of the poor/Then cherish pity, lest you drive an angel from your door."

"HOLY THURSDAY": "Is this a holy thing to see,/In a rich and fruitful land,/Babes reduced to misery,/Fed with cold and usurous hand?/Is that trembling cry a song?/Can it be a song of joy?/And so many children poor?/It is a land of poverty!/And their sun does never shine./And their fields are bleak & bare./And their ways are fill'd with thorns./It is eternal winter there."

"LONDON": "I wander thro' each charter'd street,/Near where the charter'd Thames does flow./And mark in every face I meet/Marks of weakness, marks of woe./In every cry of every Man,/In every Infants cry of fear,/In every voice: in every ban,/The mind-forg'd manacles I hear/How the Chimney-sweepers cry/Every blackning Church appalls,/And the hapless Soldiers sigh/Runs in blood down Palace walls/But most thro' midnight streets I hear/How the youthful Harlots curse/Blasts the new-born Infants tear/And blights with plagues the Marriage hearse."

sentidos para me encerrar", ela lamenta, "E eles encerraram meu cérebro infinito no interior de um círculo limitado."[113] De fato, como é articulado por Oothoon, o tema dos cinco sentidos definindo o sensório do sujeito unitário (uma forma de subjetividade que longe de representar a base de toda luta política claramente representa a pior de todas as formas possíveis de confinamento e restrição para Blake) é um dos fios condutores conectando a maioria das obras de Blake nesse período."[114] Para Locke os cinco sentidos – "janelas" através das quais a "luz" penetra no cômodo escuro do ser – proviriam a base do conhecimento; para Blake, ao contrário, eles atrapalham ou danificam a capacidade de pensar e sentir em sua amplitude: "Pois o homem encerrou-se em si mesmo, a ponto de ver tudo pelas estreitas fendas de sua caverna", mas "se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como é, infinito", diz um dos narradores em *The Marriage of Heaven and Hell*[115].

O *Book of Urizen,* o *Book of Ahania* (1795), e o *Book of Los* (1795) apresentam uma série de elaborações em vários níveis diversos (muitas vezes "profundamente contraditórias") do engendramento do ser vindo ao mundo do confinamento e limitação – Ahania o chama "mundo da solidão" – em uma dimensão "política e religiosa, assim como filosófica e estética": "ao retraçar os percursos mítico e histórico pelos quais a humanidade teria vindo a se fechar em sua caverna de cinco janelas, esses livros também oferecem uma série de reflexões sobre a natureza da relação entre o ser e a percepção em um mundo dominado pelo "encerramento" ["*inclosure*"] no interior da subjetividade unitária dos cinco sentidos. O grupo de livros conhecidos como "profecias continentais", *America*, *Europe* e *Song of Los* (este útlimo é constituído por duas partes "Africa" e "Asia") de 1795, suplementam os livros de *Urizen* com "visões da batalha épica entre o que deve ser referido como restrição [ou limitação, repressão] e desejo." Essa formulação é muito complicada porque restrição e desejo são pensados geralmente em termos estritamente individuais enquanto em Blake eles operam num nível coletivo, social e político. A batalha pela liberdade em *América,* por exemplo, diz respeito a um nível mais profundo do que uma luta pela tributação ou representação política: "a profecia é finalizada com o pronunciamento da liberdade política delineada não do modo como realmente se desenvolveu na revolução americana, mas como deveria ter se desenvolvido; ou seja, como a expressão coletiva do "desejo feroz" ("fierce desire") que conduz à destruição dos "cinco portais" ("five gates") do "paraíso legislador" ("law-built

[113] "They told me that I had five senses to inclose me up, / And they inclos´d my infinite brain into a narrow circle." William Blake, prancha 2 de *Visions of the Daughters of Albion*, Keynes, G. (ed.), op. cit., p. 191.
[114] Makdisi, S., op. cit., p. 204.
[115] William Blake, prancha 14, tradução de João Antônio Arantes, *O Matrimônio do Céu e do Inferno e O Livro de Thel*, São Paulo, Iluminuras, 1995, p. 37.

heaven") ou, em outras palavras, os limites e confins da subjetividade individual como nós viemos a entendê-la."

O ano de 1797 demarca a passagem na obra de Blake para os livros mais difíceis e complexos, *The Four Zoas* (1797-1807), *Milton* e *Jerusalem*. *Vala, or The Four Zoas*, nunca foi terminado nem transferido para as placas de cobre para ser impresso, existe apenas em manuscrito constituído por um poema narrativo muito longo combinado com alguns desenhos; trechos desse poema foram utilizados posteriormente por Blake na composição de *Milton* e *Jerusalem*. De acordo com Makdisi, *The Four Zoas* era uma tentativa de integrar os dois projetos de Blake que já tinham sido iniciados com os livros de *Urizen* (*Ahania* e *Los*) e aquele presente nas Profecias Continentais (*America*, *Europe* e *Song of Los*). A mitologia criada por Blake também recebe nele uma configuração mais detalhada. A imagem da mente humana como o cerne principal dessa mitologia, onde os personagens são relacionados às faculdades mentais (Urizen – razão; Urthona/Los – imaginação; Luvah – emoção, desejo; Tharmas – instinto) é estruturada pelos críticos principalmente a partir desse livro, claro que levando em conta todos os outros livros desse conjunto conhecido como *illuminated books*, essa "rede" intercomunicante citada por todos os estudiosos de sua obra. Mas voltando a Makdisi, ele define *The Four Zoas* nos seguintes termos: "combina um relato da "queda" em uma existência unitária, fragmentária, assim como uma história-mito da batalha contra a divisão e repressão." O crítico reconhece também nesse livro alguns dos mais explícitos relatos ("algumas vezes completamente exaltados") sobre a sujeição do trabalho na produção industrial. Este livro contém ainda uma descrição "atordoante" do que Blake chamou de "o Império Universal" ("*the Universal Empire*") do "Mercado e Comércio" ("*Trade and Commerce*") os quais "chocalhando com correntes retinintes" ("*rattling clanking chains*"), abarcam a terra.

Milton e *Jerusalem* são, sem dúvida, as obras mais complexas de Blake e as de leitura mais difícil. Ambas são consideradas de proporção épica e possuem um caráter que foge completamente aos padrões convencionais literários da época; as narrativas literárias presentes nas duas obras ("vertiginosas e impossíveis de se seguir", comenta Makdisi) são em vozes múltiplas (especialmente *Jerusalem*) e não seguem nada como uma seqüência linear, pelo contrário, as vozes se entrecortam algumas vezes atravessando umas as outras se cruzando para depois voltar à anterior, "dobrando e redobrando sobre si mesmas". Provavelmente devido à obscuridade dessas duas obras a maioria dos leitores de Blake as evitaram e muitos até o consideraram portador de alguma "desordem mental", lembra Makdisi (desde a época em que viveu Blake recebera não raras vezes a designação de "louco" por causa de sua

obra[116]). Não se pode esquecer, adverte Makdisi, que os textos menos resistentes à interpretação como, por exemplo, *Europe* ou *The Book of Urizen*, funcionam não como narrativas mais diretas, mas como "nós multidimensionais, polifônicos, em uma rede instável que perpetuamente se reorganiza", e se assim os considerarmos *Milton* e *Jerusalem*, ou mesmo *The Four Zoas,* podem ser

> "utilmente pensados não como "livros" internamente coerentes e consistentes mas como redes a eles mesmos. Estas não são narrativas para serem lidas como se fossem romances ou mesmo poemas épicos de nada que se assemelhe com um modo tradicional; eles não são sistemas designados a aprisionar seus leitores, compelindo-os a tomarem notas, a consultar especialistas e guias [*guidebooks*], e acompanhar o curso sempre móvel de um arranjo de personagens míticos, muitas vezes disparatados**.** Mais exatamente, eles são feixes de trajetórias de significados a serem traçadas e retraçadas em qualquer ordem que pareça funcionar. De qualquer maneira, isto é o que a maioria dos textos são, e talvez no que parecia ser sua insanidade, Blake estava apenas sendo mais aberto do que a maior parte dos autores ao pressionar seus leitores a desenvolver suas próprias interpretações, ao invés de forçá-los a tentar decodificá-lo."[117]

Makdisi interpreta esse "vasto e por vezes desnorteante sentido de possibilidade e abertura" encontrado nos livros de Blake – que nas últimas obras teria atingido um tipo de crise por causa da potencialização dessa abertura – como um sinal dos comprometimentos políticos e religiosos de Blake: "tendo rejeitado aquelas formas de conhecimento, devoção e controle que procura impor disciplina interpretativa de cima pra baixo, seria contrário a tudo que ele acreditou se tivesse erigido em qualquer de seus textos não obstante outra máquina autoral tirânica."[118] Aí está a conexão da leitura de Makdisi da obra poética de Blake com o conceito de liberdade, que no caso desse crítico é erigida a partir da noção política do autor em questão. Essa é uma leitura pertinente dentro das várias outras possibilidades de leitura que se têm feito desde que Blake passou a ter uma importância maior dentro da tradição literária britânica. As asserções acerca da "abertura" interpretativa como um dos elementos mais

[116] A rejeição da obra de Blake por parte dos espectadores durante sua vida, que perdurou durante muitas décadas depois de sua morte, baseava-se muitas vezes na acusação de insanidade. Morris Eaves, na Introdução para o *Cambridge Companion to William Blake*, tentando compreender o porquê dessas acusações comenta a respeito: "por qual outro motivo suas obras estariam tão distantes em *medium*, estilo e mensagem das vias convencionais através das quais nós chegamos aos sentidos artísticos? "Perfectly mad", o repúdio do escritor Robert Southey pela obra *Jerusalem* era um rótulo aplicado tantas vezes e tão dolorosamente que Blake lera um livro sobre insanidade, provavelmente para ver se poderia localizar sua própria mente em algum ponto dele." Morris Eaves, "Introduction: to paradise the hard way" em *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, 2003, p. 6.
[117] Idem, p. 205.
[118] Idem.

característicos da obra blakeana presentes no texto de Makdisi é muito importante para a discussão da presente tese. Porque é um texto muito recente (2006) e porque repete várias idéias que se tem escrito em todos os textos mais atuais a que tive acesso sobre o autor de *Jerusalem*. Farei a seguir uma exposição de outro texto citado no início desse capítulo, aquele de Morris Eaves[119], pois neste encontramos a confirmação das principais idéias encontradas em Makdisi, porém com um enfoque diverso. O conceito que conduz sua análise é definido por ele como o "holismo" de Blake, o que demonstra a pluralidade de leituras suscitada pela obra blakeana. A idéia principal que aparece novamente no texto de Eaves ao escrever a "Introdução" do *Cambridge Companion* para a obra de Blake é aquela sobre a resistência extrema a interpretações unívocas dessa obra, o que lhe confere a possibilidade de múltiplas leituras devido principalmente a uma estrutura narrativa aplicável em muitos níveis interpretativos – "individual, social, religioso, político, artístico, cósmico". Para Eaves esses vários níveis interpretativos da narrativa blakeana constituem uma "arquitetura" (que Makdisi chamava "rede", *network*) cujo núcleo central do significado é provavelmente inexistente – o que, em outras palavras, condiz com a definição de "abertura" conferida por Makdisi à obra de Blake.

Nos termos de Eaves a dificuldade interpretativa de sua obra está no fato dele ter sido um "sintetizador" do tipo "mítico ou metafórico", cuja propensão em integrar todas as coisas ao conectar todas as instâncias da vida está presente em tudo o que fez. Em termos gerais, a leitura que o crítico faz sobre a obra blakeana é erigida a partir desse elemento "sintetizante" presente nela; o que melhor a define seria uma procura pela integração ou unidade – unidade esta que não sacrificaria as diferenças.

Eaves também aponta para o fato das obras de Blake tradicionalmente consideradas mais difíceis serem aquelas conhecidas como suas "profecias". Blake usou a palavra "profecia" como subtítulo de dois dos *illuminated books*, *America* e *Europe*, mas os críticos estenderam o termo para todas as obras mais narrativas gravadas no método de água-forte em relevo, inclusive as últimas e mais extensivas obras desse conjunto *Milton* e *Jerusalém*. Seus livros ilustrados "parecem ser de uma maneira ou de outra produtos do esforço que teria perdurado por toda sua vida de inventar um mito original, mas universal, que recontaria a estória da existência humana de modo a revelar seus significados fundamentais."[120] Através desse mito Blake criou um mundo fantástico povoado por personagens e lugares de nomes

[119] Morris Eaves, "Introduction: to paradise the hard way", Introdução para o volume *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, 2003.
[120] Eaves, M., op. cit., p. 3.

muito inventivos (Oothoon, Urthona, Enitharmon, Urizen, Golgonooza, Beulah, Udan-Adan, Bowlahoola, Entuthon-Benython, citando apenas alguns da legião de personagens e lugares existentes ali) que aparecem ao lado de outros cujos nomes nos são familiares (Albion, Eden, Jerusalem, London, Jesus, Satan), assim como personagens baseados em pessoas reais cujos nomes são similares aos delas, como Hyle relacionado ao antigo patrono de Blake, William Hayley, e Hand relacionado com os irmãos Hunt que publicaram críticas à obra de Blake na época; e ainda personagens usando os nomes próprios também de pessoas reais, como William e Robert (o próprio Blake e seu irmão).

> "[Estes personagens] guarneceram uma extensiva mas densa rede de enredos [*plots*] que desdobram em um espaço multimídia e multidimensional onde muita atenção é dada (ultimamente, nos últimos desenvolvimentos) para a disposição simétrica de um universo ficcional "quádruplo" – provido com quatro Zoas, quatro faces, quatro níveis, quatro estágios, quatro pontos cardeais, quatro portões, etc – penetrados por vórtices em um jogo elaborado de Identidades e Individualidades [*Identities and Selfhoods*] submetidos a conversões, redenções e uniões cósmicas."[121]

Tais simetrias "aparentemente precisas" constituem para Eaves o motivo pelo qual muitos dos leitores de Blake sempre procuraram pelo sistema que se presume as teriam produzido. Sistema este que o crítico também não considera coeso, do mesmo modo que Makdisi. Para ele as dificuldades levantadas pela obra de Blake

> "parecem residir em um cerne do significado impenetrável no centro de uma vasta arquitetura lingüística e pictórica. Conforme o leitor circunda seu núcleo, a arquitetura do todo se recusa a imobilizar-se, parecendo diferente de cada ângulo, tornando a orientação um problema a ser resolvido palavra por palavra, pintura por pintura."[122]

Essa qualidade desorientadora ou instabilidade encontrada nas profecias também se manifesta "em miniatura" nos *Songs of Innocence and Experience*. "*The Tyger*"[123], por

[121] Idem, p. 4.
[122] Idem, p. 5.
[123] THE TYGER: "Tyger Tyger, burning bright, / In the forests of the night; / What immortal hand or eye, / Could frame thy fearful symmetry? / In what distant deeps or skies. / Burnt the fire of thine eyes? / On what wings dare he aspire? / What the hand, dare sieze the fire? / And what shoulder, & what art, /Could twist the sinews of thy heart? /And when thy heart began to beat, / What dread hand? & what dread feet?/ What the hammer? what the chain,/ In what furnace was thy brain? / What the anvil? what dread grasp, / Dare its deadly terrors clasp!/ When the stars threw down their spears /And water'd heaven with their tears: / Did he smile his work to see? / Did he who made the Lamb make thee? / Tyger Tyger burning bright, / In the forests of the night:/ What immortal hand or eye,/ Dare frame thy fearful symmetry?"

exemplo, é "árduo de explicar satisfatoriamente em quaisquer termos outros que os seus próprios (tem inspirado muitos comentários elaborados)". Outros exemplos de "grande dificuldade em um pequeno espaço" incluem os dois poemas que introduzem *Songs of Experience*: "*Introduction*"[124] e "*Earth´s Answer*"[125], o que torna "indubitável que Blake prefigurara mesmo seus poemas líricos curtos de crítica social, tais como "*London*"[126] ou "*The Chimney Sweeper*"[127]; assim como suas fábulas psicológicas, tal qual "*A Poison Tree*"[128], como componentes em uma elaborada estrutura narrativa da queda e redenção que é aplicável em vários níveis interpenetrantes – individual, social, religioso, político, artístico, cósmico. Perspectivas narrativas mudam alarmantemente conforme Blake cultiva sua extraordinária propensão por contar muitas estórias ao mesmo tempo, em um sistema construído para pronunciar simultaneamente a queda e redenção de uma vida humana singular *e* da humanidade *e* de uma obra de arte singular *e* da Arte, etc"[129]. Além disso, os significados de alguns dos poemas presentes em *Songs of Innocence and of Experience* são bastante instáveis: "*The Sick Rose*" [130], por exemplo, é muito enigmático, pois o leitor se pergunta pela identidade da "rosa" e do "*verme*" sem nunca obter uma resposta satisfatória (e as leituras possíveis desse poema continuam se multiplicando). "*The Chimney Sweeper*" e "*The Little Black Boy*"[131] em *Songs of Innocence*, que parecem oferecer conforto religioso para crianças em situações terríveis podem ser por outro lado extremamente irônicos – ou não, ou eles podem oscilar, "de uma maneira muito blakeana, entre perspectivas contrárias de crítica severa e consolação cristã".

---

[124] INTRODUCTION: "Hear the voice of the Bard! / Who Present, Past, & Future sees /Whose ears have heard,/ The Holy Word, /That walk'd among the ancient trees. / Calling the lapsed Soul /And weeping in the evening dew: /That might controll, / The starry pole; /And fallen fallen light renew! /O Earth O Earth return! /Arise from out the dewy grass; / Night is worn, /And the morn /Rises from the slumberous mass, /Turn away no more: /Why wilt thou turn away /The starry floor /The watry shore / Is giv'n thee till the break of day."

[125] EARTH'S ANSWER: "Earth rais'd up her head, / From the darkness dread & drear. / Her light fled:/ Stony dread! /And her locks cover'd with grey despair. /Prison'd on watry shore / Starry Jealousy does keep my den /Cold and hoar /Weeping o'er / I hear the Father of the ancient men / Selfish father of men / Cruel jealous selfish fear /Can delight /Chain'd in night / The virgins of youth and morning bear. /Does spring hide its joy / When buds and blossoms grow?/ Does the sower?/ Sow by night? /Or the plowman in darkness plow? / Break this heavy chain, / That does freeze my bones around / Selfish! vain! / Eternal bane! / That free Love with bondage bound."

[126] Este poema foi transcrito em nota algumas páginas atrás.

[127] Idem, poema transcrito anteriormente.

[128] A POISON TREE: "I was angry with my friend; / I told my wrath, my wrath did end. / I was angry with my foe: /I told it not, my wrath did grow. /And I waterd it in fears, /Night & morning with my tears: /And I sunned it with smiles, /And with soft deceitful wiles. /And it grew both day and night. /Till it bore an apple bright. /And my foe beheld it shine, /And he knew that it was mine. /And into my garden stole, /When the night had veild the pole; / In the morning glad I see; /My foe outstretchd beneath the tree."

[129] Idem, p. 4.

[130] THE SICK ROSE: "O Rose thou art sick. / The invisible worm, /That flies in the night /In the howling storm: / Has found out thy bed / Of crimson joy: / And his dark secret love /Does thy life destroy."

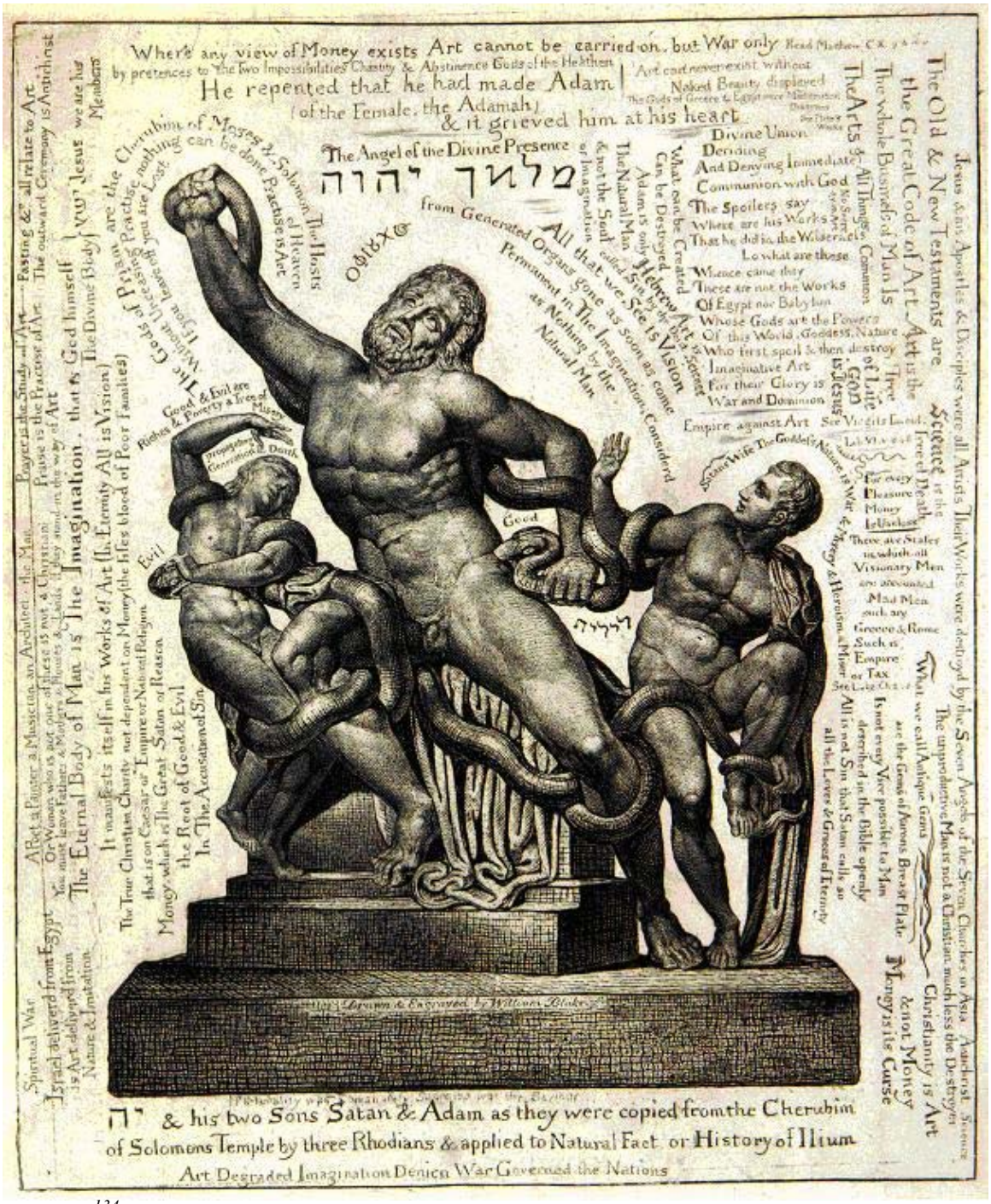
[131] Estes dois poemas já foram transcritos anteriormente.

Eaves explica todas essas dificuldades interpretativas implicadas nos *illuminated books* através do que ele chama de "holismo" de Blake. Tal holismo teria origem em sua natureza de "sintetizador, cujos sentidos eletrificados tendiam em experimentar (...) tudo em termos de todo o resto, em ver todos os condutos da vida como tributários de um só vasto canal. O conceito de um episódio isolado ou ocorrência acidental parece ter sido anátema para ele. Quando encontrava uma conexão quebrada entre A e B, ele lia como um defeito e tentava uma retificação. Desde o começo aprendeu a fazer uso construtivo daqueles momentos de percepção bloqueada (...) como fundamentos em uma narrativa de queda e redenção infinitamente prolongável, cada vez mais complexa e estratificada"[132]. Para o crítico há evidências disso em "virtualmente tudo que ele disse ou fez". Ele tomará como exemplo um dos primeiros livros dentre os *illuminated books* (*All Religions are One*) e um dos últimos (*Laocoön*) para demonstrar sua tese. Em *All Religions are One*[133], um tratado muito breve composto por sete "princípios", há um exemplo do "movimento blakeano clássico" para a síntese quando ele conclui que "todos os homens são similares (embora infinitamente variados)" e "todas as Religiões (...) tem uma origem (...) O Homem verdadeiro (...) o Gênio Poético" (Princípio 7). Ele insiste aqui (duas vezes aparece a mesma afirmação no texto), assim como insistirá em várias passagens de outros textos, que a variedade ou diversidade não necessita ser sacrificada nessa busca por uma síntese, apesar de que ele só consiga fazer isso através do paradoxo, diz Eaves. O crítico nota também outra característica muito típica presente nos textos de Blake que é a aproximação dos termos através de uma identificação quase que puramente metafórica, como na seqüência "homens (...) Religiões (...) Homem (...) Gênio Poético": "o gênio poético é o homem verdadeiro, o homem verdadeiro é todos os homens (verdadeiros), e todos os homens verdadeiros são a verdadeira religião (porque eles a corporificam). A linguagem dos seis primeiros "princípios" que conduz ao sétimo final é

[132] Idem, p. 10.

[133] *ALL RELIGIONS ARE ONE*: "The Voice of one crying in the Wilderness / The Argument As the true method of knowledge is experiment / the true faculty of knowing must be the faculty which / experiences. This faculty I treat of. / PRINCIPLE 1st That the Poetic Genius is the true Man. and that / the body or outward form of Man is derived from the Poetic / Genius. Likewise that the forms of all things are derived from / their Genius. which by the Ancients was call'd an Angel & Spirit / & Demon. / PRINCIPLE 2d As all men are alike in outward form, So (and / with the same infinite variety) all are alike in the Poetic /Genius /PRINCIPLE 3d No man can think write or speak from his heart, / but he must intend truth. Thus all sects of Philosophy are from / the Poetic Genius adapted to the weaknesses of every /individual / PRINCIPLE 4. As none by travelling over known lands can find out / the unknown. So from already acquired knowledge Man could not / acquire more. therefore an universal Poetic Genius exists / PRINCIPLE. 5. The Religions of all Nations are derived from / each Nations different reception of the Poetic Genius which is / every where call'd the Spirit of Prophecy. / PRINCIPLE 6 The Jewish & Christian Testaments are An original / derivation from the Poetic Genius. this is necessary from the / confined nature of bodily sensation / PRINCIPLE 7th As all men are alike (tho' infinitely various) So / all Religions & as all similars have one source /The true Man is the source he being the Poetic Genius.", Blake, W., *All Religions Are One,* em G. Keynes (ed.), op. cit., p. 98.

similarmente toda ela inclusiva: “todos os homens são similares em forma física [ou aparência]”, “todos os homens são similares no Gênio Poético”, “todas as escolas Filosóficas”, “As Religiões de todas as Nações”, etc.



Laocoön[134] é uma de suas últimas obras a ser gravada na técnica de água-forte em

[134] *THE LAOCOÖN*: “Drawn & Engraved by William Blake/<Hebrew>[Jehovah] & his two Sons Satan & Adam as they were copied/from the Cherubim Of Solomons Temple by three Rhodians & / applied to Natural Fact. or. History of Ilium /[Above the father's head:]The Angel of the Divine Presence/<Hebrew>[Angel of

relevo. Trata-se de uma página apenas onde Blake desenhou no centro uma reprodução da famosa estatuária da Antigüidade que dá nome à obra, representando o evento mítico durante a gerra de Tróia no qual saem do mar serpentes enviadas por *Poseidon* e estrangulam Laocoonte e seus dois filhos. Ao redor do desenho do grupo em luta contra as serpentes Blake inseriu uma quantidade enorme de aforismos escritos nas mais variadas posições (na horizontal, vertical, de baixo pra cima, no contorno do desenho), utilizando vários alfabetos diferentes (romano, grego, hebraico) e a língua inglesa e tratando dos mais variados temas: os antigos gregos e troianos, os antigos romanos e os antigos hebreus, Jesus, declarações sobre guerra, religião, ética, filosofia, ciência e arte. Eaves comenta que a quantidade extraordinária de elementos diversos em uma mistura completamente heterogênea e bizarra, "artisticamente grotesca", infere ele, poderia nos fazer pensar se tratar de alguém insano a tê-la composto, mas quando lembramos de quem a compôs, é possível reconhecer "os gestos de pensamento familiares pelos quais todos esses elementos diferentes de tempo e lugares diversos, alguns míticos (Lilith, Adão e Eva), outros reais (Platão, Sócrates, Virgílio), estão todos presentes na mesma página porque são todos interseções dos mesmos elementos uns nos outros

---

Jehovah]/<Greek>[Serpent-holder]/He repented that he had made Adam/(of the Female, the Adamah)/& it grieved him at his heart/ [About the serpent and figure (? Satan) to the right:]/Good /<Hebrew>[Lilith]/Satans Wife The Goddess Nature is War & Misery & Heroism a Miser/[About the serpent and figure (? Adam) to the left:] / Evil / Good & Evil are/Riches & Poverty a Tree of Misery/propagating Generation & Death/[Remaining aphorisms, reading outward in thematic order:] What can be Created Can be Destroyed /Adam is only The Natural Man & not the Soul or Imagination /The Eternal Body of Man is The IMAGINATION. /God himself / <Hebrew>[Yeshua] JESUS We are his Members /The Divine Body /It manifests itself in his Works of Art (In EternityAll is Vision) /All that we See is VISION from Generated Organs gone as soon as come/Permanent in The Imagination; considered as Nothing by the NATURAL MAN / HEBREW ART is called SIN by the Deist SCIENCE / The whole Business of Man Is The Arts & All Things Common / Christianity is Art & not Money /Money is its Curse / The Old & New Testaments are the Great Code of Art / Jesus & his Apostles & Disciples were all Artists / Their Works were destroyd by the Seven Angels of the Seven /Churches in Asia. Antichrist Science / SCIENCE is the Tree of DEATH / ART is the Tree of LIFE GOD is JESUS / The Gods of Priam are the Cherubim of Moses & Solomon The Hosts of Heaven / The Gods of Greece & Egypt were Mathematical Diagrams See Plato's Works / There are States in which all Visionary Men are accounted Mad / Men such are Greece & Rome Such is Empire or Tax See Luke Ch 2 v I / Art Degraded Imagination Denied War Governed the Nations / Divine Union Deriding And Denying Immediate Communion with God / The Spoilers say Where are his Works That he did in the Wilderness / Lo what are these Whence came they These are not the Works / Of Egypt nor Babylon Whose Gods are the Powers of this World. Goddess, Nature. / Who first spoil & then destroy Imaginative Art For their Glory is War and /Dominion / Empire against Art See Virgils Eneid. Lib. VI. v 848 / Spiritual War / Israel deliverd from Egypt is Art deliverd from Nature & Imitation / What we call Antique Gems are the Gems of Aarons Breast Plate / Prayer is the Study of Art / Praise is the Practise of Art / Fasting &c. all relate to Art /The outward Ceremony is Antichrist / Without Unceasing Pracise nothing can be done / Practise is Art If you leave off you are Lost /A Poet a Painter a Musician an Architect: the Man / Or Woman who is not one of these is not a Christian / You must leave Fathers & Mothers & Houses & Lands if they stand in the way of ART / The unproductive Man is not a Christian much less the Destroyer /The True Christian Charity not dependent on Money (the lifes blood of Poor / Families) that is on Caesar or / Empire or / Natural Religion / For every Pleasure Money Is Useless / Money, which is The Great Satan or Reason the Root of Good & Evil In The /Accusation of Sin /Where any view of Money exists Art cannot be carried on, but War only (Read / Matthew CX. 9 & 10 v) by / pretences to the Two Impossibilities Chastity & Abstinence Gods of the Heathen / Is not every Vice possible to Man described in the Bible openly / All is not Sin that Satan calls so all the Loves & Graces of Eternity. / If Morality was Christianity Socrates was the Saviour / Art can never exist without Naked Beauty displayed / No Secresy in Art.", Blake, W., *The Laocoön*, em Keynes, G. (ed.), op. cit., p. 775.

convertíveis. O propósito primeiro não é nem histórico, factual ou narrativo ficcional sobre gregos, troianos, romanos ou hebreus, mas aplicações manifestas. Nada é "neutro" ou "histórico"; todas as referências aos eventos passados são implacavelmente aplicadas ao momento presente. Tudo aponta para o que pode ser apreendido através disso... agora. "Então" [*Then*] é de fato "agora" [*now*]. Assim como o tempo é aniquilado, também o espaço: todos os lugares são *aqui*, e falar em Jerusalém "daquele tempo" é uma maneira de falar sobre Londres "agora". A fusão do humano com o divino em tal arranjo não é nada surpreendente:"[135]

> "The Eternal Body of Man is THE IMAGINATION.
> God himself
> that is [Yeshua] JESUS we are his Members
> The Divine Body"[136]

Uma vez identificado aquele padrão através do qual Blake conecta os elementos de seus textos, vemos como o número e a extensão de seqüências puramente metafóricas são extremos. Nos termos de Eaves: "Lilith *é* a Mulher de Satã *é* a Deusa Natureza *é* Guerra e Miséria; o ofício total do homem *é* a arte; Cristianismo *é* arte; Jesus e seus apóstolos *eram* artistas; orar *é* o estudo das artes; o homem ou mulher que não *é* um artista não *é* Cristão; a Bíblia *é* o maior código da arte, etc."[137] Para ele Blake sempre tivera a conclusão do enredo (*plot*) principal de sua obra em mente. O problema foi como chegar até ela, pois formas metafóricas puras criariam um conjunto muito monótono e para tanto ele teve que buscar pela variedade ao criar poemas e imagens. "Drama vem do conflito, mas de onde vem o conflito verossímil quando a propensão para a unidade é tão feroz e urgente?", questiona ele para em seguida concluir que Blake deriva seus conflitos a partir de dois elementos simples: "pura negação, a oposição direta da metáfora (A não é B), e o que ele algumas vezes chamou de "hipocrisia" ou uma coisa dissimulada em outra, nomeada por outra, retratada como outra, tomada por outra e assim por diante (X tomado erroneamente por Y). (...) Negações e hipocrisias são, simplesmente, obstáculos *ilusórios* no movimento para a unidade. Os enredos épicos de Blake representam um processo complexo de mascaramento e a subseqüente confusão e miséria, seguida pelo igualmente complexo desmascaramento, a identificação de negações posando como metáforas, e a restauração dos elos verdadeiros (originais) para a

[135] Eaves, M., op. cit., p. 10-11.
[136] Blake, William, em Keynes, G. (ed.), op. Cit., p. 776.
[137] Idem, p. 11.

identificação: paraíso recuperado, com tudo de volta em seu lugar certo com sua identidade verdadeira sob seu nome real."[138]

O propósito último para o qual se dirigem todos esses enredos está naquela busca holística citada anteriormente. A intenção seria atingir "um ponto de reunificação onde a imensa variedade da vida humana pode ser contida em uma seqüência metafórica singular, um tipo de código genético artístico que revela a unidade simples por trás de toda a complexa variação". *Jerusalem* é para Eaves o exemplo definitivo tanto da habilidade dramática de Blake quanto dessa busca fundamental pela união, e do enlace entre esses dois elementos resultaria a imensa complicação de sua trama que chega por fim a uma "conclusão tão poderosa" quanto qualquer passagem na Bíblia. O final de *Jerusalem* é fundamentado naquele encadeamento de identificações metafóricas como vimos em *All Religions are One* e em *Laocoön,* que avança até abarcar todo esse "universo redimido projetado pela imaginação sintetizante de Blake":

> "Four Living Creatures Chariots of Humanity Divine Incomprehensible (...) are the Four Rivers of Paradise And the Four Faces of Humanity fronting the Four Cardinal Points (...) And they conversed in Visionary forms dramatic (...) Creating Space, Creating Time (...) throughout (...) Childhood, Manhood & Old Age (...) & Death (...) & every Word & Every Character (...) & they walked To and fro in Eternity as One Man."[139]

Essa passagem é a expressão absoluta do holismo de Blake – que o crítico define como uma visão bastante mística (em outro trecho de *Jerusalem* escreveu: "All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone. all Human Forms identified"[140]) – cuja versão de unidade incorpora o maior número de diversidade possível, mais do que qualquer outra construção mística-mítica de acordo com Eaves: "a Nova Jerusalém bíblica e o Paraíso Cristão são tediosos em comparação (...) enquanto cristãos ortodoxos dividiram eternidade entre bem e mal, Blake não deixa nada para trás no seu mito de integração definitiva." – basta lembrar suas idéias expostas em *The Marriage of Heaven and Hell* para confirmar tal asserção[141].

---

[138] Idem.
[139] Blake, William, *Jerusalem*, em G. Keynes (ed.), op. cit., p.745-46.
[140] Idem, p. 747.
[141] Ver análise desse livro em minha dissertação de mestrado, Andrea Lima Alves, " "Oposição é Verdadeira Amizade": Imagem poética e pictórica no livro *O Matrimônio do Céu e do Inferno* de William Blake", Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2001; orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas.

Em seguida Eaves cita a definição de "Eternidade" em Blake escrita por Alexander Gourlay no Glossário de termos blakeanos apresentado no mesmo volume do *Cambridge Companion*:

> "Eternidade para Blake não é simplesmente uma quantia infinita de tempo, mas em vez disso é a ausência da ilusão do tempo linear e sua seqüencialidade. A partir de uma perspectiva verdadeiramente eterna, todos os eventos acontecem simultaneamente e todo espaço é o mesmo lugar infinito. Muito da vertigem que acompanha a leitura das profecias de Blake diminuem quando reconhecemos que elas intentam em parte fazer algo como tornar uma perspectiva eterna acessível a nós."[142]

Para Eaves isso é "mais fácil de falar do que fazer": do ponto de vista da perspectiva trivial essa "perspectiva eterna" é muito difícil e desorientadora porque procura erradicar todas as distinções que costumamos nos basear e das quais dependemos para a vida cotidiana, e coloca no lugar uma "lógica do tudo ou nada, dinâmicas que vão contra virtualmente todas as estruturas do conhecimento com as quais nós operamos."[143] Esse seria o motivo pelo qual os livros de Blake nos parecem tão difíceis e complexos, segundo a leitura de Eaves, pelo fato do autor inglês ter edificado sua obra precisamente no cerne de interseções entre vários campos do conhecimento que o pensamento moderno tende a separar em campos estanques, revelando um "hábito especializado" da mente. Em outras palavras, a informação para o pensamento moderno não pode ser acumulada ou inferida a não ser a partir de categorias extremamente especializadas, as quais se refletem em sistemas especializados em decodificar fatos, percepções e idéias (como, por exemplo, imagens e palavras serem estudadas em campos diversos), enquanto Blake seria fundamentalmente resistente à especialização, assim como a outros elementos que estão relacionados a ela: "racionalização, pensamento científico, profissionalização, industrialização, comercialização, institucionalização, modernização."[144] Não que isso tenha sido uma escolha de Blake, adverte Eaves, pois "de várias maneiras ele teria participado em sua profissão, na comercialização e venda de seu trabalho e no espírito da inovação tecnológica", mas virtualmente todas as suas tentativas não teriam logrado porque ele seria "um sintetizador, e não um sintetizador enciclopédico, mas mítico e metafórico." O que envolvia a aversão a aspectos fundamentais da vida moderna e "vários "retornos" a estados passados do ser, como ele os imaginou: (da ciência) para a religião, (do gosto

[142] Gourlay, Alexander, "A Glossary of Terms, Names, and Concepts in Blake", em Morris Eaves (ed.), *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, 2003, p. 272.
[143] Eaves, M., op. cit., p. 12.
[144] Idem, p. 7.

moderno) para estilos artísticos arcaicos, (da sociedade moderna corrompida) para o paraíso." Este sumário de caracterizações que Eaves assume como redutivo aponta entretanto para

> "a raiz da causa da obscuridade de Blake. Sua escolha (...) em trabalhar como um fazedor de palavras, fazedor de imagens, e um hibridista de ambas, significou por uma decisão em viver em incomensuráveis vizinhanças de significado. Ao fazer isso, ele se posicionou de frente contra a corrente do entendimento humano moderno, cujo alicerce é o princípio da especialização como meios de adquirir, organizar, codificar e transmitir informação. Ele nos abandonou ao se voltar para um dilema moderno: pode o todo ser entendido através de suas partes? Pode uma aproximação simplificada, especializada alguma vez nos conectar com a vasta e elusiva completude que ele usou seus múltiplos talentos para incorporar em um só conjunto?" [145]

Eaves considera essa mesma questão da incompatibilidade da obra de Blake em corresponder conforme estruturas convencionais do pensamento modernas como a principal razão pela qual o autor inglês nunca obteve uma audiência durante sua vida, e mesmo durante longo tempo depois de sua morte. Demorou muitas décadas até que sua obra fosse lida. Makdisi comenta o mesmo: pouquíssimos contemporâneos de Blake leram seus livros ilustrados que permaneceram disponíveis apenas em suas próprias edições artesanais durante muitas décadas. Apenas no final do século XIX e início do XX sua obra literária foi retomada, quando alguns dos seus livros foram reeditados tipograficamente (sem suas ilustrações), e puderam dessa forma alcançar um público maior. Dentre seus novos leitores se destacaram os poetas Swinburne e Yeats, os quais como grandes admiradores da obra blakeana foram muito importantes nesse ato de recuperar e divulgar seus livros ao público em geral (foram, por exemplo, alguns dos primeiros a editar a obra literária de Blake em conjunto). Makdisi escreve: "apenas muito tempo depois [desse *revival* de sua obra no início do século XX] edições acessíveis dos seus *illuminated books* deram aos leitores acesso a algo mais próximo da forma pela qual Blake originariamente os concebeu. E mesmo os melhores desses fac-símiles não chegam nem perto de expressar a estranha aura dos "originais" de Blake."[146] Para Morris Eaves, nesse texto que apresento no momento, foi preciso "a emergência de uma nova cultura artística para prover as novas aberturas que sua obra requeria"[147] para ser pela primeira vez legitimada. Com relação a isso, Eaves escreveu:

---

[145] Idem, p. 8.
[146] Saree Makdisi, "William Blake", em *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, vol. 1, David Scott Kastan (ed.), Oxford University Press, 2006, p. 206.
[147] Op. cit., p. 14.

> "O leitor de Blake confronta um desafio com o emprego de técnicas de informação que criam circuitos familiares de produção e reprodução. Blake se esforçou ambiciosamente e talvez imprudentemente em interromper o processo ordinário dessa estrutura dinâmica central ao prover em seu interior informação complexa que poderia somente repelir ou reconfigurá-la. Reações contra Blake vem dessa incompatibilidade fundamental. Sua oposição às estruturas institucionais do conhecimento e das divisões tecnológicas que correspondem a elas, resultou em uma obra inortodoxa que pareceu deselegante senão mesmo feia e chocante a sua potencial audiência, a qual, em sua aversão, notou algumas vezes uma mente operando fora de controle."[148]

Há também em Eaves a mesma consideração sobre a polissemia da obra de Blake como encontramos naquele texto de Makdisi exposto anteriormente. Porém, onde Makdisi fala em "obra aberta" Eaves fala em uma possível ausência de um núcleo central de significado, o que demarca aquela abertura de muitas leituras diversificadas. Por exemplo, na passagem: "Blake não é uma pedra angular da verdade, mas uma gigante interseção em uma rede vasta de fatos, idéias e especulações que correm em todas as direções. Nesse sentido ele pode oferecer uma experiência artística centrífuga definitiva. Isto é surpreendente, mesmo ardiloso, porque em muitos aspectos ele parece completamente o oposto, um artista centrípeto inflexível que nos dá como ele diz fios que conduzem ao interior de alguma esfera central de significado[149]. Mas a percepção de que pode não haver tal peça central no fim da procura pode ser liberadora."[150]; ou ainda quando, no final de seu texto, aconselha leitores iniciantes dos livros de Blake: "Porque os âmbitos internos da obra de Blake permanecem tão impenetráveis, é impossível se aventurar no interior de sua singularidade essencial sem se sentir um pouco como um descobridor, mesmo agora [ou seja, mesmo depois de tantos críticos terem erigido suas próprias leituras acerca dessa obra]. Além disso, os livros de Blake com suas demandas ávidas e sempre insatisfeitas por interpretação, tiram mais proveito de tais leitores aventureiros." Entretanto, a passagem que para mim é o exemplo cabal de sua definição sobre a natureza da obra literária blakeana se configura nos seguintes termos:

---

[148] Idem, p. 8.
[149] A alusão se reporta a uma passagem de *Jerusalem* em que Blake escreve: "I give you the end of a golden string, / Only wind it into a ball: / It will lead you in at Heavens gate, / Built in Jerusalems wall." (prancha 77) Há outras passagens, por exemplo, em *Milton*: "Mark well my words! They are of your eternal salvation" (prancha 25) nas quais o autor parece prometer a sua audiência algo como um significado último a que ela será conduzida ao se entregar à obra. Eaves comenta que essas passagens lembram a ele "os paraísos prometidos para persuadir viajantes ingênuos do século XIX que mudassem suas vidas para os confins da Austrália ou América do Norte"...
[150] Eaves, M., op. cit., p. 14.

> "As muitas faces de Blake cooperam para fazer seus livros simultaneamente entre os mais resistentes e ainda acessíveis de todas as realizações artísticas – algo neles irá sempre responder a um conhecimento e experiência particular de um leitor particular. Claro que há muitos exemplos de críticos que trouxeram Blake para o interior de seus territórios e o "compreenderam" nos seus termos ao invés de se aventurar em seus mundos alienígenas. Mas, no final, Blake força você a ler, olhar e compreender nos termos dele. E isto está entre a mais valorosa experiência artística, e Blake a oferece em uma das formas mais fundamentais, senão extrema. Nisso eu concordo inteiramente com Northrop Frye, que explicou o que ele adquiriu a partir de Blake como uma lição "necessária" na leitura de poesia: "Blake, de fato, nos dá uma introdução tão boa à natureza e estrutura do pensamento poético que, se alguém tem algum interesse neste tema, ele dificilmente poderá evitar explorá-lo." Portanto nem excêntrico, nem único, mas o epítome da leitura ela mesma."[151]

Com essa afirmação Eaves define a obra literária de Blake de maneira muito similar ao modo como Makdisi o fará em seu texto exposto a seguir. No limite todos os textos literários possuem essa característica de se manterem abertos a muitas interpretações, mas Blake parece ter elevado essa possibilidade ao extremo ao compor uma obra extremamente alegórica que no entanto não se baseia em um arsenal de signos tradicionalmente reconhecidos, mas em um universo ficcional próprio. Esse caráter alegórico de seus textos será o mesmo em suas imagens pictóricas que a seguir averiguaremos mais detalhadamente.

As ilustrações nos *illuminated books* raramente se relacionam ao próprio texto da prancha que ilustram, ou seja, quase nunca ilustram as palavras que as acompanham. Já demonstrei isso anteriormente apresentando alguns casos nos quais uma prancha se relaciona ao texto que aparece muitas páginas depois, ou algumas páginas antes, por exemplo quando analisei *O Matrimônio do Céu e do Inferno* em minha dissertação de mestrado; veremos também no próximo capítulo alguns exemplos de como isso se dá em *América*[152]. Considera-se que as palavras e as imagens pictóricas operam mais freqüentemente nos *illuminated books* mais ou menos de maneira autônoma umas em relação às outras, ou mesmo se afastando completamente e traçando trajetórias diversas[153]. Saree Makdisi tomará essa questão como um dos pilares na sua definição sobre o que chama de "lógica aberta" dos *illuminated books* no

[151] Eaves, M., op. cit., p. 13.
[152] O exemplo a seguir é dado por Makdisi, trata-se de pranchas contidas em *America*, que será mais detalhadamente analisada no próximo capítulo: "a imagem pictórica que acompanha a prancha 10 de *America*, (um jovem de aspecto demoníaco que se eleva da parte inferior da página em meio a chamas) parece servir muito mais proximamente para a fala na prancha 8 ("The terror answerd: I am Orc") do que o texto que aparece na própria prancha 10 ("Thus wept the Angel voice") a qual é melhor ilustrada pela imagem pictórica na prancha 8 (um pesaroso homem velho com aspecto de deus: Urizen, o antagonista de Orc)!", Saree Makdisi, em texto citado na próxima nota, p. 112.
[153] W. J. T. Mitchell, *Blake´s Composite Art,* op. cit., p. 3-39.

texto intitulado "The political aesthetic of Blake´s images"[154], que de maneira geral repete todas as principais idéias expostas anteriormente a partir de outro texto seu, aquele da *Oxford Encyclopedia,* mas aqui não só são mais desenvolvidas como a atenção do autor está voltada principalmente para as ilustrações ali contidas. Ele demonstra como a leitura da obra de Blake e, por conseguinte os significados que dela inferimos, tem que passar pela abertura ou lacuna estabelecida entre a relação de texto e imagens visuais. Seu argumento principal é que esta abertura não se detém apenas entre as pranchas de um mesmo livro, mas se espraia por todos os livros do conjunto da obra literária de Blake conhecido como *illuminated books*. Makdisi demonstra tal afirmação a partir de gravuras e frases que se repetem em diferentes livros. Ao fazê-lo não só conectam um livro ao outro e erigem significados diversos quando confrontados, mas também demarcam essa questão dos significados abertos que dependem da leitura do espectador para serem efetivados, uma vez que são testemunho de como uma mesma imagem visual pode adquirir significados completamente diferentes dependendo de seu contexto. Makdisi escreve: "Seria mais proveitoso pensar os *illuminated books* não como textos finitos, contendo interiormente um circuito fechado de interpretação como que definido por certa prisão de palavras e imagens mutuamente ilustrativas (e conseqüentemente reforçadas), mas antes como textos *virtuais,* constituídos, ou mesmo suspensos, pelo indefinido e expansivo intervalo [*gap*] entre palavras e imagens – um intervalo mantido resolutamente vivo pela natureza aberta da obra de Blake."[155] Essa afirmação de Makdisi de que os textos de Blake seriam "virtuais" enfatiza o caráter polissêmico das imagens visuais de Blake, pois uma mesma gravura adquire muitos significados diferentes quando transportada para livros diversos.

Vejamos como ele chega a essa asserção para depois passarmos pelas características formais das ilustrações blakeanas e estarmos aptos então a nos voltar mais propriamente para minha proposta de definição da interação entre texto e imagens pictóricas nos *illuminated books*. Começo pelo texto de Makdisi por ser este o mais recente dos estudos dedicados às ilustrações de Blake até onde minha pesquisa pôde averiguar (asseguro que bastante amplamente), de uma quantidade muito pequena de estudos sobre o assunto. Veremos ao longo do atual capítulo referência a quase todos os livros e artigos dedicados a ele. Makdisi afirma que dentre todos os elementos mais heteróclitos característicos dos *illuminated books*, ou seja, aqueles aspectos mais distantes de convenções ou normas artísticas tradicionalmente

[154] Saree Makdisi, em *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, 2003, p.110.
[155] Saree Makdisi, "The political aesthetic of Blake´s images", in Morris Eaves (ed.), *The Cambridge Companion to William Blake,* Cambridge University Press, 2003, p. 111.

instituídas, "o mais incomum é a maneira na qual eles são constituídos pela relação dinâmica entre palavras e imagens (...). Ao ler os livros ilustrados nós necessariamente nos encontramos mediando entre palavras e imagens e gerando significados dinâmicos e essenciais a partir desse processo mesmo de mediação."[156] Essa afirmação do autor é importante porque confirma uma característica dessa relação entre imagens pictóricas e textos que eu já havia demonstrado em minha tese de mestrado[157], de que também os significados do texto são constituídos a partir do diálogo com as ilustrações nele presentes. Não sempre, e em bem menor proporção do que os significados das ilustrações dependem do texto que as acompanha, mas é importante notar essa questão pois muitas vezes lemos críticos blakeanos afirmando que imagens e texto são independentes um do outro em seus livros, talvez por não ilustrarem exatamente o texto na mesma página como convencionalmente as ilustrações costumam fazer. Mas as ilustrações são sim imprescindíveis para a obra, afinal essa forma de arte em específico – os *illuminated books* – como Blake a concebeu, pensou, criou e executou se trata de um "livro ilustrado" constituído por ambas as linguagens e, portanto, ambas impreterivelmente importantes para sua mensagem. Por que desconectá-las ou privilegiar uma linguagem em detrimento de outra?

Voltemos a Makdisi, veremos mais sobre essa questão mais adiante. Em seu artigo o crítico propõe então um modo de leitura para os livros ilustrados de Blake. Ao invés de agir como muitos dos leitores de Blake que munidos de dicionários, guias, textos acadêmicos, textos de místicos e visionários vão aos livros de Blake procurando encontrar ali significados "escondidos"[158], Makdisi diz que o seu modo de leitura nasce, pelo contrário, do próprio texto, do próprio processo de leitura: "Ao invés de resistir à lógica aberta da obra de Blake nosso modo de leitura aceita essa lógica e a leva o mais longe possível, por estabelecer muito do significado da obra na própria lógica que a anima, os tipos de conexão que ela nos permite fazer, a liberdade de pensamento e de energia que ela possibilita."[159] Se seguirmos a lógica aberta dos *illuminated books* como quer Makdisi descobrimos que ler Blake envolve "não apenas mediar entre palavras e imagens de uma prancha em particular de um livro (...), mas levando a abertura ainda mais longe, mediar entre palavras e imagens em pranchas diferentes do mesmo livro, e mesmo entre palavras e imagens em diferentes livros tomados em

[156] Makdisi, op. Cit., p. 111-112.
[157] Por exemplo, a ironia de algumas passagens textuais é mais bem apreendida (ou mesmo instituída, em alguns casos) através das ilustrações. Ver análise das pranchas 2, 3 e 4 de *O Matrimónio do Céu e do Inferno* em minha dissertação de mestrado.
[158] "que eles presumem estarem enterrados e simplesmente esperando por serem descobertos por alguém suficientemente sagaz, educado e erudito".
[159] Makdisi, op. Cit., p. 112.

conjunto."[160] Pois, conclui ele, se consideramos seguir a lógica da obra de Blake longe o bastante para explorar a possibilidade de que nossa leitura se localize no intervalo entre palavras e imagens, por que limitar a exploração desse intervalo nas páginas de um livro apenas fechando previamente possibilidades interpretativas? Se aceitarmos que a leitura dos *illuminated books* se dá no intervalo entre palavras e imagens, não haveria razão para supor que esse intervalo esteja circunscrito a uma abertura entre uma página e outra: "pois se concordamos que imagens em uma prancha particular freqüentemente não ilustram as palavras próximas a elas [ou seja, na mesma página], uma possibilidade que temos é que elas devem estar relacionadas na verdade mais proximamente com palavras impressas em algum outro lugar."[161] Assim, ler os *illuminated books* é uma tarefa que envolve uma alternância em ler palavras e ler imagens pictóricas, depois voltar ou avançar as páginas da obra "traçando e retraçando diferentes trajetórias interpretativas através do intervalo entre palavras e imagens.":

> "Este é um tipo de leitura – na verdade uma constante releitura – que é essencialmente incompatível com o sentido de tempo linear, em linha reta, e na verdade com os hábitos mesmos de leitura com os quais fomos em geral condicionados. De fato, desde que outra parte da experiência em ler um dos livros de Blake é que nós continuamente nos deparamos com palavras, frases do texto, sentenças, personagens, figuras, imagens pictóricas ou mesmo poemas que nós já havíamos visto antes em outro dos livros de Blake, esse processo de traçar e retraçar trajetórias interpretativas – ou seja, o processo de ler Blake – pode dificilmente estar confinado a um único texto ou livro."[162]

Para exemplificar sua proposição Makdisi busca em *Songs of Innocence* e *Songs of Experience* alguns poemas para analisar. Ele inicia afirmando serem experiências completamente diversas se lermos apenas "*The Little Black Boy*"[163] de *Songs of Innocence* sozinho e se o lemos em comparação com "*The Chimney Sweeper*" do mesmo livro (*S.of I.*). Cor da pele e identidade são tratados similarmente em ambos os poemas, apesar de que no primeiro como uma questão de raça e no segundo como uma questão de classe e ocupação. Daí que se tal relação for levada em conta, pode-se questionar a conclusão de alguns críticos que consideram *"Little Black Boy"* como um texto racista, uma vez que "*The Chimney Sweeper*" aponta para o fato de que se tornar "branco" não é puramente uma questão de raça no sentido estrito e, portanto, deve ser lido com alguma ironia. Outro exemplo tomado por

[160] Idem.
[161] Idem.
[162] Idem, p. 112-13.
[163] Todos os poemas de *Songs of Innocence and of Experience* citados a seguir foram transcritos na íntegra em nota de rodapé no início do presente capítulo.

Makdisi: "*The Chimney Sweeper*" de *Songs of Innocence* em comparação com "*The Chimney Sweeper*" de *Songs of Experience*. Lidos em conjunto gera significados diversos se os lermos cada um por si mesmos separadamente. Neste ponto o crítico faz um comentário importante que também se repete atualmente no interior da crítica blakeana: apesar da leitura em conjunto desses poemas [ou de livros] de Blake ser possível, não significa que uma "versão" [ou uma obra] em si mesma seja menos "completa" que as duas [ou todas] juntas mas, ao invés disso, "que ler ambas altera nossa leitura de cada uma delas"[164]. Do mesmo modo se iniciamos uma mediação entre palavras e imagens em uma prancha ela pode ser amplificada para duas pranchas diversas; podemos amplificar esse processo ainda mais se tomarmos mais de uma cópia de *Songs of Experience* para comparar a "mesma" prancha, oferecendo também uma experiência diferente do que se lermos apenas uma das cópias. Há um exemplo bom entre cópias diversas do mesmo livro e diferentes versões do mesmo poema nas ilustrações: "*The Little Black Boy*", onde o menino negro nas ilustrações é pintado de fato negro ou marrom em algumas cópias, enquanto em outras é pintado branco ou cor-de-rosa. Makdisi pergunta: "essa alteração na *imagem* – entre diferentes versões da "mesma" prancha – altera o significado das próprias *palavras* conferindo uma sobreposição múltipla de contextos raciais e coloniais nos quais a prancha foi produzida? Podemos nós pensar nas palavras (que inicialmente pareciam, ao contrário da imagem neste caso, serem constantes ao invés de variáveis) como portadoras estáveis de significado, ou alguma coisa aconteceu em nossa experiência de ler as *imagens* que alterou a maneira como pensamos em ler as *palavras*? São as mesmas palavras realmente as "mesmas" no sentido de que elas comunicam os mesmos significados? Ou nós devemos admitir que uma impressão aparentemente idêntica – seja ela visual ou verbal – pode ser indagada a gerar significados múltiplos de acordo com o contexto no qual é lida, um contexto constituído não apenas por vários fatores importantes culturais, históricos e políticos, mas também pela trajetória da leitura que o leitor desenvolveu ao traçar e retraçar diferentes caminhos entre palavras e imagens através de *Songs of Innocence*? Como resultado de tais re-leituras, a "mesma" prancha pode se tornar outra para si mesma – ou seja, não mais idêntica a si mesma – no sentido de que gradualmente se torna cada vez mais difícil, mesmo impossível, pensar nela como uma entidade única, delimitada, estável."[165] Desse modo, o que podemos pensar como a abertura entre diferentes pranchas (p.ex. "*Chimney Sweeper"* em *Songs of Innocence* e "*Chimney Sweeper"* em *Songs of Experience*) pode ser comparada com a abertura gerada entre a mesma prancha (como duas cópias de "*The Little Black Boy*") e, portanto, a

[164] Idem, p. 113.
[165] Idem, p. 113-14.

abertura no interior da mesma obra através das várias cópias de *Songs of Innocence and of Experience* que não são nunca idênticas:

> "Então o auto-encerramento invariável de um *illuminated book* é substituído por uma rede virtual ampla de traçados [ou urdiduras] entre diferentes pranchas, diferentes cópias, diferentes *illuminated books*; *virtual* porque não é sempre necessariamente ativada e, mesmo que o seja, nem sempre ativada da mesma maneira. Este é também o caso com as várias imagens, frases, e versos que vemos repetidos e reciclados na obra de Blake[166]. Quando encontramos aparentemente o mesmo verso, ou a mesma imagem, em contextos múltiplos (seja versões múltiplas da mesma prancha, ou diferentes pranchas do conjunto), nossa leitura pode expandir para abarcar juntas todas essas aparições. Determinar o significado de um texto em particular (seja verbal ou visual) envolve o ler em um número de contextos sempre em expansão – embora não ilimitado."[167]

A partir do fato de Blake ter reutilizado passagens textuais iguais e imagens pictóricas idênticas em diferentes textos e contextos, Makdisi chega a conclusões esclarecedoras sobre a questão da leitura de sua obra. Para o presente estudo essas conclusões enfatizam aquele caráter alegórico atribuído às ilustrações de Blake no capítulo anterior, pois evidenciam um tipo de alegoria bastante maleável que não é pré-determinado por convenções, mas se forma a partir do contexto em que está inserido. Por exemplo, a figura na prancha 21 de *O Matrimônio do Céu e do Inferno* que se repete na prancha 6 de *America*[168] demonstrando a maleabilidade de uma mesma figura pictórica em assumir diferentes significados a partir de diferentes contextos. Mas Makdisi vai além e conclui que essa reiteração do "mesmo" texto ou imagem em meio a vários contextos diversos muda o significado não apenas do próprio texto ou imagem reiterados, mas dos próprios contextos nos quais aparecem em cada uma de suas iterações, uma vez que podem ser relacionados em conjunto. Assim a reiteração amplificaria o significado do "mesmo" texto o transformando ao propagá-lo através de uma multiplicidade de circuitos diferentes de significação. O autor repete então a afirmação que foi colocada anteriormente através do seu outro texto, de que em princípio não há nada de incomum na obra de Blake ao gerar vários significados, pois qualquer tipo de texto se lido em diferentes

[166] Veremos exemplos de frases que se repetem em *America*, *The Marriage of Heaven and Hell* e *Visions of the Daughters of Albion*, assim como as várias repetições da composição pictórica presente na prancha 6 de *America* ao longo da obra de Blake, quando o livro *America* for analisado no próximo capítulo.
[167] Idem, p. 114.
[168] Ver reprodução das pranchas 21 e 6 no próximo capítulo.

contextos pode ter seu significado também alterado; e que isso, afinal de contas, seria da própria natureza da leitura[169]. Porém, o que seria incomum na obra blakeana é o fato de que

> "literaliza esse princípio da leitura: ao reiterar os mesmos textos e imagens em uma variedade de contextos, ela apresenta o princípio de forma concreta ao invés de somente em potencial, embora ao fazê-lo sempre nos lembre dessa potencialidade. Por um lado, isso paradoxalmente termina parecendo como uma tentativa de circunscrever e limitar o princípio de leitura, antecipando, contendo e veiculando os circuitos de interpretação através de um amplo – mas não ilimitado – número de contextos. Por outro lado, o que é especial sobre a obra de Blake não é apenas o próprio texto num sentido restrito, mas o modo de leitura, na verdade a consciência da leitura através da qual o texto nos "incita"[170]. Mais do que a maioria das obras literárias e artísticas, a de Blake nos faz lembrar da dimensão na qual todos os textos são abertos e virtuais."[171]

Através dessas características apresentadas até aqui no artigo de Makdisi, o crítico propõe a proximidade da obra de Blake com a música, mais propriamente o jazz, compara ele: "as maneiras pela quais diferentes cópias dos livros de Blake se relacionam umas com as outras, é algo como diferentes versões de músicas da última fase de John Coltrane se relacionam entre elas. O modal "*sheets of sound*" de Coltrane, guiados pela harmonia ao invés da melodia, existe somente como improvisações repetidas e amplamente divergentes desencadeadas por um original antecedente, um texto, ou mesmo um ensaio."[172] A partir disso Makdisi retoma várias questões que permeiam os estudos de Blake e se repetem constantemente:

> "o que é, ou onde está, por exemplo, o livro *America* de Blake? Ele é todas as cópias que existem? Ele é as placas de cobre perdidas? É ele o conceito subjacente às dezessete cópias que sobreviveram? É ele o mínimo denominador comum unificando todas as cópias? Há uma cópia que seja mais original ou mais definitiva do que as outras? *America* existe como um tipo de múltiplo das muitas variantes que Blake produziu, algumas com tintas diferentes, algumas com diferentes coloridos de aquarela, algumas com elementos omitidos, outras com elementos

[169] Ele cita como referência para tal afirmação Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988. Makdisi escreve: "In this sense, all text are open rather than closed, all texts are virtual rather than definite, fixed, finite in meaning!", op. cit., p. 116.
[170] "Incita", "rouzes" em inglês, é uma referência de Makdisi à passagem de uma carta de Blake para o Revd. Dr. Trusler, August 23, 1799: "But you ought to know that What is Grand is necessarily obscure to Weak men. That which can be made Explicit to the Idiot is not worth my care. The wisest of the Ancients considerd what is not Explicit as the fittest for Instruction because it **rouzes** the faculties to act. I name Moses, Solomon, Esop, Homer, Plato." (grifo meu), em Keynes, G. (ed.), op. cit., p. 793.
[171] Makdisi, Idem.
[172] Idem, p. 117.

> acrescentados, algumas com pranchas [ou páginas] faltando, outras com pranchas a mais? Ou *America* é de uma só vez e ao mesmo tempo todas as cópias e cada uma delas, ambas uma e muitas, constante e variável? De fato, pode *America* ser ao menos distinguida como tal a partir da vasta rede entrelaçada de sinapses e retransmissões, as reiterações verbais e visuais que unem *America* fisicamente com *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, *Visions of the Daughters of Albion*, e outras obras, cada uma delas existindo em múltiplas cópias não-idênticas?"[173]

Para concluir que a investigação do "significado" da obra de Blake deve se constituir a partir de uma combinação entre a exposição dos vários contextos textuais interiores a cada livro e também das formas de reiteração, "incluindo as formas de reiteração materiais"[174], que ligam aqueles contextos em conjunto. Nós veremos os exemplos de reiterações de imagens pictóricas e mesmos trechos de textos em livros diversos no caso de *America* durante sua análise no próximo capítulo. Por exemplo, a última frase de *A Song of Liberty*, seção que encerra o livro *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, na qual lemos "For every thing that lives is Holy"; ela reaparece em *America* um pouco modificada "For every thing that lives is holy, life delights in life"; e novamente em *Visions of the Daughters of Albion* "Arise and drink your bliss, for every thing that lives is holy".

Para mim o que essas repetições confirmam de maneira extraordinária – principalmente de ilustrações idênticas em contextos diferentes – é o caráter polissêmico de suas composições pictóricas. A maneira maleável a que se adaptam a contextos diversos demonstra pelo próprio Blake como podem assumir significados distintos apesar de serem idênticas. E de como necessitam desse contexto para terem seus significados erigidos uma vez dizerem muito pouco por si mesmas. Isso se dá devido a características formais dessas composições que são em geral muito sintéticas, concentradas em poucas formas quase sempre humanas e geralmente de caráter supranatural e fantástico; ou seja, as formas humanas ali presentes não se reportam sempre a seres humanos de fato, mas a abstrações poéticas, psíquicas, filosóficas, políticas, etc, constituindo aquele tipo especial de alegoria a que me reportei anteriormente. Especial porque não se utiliza de nenhum sistema de signos culturalmente ou tradicionalmente convencionados, mas ao universo fictício próprio da obra blakeana. Outro elemento que fragiliza o poder referencial dessas alegorias é que apesar da possibilidade de atribuição de seus significados estar no contexto onde se encontram (que no caso quer dizer texto), raramente suas alegorias se reportam diretamente a passagens dos livros onde estão. Como pretendo demonstrar, apenas por analogia metafórica com o texto

[173] Idem.
[174] Ou seja, os textos e imagens que se repetem. Idem, p. 118.

podemos chegar ao significado dos personagens e situações ou ações que acontecem nas ilustrações, já que os personagens não são sempre os mesmos que aparecem no texto.

Passemos então para as características formais de suas ilustrações. Iniciarei expondo o livro de Christopher Heppner, *Reading Blake´s Designs*[175], que apesar de não tratar diretamente dos *illuminated books* de autoria do próprio Blake (apenas em alguns momentos), traz muitas reflexões importantes de seu estilo pictórico, podendo perfeitamente ser estendidas àqueles. Heppner está interessado nas ilustrações que Blake fizera para obras literárias de outros autores, como seus contemporâneos Young e Gray, e principalmente em desvelar as características mais essenciais de sua arte pictórica nas gravuras baseadas em textos da antiguidade como Ovídio, em passagens bíblicas, e livros de Milton, Dante, Shakespeare. Enfim, um amplo número de imagens a que Blake se dedicara toda sua vida para tornar-se, como ele mesmo o denominou, um "pintor de história". Pintura de História para Blake, segundo o livro de Heppner irá demonstrar, possui dois centros: o primeiro é a expressão dos corpos; o segundo é a estória em si mesma, o incidente histórico, mitológico ou poético subjacente à narrativa que compõe a imagem. Da interação de ambos a imagem que constitui a pintura é produzida. O século XVIII teria dividido o primeiro em duas áreas intimamente relacionadas a que se chamou "desenho" e "expressão"; o segundo era chamado "invenção", enquanto o termo "composição" era usado para descrever a arte de combinar ambos em um todo unificado. Um dos principais argumentos de Heppner é o de que a dificuldade experimentada pelo espectador ao "ler" as imagens pictóricas de Blake é justamente originada por problemas que o artista teria tido em integrar todos esses pontos em pinturas amplamente comunicativas:

> "Há uma área problemática de interação entre uma arte visualmente orientada baseada no corpo humano como a unidade de significado fundamental, e uma arte profundamente literária baseada em textos que provêm a sintaxe narrativa determinando a relação entre as figuras de um desenho."[176]

O estudo de Heppner averigua cada um desses pontos na obra de Blake, dos problemas formais à maneira como lida com a invenção. Nesta encontramos outro dos argumentos

[175] Cambridge University Press, Inglaterra, 1995.
[176] Heppner, C., op. cit., p. XIII. Em teoria esses dois elementos devem ser combinados de maneira a possibilitar uma representação da ação humana, objeto central da imitação na teoria humanística da pintura de história. Heppner: "Stothard elogia o sucesso de Rafael em combinar a expressividade de figuras individuais com a coerência e inteligibilidade do "argumento" que elas combinam para contar. Eu deverei argumentar que era justamente tal integração que Blake algumas vezes achou difícil." Idem.

centrais do livro: quando Blake ilustra parte plenamente do texto em que baseia sua imagem, pode até interagir de maneira mais livre com esses integrando sua própria leitura à cena[177], mas não utiliza a mitologia que criou nos livros ilustrados de sua autoria como querem muitos críticos. Heppner demonstra ser muito mais produtivo para se compreender uma dessas gravuras individuais de Blake buscar o "texto" a partir do qual elas são compostas – através do nome dado pelo artista às gravuras, através de alguma inscrição na própria imagem (prática recorrente em Blake) ou detalhes alegóricos – daí em diante a interpretação deve buscar tal referência iconográfica mais amplamente e não se restringir a tentativas muitas vezes forçadas de conectá-las com a mitologia própria criada pelo artista em seus livros ilustrados. Apesar dos métodos de Blake e, por conseguinte o que resulta em seu trabalho, serem profundamente originais, Heppner quer provar serem os materiais ou meios através dos quais trabalha geralmente disponíveis em sua própria cultura, seja porque ele "não tenha escolha se quer ser compreendido", ou porque é parte integral de sua própria cultura, daí que recuperar os contextos ("que usualmente significa texto") em relação aos quais a obra de Blake se origina é uma das intenções principais do crítico. Outro elemento importante para se interpretar suas gravuras seria a atenção aos detalhes em seu desenho como a ornamentação (o crítico consegue extrair significado mesmo de espécies de plantas que aparecem junto a figuras nos desenhos) e também através das próprias figuras humanas, suas expressões e gestos.

E aqui temos duas questões importantes. Primeiro que não irei entrar tanto em detalhe quanto às gravuras individuais de Blake analisadas por Heppner neste livro, uma vez que nossos objetos de estudo diferem: ele evita os *illuminated books* e são justamente estes que nos interessam. Mas há em comum uma premissa que acabei de comentar através do último artigo de Makdisi: para construir significado as imagens pictóricas de Blake dependem impreterivelmente do contexto no qual estão inseridas, ou seja, dependem do texto a que se relacionam. Mais ainda nos *illuminated books* em cujas imagens geralmente não há muitos detalhes, antes se concentram em figuras humanas cuja característica fundamental é a liberdade de expressão (tanto formal quanto iconográfica), elas podem personificar qualquer coisa, de uma faculdade humana a um objeto inanimado[178] ou conceito abstrato. Mas seu elemento mais indeterminante é que nelas o artista evitou o quanto pode a utilização de atributos alegóricos tradicionais, o tipo de personificação que elabora não é definida por

[177] "Eu adoto (…) a premissa de que Blake interage energicamente com os textos que escolhe para ilustrar (...)", idem, p.XV.

[178] Como em *The Book of Thel* há figuras humanas nas ilustrações personificando uma nuvem, uma flor ou em *The Book of Urizen* há figuras humanas representando o fogo, o ar, a água e a terra, etc. Em todos os seus livros podemos encontrar exemplos disso.

convenções – por exemplo *Orc* que personifica a "revolução" e cujo atributo é o fogo, como veremos na análise de *America*. Meu argumento vai além no caso dos *illuminated books* de autoria de Blake: em algumas passagens mesmo o texto requer as imagens pictóricas no ato da interpretação como já comentei anteriormente, principalmente para configurar a figura de linguagem "ironia" que algumas vezes só fica clara através da contradição ou contraponto entre texto/ilustração.

A segunda questão em Heppner importante para meu estudo diz respeito justamente à expressividade dos corpos humanos em si mesmos, já que são centrais na arte pictórica de Blake – também nas gravuras individuais a que o crítico dedica seu livro. Nos três primeiros capítulos faz uma exposição teórica e prática do assunto em Blake, levantando a importante questão do quanto é "explícito e estável o significado que nós podemos atribuir a um corpo particular"; do quanto um "léxico" ou decodificação dos gestos e expressões pode definir um significado e interpretação de uma determinada figura nas gravuras de Blake. Isso porque alguns críticos partiram para esse campo, procurando criar tal "léxico" das figuras pictóricas em Blake. É justamente esta a tentativa de Janet A. Warner em *Blake and the Language of Art*[179]. Heppner considera essa uma contribuição importante que pode ajudar como *um* dos instrumentos utilizados no ato de interpretação. Mas novamente chama a atenção para o fato de que o "contexto" deve ser levado em conta com muita acuidade, pois demonstra como a mesma figura foi usada em situações completamente diversas por Blake resultando em significados outros.

O corpo humano tem sido a unidade básica de significado na pintura de história. A grande referência com relação à expressividade das figuras humanas no ocidente desde o Renascimento foi a antiguidade a partir de duas fontes principais, como Heppner as retoma. A primeira é aquela das obras primas da escultura antiga, tidas como modelo e fonte de inspiração para artistas como Michelângelo – por exemplo a importância que teve o Torso de Belvedere em sua obra – tal sistema é classificado por Heppner como um "sistema natural", baseado na observação efetiva dos corpos e expressividade corporal. A segunda fonte de influências na representação dos corpos humanos advinda da antiguidade, que o crítico denomina "sistema artificial", é aquele baseado nos retóricos. Originalmente designado para auxiliar o orador ao comunicar um pensamento e sentimento em sua fala se tornou por vezes "um vocabulário paralelo, uma gestualidade para acompanhar cada palavra falada":

[179] McGill-Queen´s University Press, Canadá, 1984.

> "Na linguagem corrente no século XVIII, o primeiro sistema era composto de signos naturais; o corpo torna-se o sistema expressivo da alma através de um tipo de *Gestalt* isomórfica – membros relaxados e pesados "significam", ou melhor, são depressão, calma, ou o que quer que o contexto sugira. O segundo sistema era na linguagem do século XVIII composto amplamente de signos artificiais, codificados por escritores como Bulwer e Le Brun."[180]

Na prática os gestos corporais criados pelo artista continham elementos de ambos os sistemas, o ideal era que o pintor tentasse abolir ou reduzir a distância entre os dois modos: o natural/observado movendo-se em direção à grande articulação, enquanto que o gesto artificialmente codificado extraído de um manual de retórica deveria ser "parcialmente naturalizado" para parecer mais espontâneo. De qualquer forma, embora muito mediada na prática, essa oposição apontada por Heppner era amplamente compreendida nos séculos XVII e XVIII e por isso tomada por ele como base de discussão da maneira como Blake pensou e trabalhou o problema.

Michelângelo e Poussin seriam as figuras na arte moderna que melhor exemplificam essa oposição na maneira que se configurava para Blake e seus contemporâneos. Ambos tinham uma forte influência da antiguidade embora de aspectos diversos. Michelângelo fora profundamente influenciado pela escultura antiga e se pode notar em sua obra a idéia de que a expressão deveria ser focalizada na exata tonalidade de tensão ou relaxamento discernível nos músculos, baseada em um conhecimento muito grande da anatomia. Já Poussin volta-se para o aspecto mais explicitamente articulado da arte antiga. De acordo com Blunt, Poussin foi um sério leitor de Quintiliano. Em uma de suas notas há uma citação de *Institutio oratoria* sobre o tema dos gestos. Poussin escrevera para Félibien:

> "Assim como as vinte e quatro letras do alfabeto são usadas para formar nossas palavras e expressar nosso pensamento, as formas do corpo humano são usadas para expressar as várias paixões da alma e para fazer visível o que se passa na mente."[181]

Le Brun, que provavelmente aprendera sobre a representação da expressão através de Poussin durante os anos que passou em Roma na companhia deste, aonde chegou em 1642, baseou sua teoria na filosofia de Descartes assim como na prática de Poussin. Em seu *Conférence sur l´expression générale et particulière,* o interesse de Le Brun estava focalizado no rosto (as sombrancelhas foram consideradas o referencial central dos sentimentos da alma),

[180] Heppner, C., op. cit., p.3.
[181] Citado por Heppner, Idem, p. 5.

mas há também observações significativas sobre gestos na base de sua teoria sobre expressividade, que coincidem com o uso de Poussin das tradições da oratória romana. Essas observações formam um sistema codificado da gestualidade que será referência importante na pintura; nas primeiras gravuras de Blake podemos encontrar algumas figuras cujos gestos parecem ter sido inteiramente baseados em algumas dessas "fórmulas" descritas por Le Brun. Por exemplo, para denotar "Admiração", Le Brun prescreve: "essa (...) Paixão pode ser expressada por uma pessoa em pé estritamente ereta, com ambas as Mãos abertas e levantadas, seus Braços estendidos ao longo de seu Corpo, e seus pés parados juntos na mesma posição."[182] Na gravura *Robinson Crusoe Discovers the Footprint in the Sand* o gesto corporal da figura repete estritamente a prescrição de Le Brun, ao que Heppner comenta ser comum no "vocabulário" pictórico da primeira fase de Blake como gravador.

A oposição entre as práticas de Michelângelo de um lado (da expressão corporal intuitiva, centrada no tronco que reflete sua tensão muscular para o corpo) e de Poussin de outro (com seu sistema explicitamente codificado, através das características móveis do rosto, membros e principalmente mãos), ecoa na distinção entre os dois tipos diversos de sistema expressivo encontrados no escrito *Lectures* de Fuseli. Esta distinção é desenvolvida primeiramente no contexto de uma discussão sobre arte clássica, onde os dois tipos de sistema expressivo são diferenciados através dos termos "Natureza" e "tradição". Heppner comenta:

> "Esta distinção fundamental entre expressão natural e código tradicional, impulso e estudo, torna-se a base para uma distinção recorrente entre, de um lado, a arte antiga e sua retomada no Renascimento, particularmente Michelângelo e Rafael, e de outro, a arte francesa do século XVII."[183]

De acordo com Fuseli, Michelângelo criara corpos que expressam sentimentos com naturalidade; é igualmente favorável à obra de Rafael que segundo ele possuía uma "intuition into the pure emanations of nature". Já ao escrever sobre a pintura francesa do século XVII adota um vocabulário bem diferente, associando tal arte com o teatro e com a academia, uma escola cujos resultados seriam de uma "regularidade técnica nos limites da mediocridade", a cujo movimento Poussin foi identificado; expressa também uma forte aversão a Le Brun[184]. Fuseli contrasta a "vitalidade da linha de Michelângelo" com algo meramente retórico na obra dos artistas franceses, articulando uma idéia implícita ou explicitamente sempre presente

[182] Idem, p.11.
[183] Idem, p. 6.
[184] Escritos de Fuseli citados por Heppner, Idem.

durante todo o século XVIII. Os escritos sobre arte de Fuseli são tomados por Heppner como parâmetro para julgar a posição de Blake frente a assuntos dos quais não nos deixara nenhuma opinião expressa, uma vez que Fuseli foi um de seus grandes amigos durante muitos anos é muito provável que tivera acesso à discussão.

Heppner demonstra através de uma série de gravuras da primeira fase na arte pictórica de Blake como já ali encontramos traços do esforço deste em se libertar da referência das figuras clássicas para as quais havia se voltado. Como os sistemas convencionais de gestualidade tais como os codificados por Le Brun (e outros) não satisfaziam mais a Blake, ele teria sido impulsionado a buscar fontes mais vigorosas e mais individuais de expressividade corporais para as emoções humanas, conduzindo-o mais e mais em direção a Michelângelo, cuja obra ele considerava uma extensão daquelas da antiguidade. Mas o crítico adverte que o conflito entre modos diferentes de representar as paixões e a mudança de um modo para outro foi um processo contínuo na carreira de Blake, que nunca teria deixado de encontrar utilidade nos sistemas codificados das academias. Depois da intensa experimentação na década de 1790, Blake retornaria progressivamente para os gestos mais explicitamente codificados de suas obras iniciais[185].

Há alguns anos, na discussão sobre a arte pictórica de Blake, alguns estudos passaram a utilizar o termo *pathos formula* para falar sobre o significado de gestos das figuras em seus desenhos que se repetem ao longo de sua obra. Bo Lindberg foi a primeira a fazer uso do termo, seguida por Jenijoy La Belle e principalmente Janet Warner, que o desenvolveu mais largamente em seu livro referido anteriormente, *Blake and the Language of Art*[186]. O termo fora primeiramente criado por Aby Warburg como um conceito que identificasse gestos da arte clássica que incorporavam paixões dionisíacas e primevas, e que foram adotados por artistas do Renascimento como um tipo de superlativo para auxiliar na representação do ápice da expressão de sentimentos intensos. Warburg também demarca a oposição entre as duas maneiras de codificar sentimentos nas figuras como aquela traçada acima e aponta para o perigo do uso, ou mau uso, de *pathos formulae* por artistas que poderiam cair numa dramaticidade inflamada e vazia. Nota-se uma diferença básica em relação à posição de Fuseli sobre o problema: para este a dramaticidade desses códigos da gestualidade pictórica engendra

[185] "Though he would have been pleased to have the intelligibility of his figures recognized, he would have been less happy to have received congratulations on the formulaic quality of his art, from which he was making determined efforts to escape while continuing to find them invaluable.", C. Heppner, op. cit., p. 21.
[186] Bo Lindberg, *William Blake´s Illustration to the Book of Job* (Abo, Finland: Abo Akademi, 1973; Jenijoy La Belle, "Blake´s Visions and Revisions of Michelangelo", em *Blake in his Time*, eds. Robert N. Essick and Donald Pearce (Indiana University Press, 1978), and Janet Warner, *Blake and the Language of Art* (McGill-Queen´s University Press, Canadá, 1984).

o oposto da força natural da invenção clássica. Há entretanto algo similar na discussão de ambos, de acordo com Heppner: "ambos vêem uma distinção entre o sentimento expresso de maneira mais poderosa nas figuras clássicas, e mais restrito, codificado nas figuras da arte tardia, e ambos consideram Michelângelo como um intermediário, um artista moderno forte o suficiente para ter a habilidade em usar figuras clássicas sem o perigo de ser "completamente absorvido" como o foi Poussin."[187]

O termo *pathos formula* tem sido usado na crítica blakeana como se significasse simplesmente o uso de um gesto corporal convencional (ou profundamente arquetípico) como um signo para uma forma específica de energia emocional. Ou, como definiu Jenijoy La Belle:

> "O conceito *pathos formulae* de Aby Warburg, recentemente usado por Bo Lindberg em seu estudo sobre os desenhos de Jó, é útil para se compreender o processo de imitação inicial e transformação subseqüente operando aqui. *Pathos formulae* pode ser descrito como uma série limitada de configurações do corpo e posicionamentos da forma humana no espaço de maneira que comunique uma série definível de estados emocionais e mentais. Este *pathos formula* forma uma importante parte da linguagem dos motivos na arte do Ocidente, do Renascimento até ao menos o século XIX."[188]

Heppner chama a atenção para dois aspectos no uso desse termo na discussão do sistema de expressão corporal de Blake, um positivo e o outro negativo. A utilidade do termo está em focalizar e voltar a atenção da crítica para a significação da gestualidade, da presença de algo próximo do *status* de um código de significados. O lado negativo desse uso é que teria enfraquecido a conscientização e atenção dos estudiosos para a contínua busca de Blake ao longo de sua obra por modos de expressão mais comunicativos; outro fato negativo é o problema de colocar em último plano a importância do contexto e dos detalhes na composição ao se definir o significado total de um gesto específico. O ensaio de La Belle mostra a noção desse perigo denotando a origem ("imitação inicial") e a mudança ("transformação subseqüente") do uso de um determinado gesto.

Janet Warner, por exemplo, fala em uma "linguagem pictórica", um "vocabulário visual" ou ainda "a grande continuidade do símbolo visual", que Heppner procura relativizar já que acha muito perigoso assumir a existência de uma linguagem visual coerente e unívoca "em concordância entre todos os artistas, utilizada por Blake e que portanto pode ser usada

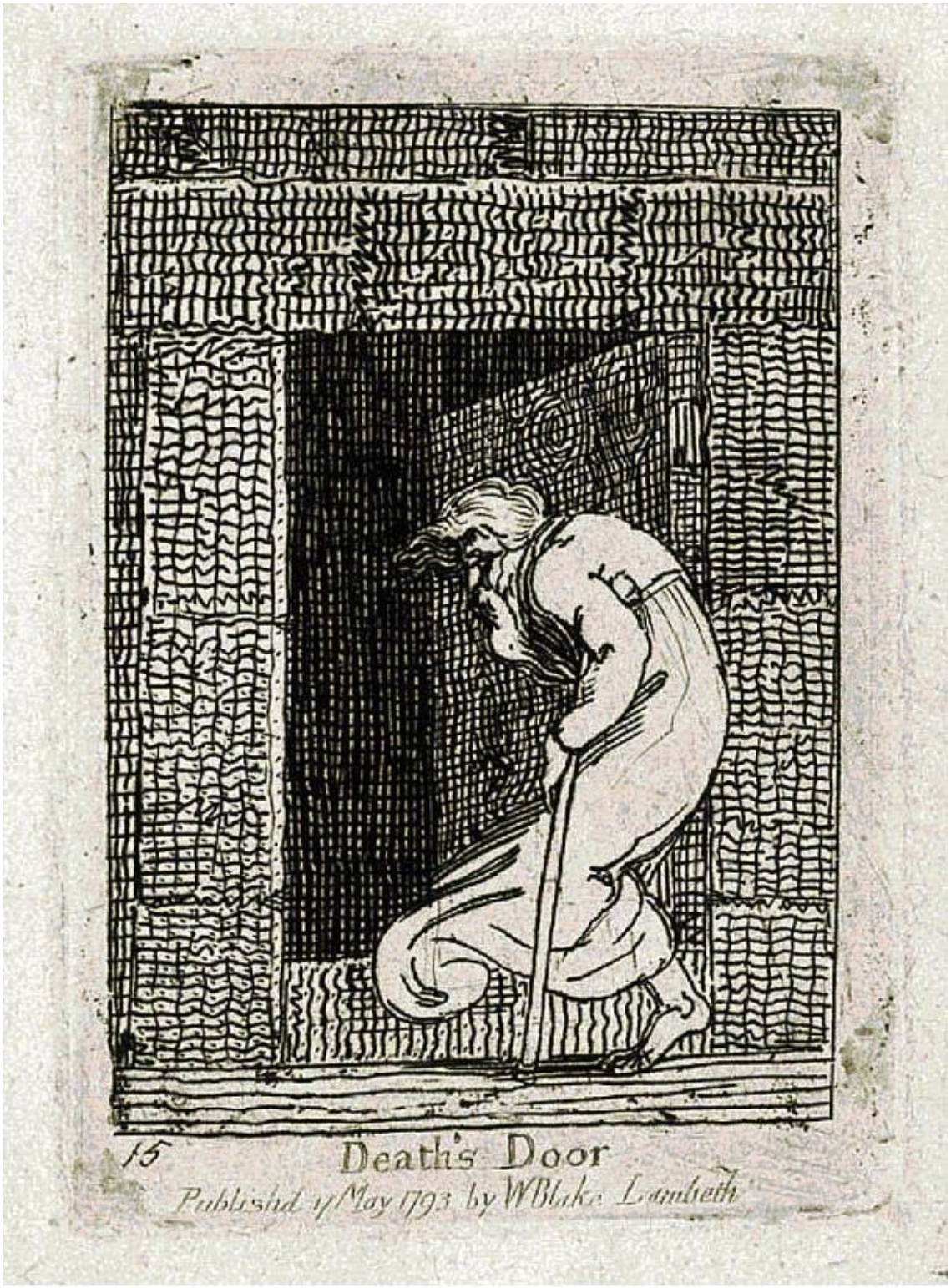
[187] C. Heppner, op. cit., p. 8.
[188] Jenijoy La Belle, "Blake´s Visions and Revisions of Michelangelo", op. cit., p. 14-15.

para decifrar suas imagens." Para ele, o real estado da questão é mais complexo e equívoco. Tais gestos codificados como no exemplo de Le Brun são usualmente inteligíveis se nós os reconhecemos e se temos acesso ao livro-código mais relevante para cada artista. Mas sua inteligibilidade, afirma Heppner, não é total ou inequívoca em todos os casos e não os defende contra o ataque de serem repetitivos e mecânicos, segundo Fuseli "baseados em autoridade prescritiva, mais do que no veredicto da natureza"[189]. Outro indício de que Blake não utilizara os gestos com significados terminantemente fixos foi demonstrado por Heppner através de um grupo de três figuras que, repetido na mesma posição e expressão facial em três gravuras diversas[190], engendraram três significados diferentes a partir de contextos, títulos, e textos diversos que foram acrescentados por Blake a elas, provando o quanto gestos muito similares (no caso idênticos) possuem significados completamente diferentes em diferentes contextos: "anexar títulos ou textos diversos ao mesmo desenho mostra que Blake considerava de fato que o significado de pelo menos algumas de suas figuras era maleável dentro de limites, a ser definível ou redefinido por textos anexados ao invés de fixados de maneira imutável à imagem ela mesma. A imagem se torna o terreno de um processo de produção de significado, mais do que simplesmente o recipiente de um significado estabelecido."[191] Janet Warner tentou explicar significados diversos para o mesmo gesto através de um modelo de polarização, sugerindo que um gesto tenha ambos "um aspecto regenerativo e um demoníaco", mas esse modelo de oposição não dá conta da variedade de significados que foram traçados para determinados gestos analisados por Heppner em diferentes gravuras.

Esse caso do grupo repetido em três contextos assumindo significados diversos traz outro argumento importante para discussão no livro de Heppner: ao longo da carreira de Blake se pode notar que o artista teria perdido um pouco a confiança na capacidade da "sintaxe" interna ao desenho em comunicar por si mesma, sentindo uma necessidade de especificar significados verbalmente como notamos através desses textos acoplados às gravuras que ele passa a utilizar mais. Tais textos associados aos desenhos (como também em *The Gates of Paradise* cada imagem recebe algumas frases[192]) auxiliam para moderar a ambigüidade visual

[189] Citado por Heppner, op. cit., p. 11.
[190] O desenho aparece pela primeira vez em 1790 como frontispício de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, mas apenas em algumas cópias; depois em 1793, como gravura independente, com o título *Our End is come*; por último, a data não é certa, mas depois de 1800, com o título *The Accusers of Theft Adultery Murder* novamente o mesmo grupo, em gravura independente, mas dessa vez Blake acrescenta um pequeno texto abaixo da imagem: "A Scene in the Last Judgment / Satan holy Trinity The Accuser The Judge & The Executioner." Na versão final da tese de doutorado apresentarei reproduções dessas imagens, não consegui acesso a elas na versão para a qualificação.
[191] Heppner, C., op. cit., p. 59.
[192] Ver a prancha "Death´s Door" de *The Gates of Paradise* na próxima página.

ao identificar especificamente as figuras ou articular mais precisamente a relação entre elas (mais do que o desenho por si mesmo possibilita); ou ainda para definir uma situação específica que se relaciona ao desenho, mas que se projeta para além dele. O significado pleno dos desenhos é portanto produzido tanto pelos textos associados a eles quanto pelo desenho



em si mesmo. Daí Heppner concluir: o ímpeto do artista em especificar significados verbalmente ao longo dos anos "(...) é também um sinal da mudança gradual no entendimento de Blake das raízes do significado visual. Se o significado de uma figura pode ser atribuído por um texto, a significação está mais firmemente no campo da linguagem do que da imagem visual nua."[193]

Não que o crítico negue categoricamente a existência de gestos unívocos na obra de Blake; segundo ele alguns gestos principalmente os mais simples que foram codificados por sistemas como aquele de Le Brun parecem de fato terem um significado estável. Mas depender somente da leitura de um gesto ao interpretar uma pintura lhe parece perigoso, o significado deve ser sustentado pela leitura de todo o contexto num processo que leve em conta desde a sintaxe que governa a ação interna de um desenho ao texto de onde a iconografia possa ter sido extraída. A expressividade de um determinado corpo deveria antes ser entendida como sustentáculo de *uma série* de significados *em potencial*, "um ou mais dos quais é ativado por um contexto específico, geralmente na forma de um texto ou título associado."[194]

> "A conclusão deve ser que a identidade de posições dos corpos não é em si mesma suficiente para assumir a identidade de significados. A maioria dos gestos não é unívoca, mas depende do contexto para seu sentido. Sintaxes diferentes podem estar escondidas atrás do que parece serem os mesmos itens lexicais, considerando um gesto como análogo a uma palavra por um momento, e podem ativar significados lexicais diferentes."

Ao buscar seu próprio estilo ao longo dos anos, Blake parece ter demonstrado sempre apreço por corpos que transportassem em si mesmos significados específicos e legíveis, segundo Heppner ele nunca teria abandonando o desejo de comunicar graficamente de maneira explícita embora por motivos vários nem sempre o tenha conseguido. O crítico descreveu com precisão a proveniência de tais problemas, desenvolvendo uma análise irrepreensível do estilo pictórico blakeano no livro que estou a apresentar.

Ele mostra vários exemplos de gravuras do início da carreira de gravador de Blake, nas quais encontramos traços fortes da utilização de códigos como aquele de Le Brun e outros. Ali a expressividade geral de suas figuras é bastante contida, a maioria obedecendo aos preceitos ditados pelos ´manuais´, a expressão concentrando-se na face, nas mãos. Mas com o passar dos anos, principalmente na década de 1790, década esta muito prolífera na criação de seus

[193] Heppner, C., op. cit., p. 64.
[194] Idem, p.56.

próprios livros ilustrados, notamos uma influência cada vez maior das figuras de Michelângelo, uma procura por figuras que difundissem significado mais completamente através de todo o corpo. Que não isolassem mãos e rosto do torso onde estão conectadas, mas que fossem corpos mais vigorosamente expressivos em sua completude. Heppner mostra como em *The Book of Urizen* (1794) encontramos figuras muito próximas daquelas do afresco *Último Julgamento* de Michelângelo. Tais semelhanças já tinham sido notadas por Leslie W. Tannenbaum em um artigo sobre o mesmo livro de Blake[195], mas com uma diferença fundamental: esta procura conectar o significado das figuras de Michelângelo em seus devidos contextos transferido para o livro de Blake, ao que Heppner discorda veementemente alegando que a influência de Michelângelo sobre Blake é mais formal do que qualquer outra. Ao inventar figuras que exploram e criam um mundo de tormento em *The Book of Urizen*, Blake buscara suporte nas figuras contorcidas e sem peso retratadas por Michelângelo:

> "Michelângelo o ajudou a imaginar figuras que se movem em um espaço que elas mesmas parecem criar, libertas das constrições da gravidade, provendo-o com alguns esquemas específicos para corpos. Mas Blake estava pensando em Michelângelo como o grande desenhista de corpos individuais, (...), não como o inventor de programas grandes e complexos, e é um erro ler essas figuras emprestadas como se elas carregassem consigo uma grande carga de significados alusivos específicos."[196]

É bom lembrar que Blake nunca saíra da Inglaterra e seu conhecimento de Michelângelo ficara restrito a gravuras de cópias da obra do escultor florentino, o que é de certa forma limitador já que a grande maioria das gravuras disponíveis era de figuras isoladas, geralmente sem título, como provam as cópias de Michelângelo de propriedade de Blake que sobreviveram e são todas de figuras sem identificação[197]. O resultado é que Michelângelo era mais conhecido como o desenhista de corpos humanos individuais, geralmente isolados de qualquer ambiente ou contexto aparente. Não apenas por esse fato, mas pelas características de sua própria obra. Michelângelo era considerado o maior desenhista de corpos humanos que jamais houvera. Porém, através de vários depoimentos de artistas contemporâneos a Blake que conheceram seus afrescos pessoalmente (citados por Heppner) se pode constatar a idéia comum entre eles de que Michelângelo não fora um pintor de história propriamente, mas o criador de figuras individuais poderosas que, no entanto, não interagiam na narrativa de

[195] "Transformation of Michelangelo in William Blake´s *The Book of Urizen*", CLQ 16 (1980).
[196] Heppner, C., op. cit., p. 38.
[197] Idem, p. 27. Havia gravuras do *Último Julgamento*, das pinturas da Capela Paulina e também dos episódios maiores do teto da Capela Sixtina; havia também uma gravura de todo o teto feita por Cunego.

maneira apropriada à história; em sua pintura as figuras resistiriam à completa integração porque elas eram baseadas no que restou da antiguidade, cuja força e individualidade não permitiriam uma total incorporação em situações novas[198]. Heppner argumenta que essa dificuldade em articular as várias figuras juntas em uma sintaxe visual convincente em grupos genuinamente interativos é igualmente verdadeira em Blake, que entretanto era capaz de criar corpos isolados igualmente poderosos: "Copiar Michelângelo, mesmo que com sucesso, não era resolver todos os problemas confrontados por um pintor de história iniciante."[199]

Um dos desenhos de Michelângelo onde encontramos exemplos de corpos cujas formas ecoam por toda a obra de Blake é aquele conhecido como *O Sonho da Vida Humana*. Neste as figuras possuem um caráter altamente alegórico, representando as paixões humanas. Além de utilizar as figuras alegóricas desse desenho Blake foi além criando suas próprias figuras análogas a essas, como vemos em seu desenho contendo vários esboços de figuras em diferentes posições e que recebem cada uma sua atribuição como "Miséria" ou "Alegria", "Desespero", "Avareza", "Indolência", "Luxúria", etc. O desenho (em ambas as faces do papel) está em Harvard e é conhecido como "Várias Personificações". É atualmente considerado pela crítica blakeana como esboços para a ilustração feita por Blake para *Night Thoughts*, pois as figuras humanas possuem grande conformidade com os significados atribuídos àquelas ilustrações quando relacionados a figuras que repetem posições similares no desenho. Ademais, pode ser tomado como bom parâmetro de análise de figuras humanas mesmo para outras obras de Blake do período (de 1793 a 1799), argumenta Heppner. Mesmo que haja variantes se o desenho é confrontado com sua obra devemos levar em consideração que provavelmente Blake, ao inventar uma figura para incorporar um sentimento, a modificasse ao adaptá-la de acordo com as particularidades de uma situação específica. É como se ele estivesse procurando por um "léxico" no qual basear suas figuras, mais precisamente *a sua própria* linguagem pictórica. Esse desenho possui dezenas de figuras. Subtraindo aquelas que o crítico notou semelhança com as de outros exemplares na arte em geral (apenas algumas, a maioria baseada em Michelângelo) sobram cerca de trinta e cinco que não fazem referência a nenhum outro artista, e por isso se supõe serem invenção do próprio Blake. Assim "Várias Personificações" sugere o interesse deste em construir seu

[198] Richardson, por exemplo, ao comentar *O Último Julgamento*, na Capela Sixtina, escreve: "Há, de fato, uma grande Variedade de Atitudes do Corpo Humano, nos quais se vê uma profunda Habilidade em Anatomia (...) Este teria sido um grande Caráter para um Livro de Desenhos, mas é muito impróprio para tal Tema como "O Último Julgamento" ". Reynolds escreve: Michelângelo "considerava que a arte da pintura consistia de um pouco mais do que pode ser realizado pela Escultura; correção da forma, e energia do caráter". Citado por Heppner, Idem, p.23.
[199] Idem, p. 24.

próprio léxico das paixões, "sentimentos personificados" para utilizar a expressão de Fuseli, embora no estilo de Michelângelo mais do que no modelo de Le Brun. Mesmo a influência de Michelângelo não é, entretanto, tão definitiva como se supõe. Ao escrever sobre "Várias Personificações" Heppner comenta:

> "A explicação mais provável para a origem do desenho é que Blake, ao encarar o projeto enorme de ilustrar *Night Thoughts,* percebeu que teria um trabalho sério a realizar na área de articular sentimento e pensamento através de corpos expressivos. Ele tinha há muito tempo absorvido codificações padronizadas para expressividade de gestos, com resultados algumas vezes rasos e repetitivos. Ele tinha também trabalhado para absorver e adaptar corpos individuais mais intensos a partir da arte clássica e de Michelângelo, com resultados interessantes, mas não completamente bem sucedidos. Agora ele embarcou no projeto de desenvolver seu próprio léxico de sentimentos personificados. Há uma relação com Michelângelo, mas não tão próxima como poderia se supor. (...) Ele estava ensinando a si mesmo a pensar e desenhar mais ou menos como Michelângelo, do que a partir de Michelângelo."[200]

Ao analisar o desenho de Harvard, Heppner traçou a diferença fundamental entre a maneira de Blake lidar com a expressão corporal em suas figuras com aquela de Michelângelo. A força das figuras deste estaria na "interação entre tensão e relaxamento que depende de um profundo entendimento de como funciona o corpo humano para comunicar estados exatos de sentimento e intenção. O conhecimento limitado de anatomia de Blake fizera dessa maneira de comunicar significado relativamente inacessível a ele."[201] Relativamente, pois Blake sabia o suficiente, mas em geral a expressão de suas figuras é baseada em linhas simples e fortes e de gestos "quase exageradamente expressivos". Em suas figuras se pode notar uma intenção de comunicar explicitamente e de maneira intensa, mas não haveria nelas uma gradação mais sutil. A base de seus desenhos é "retórica" (como o crítico a chamou) e não anatômica, no sentido de que para compreendê-los somos convidados a encontrar os textos que sustentarão o comentário sobre as formas e imagens no desenho já que essas imagens resistem a uma leitura em termos puramente visuais.

Para exemplificar a diferença entre o modo de significação visual característico aos dois artistas, Heppner analisou comparativamente a famosa cena pintada por Michelângelo na Capela Sixtina conhecida como *A Criação de Adão*, e a gravura de Blake intitulada *Elohim*

[200] Idem, p. 46-47.
[201] Idem, p. 48.

Creating Adam[202], ambas as obras possuindo a mesma iconografia: a criação do homem por Deus. Não é o caso de entrar aqui em detalhes sobre tal análise, mas gostaria de salientar o

comentário do crítico sobre o desenho de Blake em particular e seus efeitos mais retóricos que visuais. Por exemplo, o fato de Elohim possuir asas denota mais esplendor e poder do que a idéia de que esteja de fato voando ("Blake falhou singularmente na tarefa de imaginar um humano voando da perspectiva de uma engenharia aeronáutica tomada do vôo do pássaro como modelo. Blake não tem interesse naquela perspectiva (...) as asas possuem uma magnificência esculpida que retoricamente declaram mais do que justificam visualmente os poderes de vôo desse deus.", p. 52); ou ainda sobre a falácia anatômica de suas figuras, cujos membros não possuem uma boa resolução anatômica ao se encontrarem uns com os outros: a estranha conexão das asas com os ombros de Elohim, ou de seus ombros que parecem sair diretamente de suas costelas, fazendo dele uma figura estranhamente desprovida de um tronco; também a junção de seu punho direito com a mão não é bem resolvida, ou o punho e tornozelo esquerdos de Adão que parecem "quebrados". A face de Elohim é severa, as sobrancelhas franzidas, a boca entreaberta. Se comparadas às faces que ilustram Le Brun

[202] Ver reprodução da imagem pictórica *Elohim Creating Adam* na página seguinte.

encontra semelhança com "Estupefação", "Susto", "Pavor", "Tristeza", "Abatimento" e "Dor"; a face de Adão lembra os mesmos sentimentos, mas com um sofrimento mais resignado e pode-se imaginar um "gemido profundo" acompanhando sua boca entreaberta. Heppner interpreta: "Diferente das figuras de Michelângelo as de Blake não olham uma para a outra; cada uma está absorvida em seu próprio destino, uma condenada a criar a outra em ser criada. Michelângelo mostra um momento de maravilhosa abertura; Blake um momento de uma queda necessária, uma criação que é simultaneamente uma constrição."

Há ainda no desenho de Blake uma serpente enrolada ao longo do corpo de Adão, raios de luz emanando de um disco solar atrás das figuras e nuvens no topo do desenho, imagens que também demandariam muita leitura. Mas o caso aqui é o de insistir (ou reiterar) nessa característica dos desenhos de Blake em não se deterem nos detalhes puramente visuais, mas de demandarem uma interpretação baseada em algo que vai além da forma em si, além da "demonstração completamente ocular", como comentou Heppner. Se o punho de Adão, que parece quebrado, fosse levado em consideração estritamente visual seria de se supor que ele tivesse, por exemplo, levado uma "surra severa", propõe Heppner. Porém, nosso conhecimento do contexto da obra de Blake nos persuade de que esta seria uma proposta absurda. Mas um corpo com um punho distorcido como este em um desenho de Michelângelo faria tomar exatamente tal direção interpretativa, "nós tentaríamos entender justamente por que o corpo apresenta tal deslocamento."[203] A gravura de Blake através de sua força imaginativa e originalidade convida o espectador a interpretar as imagens das asas de Elohim, da serpente ao redor do corpo de Adão, mas não em se deter nos detalhes da exata tensão em cada músculo de suas figuras. Já Michelângelo possui essa capacidade de fazer um corpo inteiramente comunicativo através da sutileza do tônus que influencia cada músculo, porém isto estava "além do alcance" de Blake, pois ele nunca se dedicara seriamente ao estudo da anatomia, segundo Heppner.

Entretanto, o artista inglês também possuía a capacidade de criar figuras que expressem sentimentos nos quais todo o corpo está envolvido e onde os limites de códigos como os do tipo daquele de Le Brun são superados sem serem inteiramente deixados de lado. Mas se comparados a Michelângelo, os corpos de Blake são sempre simplificados e exagerados na expressão de seus sentimentos. Heppner resume:

> "O estilo expressivo de Blake é uma mistura instável de Le Brun e outros codificadores, com mais do que um traço do esquema aprendido a partir de Michelângelo em particular, tudo isso

[203] Todas as citações neste parágrafo em C. Heppner, op. cit., p. 52-3.

> muito bem misturado com sua própria prontidão em abreviar a precisão anatômica em favor de um tipo de hipérbole emocional que é uma forma precoce de expressionismo. (...) Blake em seu melhor é o artista de fortes asserções, a retórica da gestualidade que não depende para seus efeitos de uma sutil indicação de tensão muscular ou linguagem corporal. É uma arte quase alegórica no sentido de Fuseli, e quase linguística em suas asserções que sempre apontam em direção a um significado definido, embora caracteristicamente sem definir aquele significado completamente. Por fim, é uma arte muito diferente daquela de Michelângelo, apesar de Blake ter necessitado seu grande predecessor para ajudá-lo a irromper para a liberdade de ser ele mesmo."[204]

A partir de um dos principais argumentos em seu estudo, Heppner demonstra como com o passar dos anos surgem características formais na obra pictórica de Blake que denotam cada vez mais a importância de um texto ou título conectado a ela, ou um comentário que reconstrua seu significado. Isto porque tais características geram ambigüidade ao eliminar ou enfraquecer elementos importantes para a clareza da composição em termos puramente visuais, aproximando-a muito da linguagem textual.

A primeira dessas características, já comentada acima, é a falta de uma interação visualmente mais inteligível e clara entre as figuras na narrativa de suas composições, dificultando a interpretação de seu significado que depende muito dessa interação. Isso ocorre muito pelo aspecto alegórico de suas figuras que são concebidas de maneira a conter em si mesmas seus significados, vinculados por nomes ou atributos. Muitas das figuras de Blake participam em ambos os modos de significação: estão envolvidas nas ações da narrativa como é apropriado à pintura de história, mas também possuem uma dimensão alegórica – embora geralmente Blake evite atributos convencionais. Um sinal dessa relação se faz notar na maneira através da qual Blake manipula o olhar de suas figuras. Em muitas de suas gravuras as figuras não olham nem umas para as outras nem para o espectador. Elas olham na direção aproximada das outras figuras com quem interagem, porém com um ângulo de divergência perceptível. De acordo com Michael Fried "elas não estão nem absorvidas totalmente em sua própria consciência, nem teatralmente direcionam seus olhares para o público. Elas são agentes flagrados em uma situação dramática, os quais expressam sua natureza eterna". Suas figuras olham geralmente para fora da moldura do desenho, com olhos que não estão focalizados em sua ação presente, mas sugerem que "sua intencionalidade continuará muito além do momento revelatório presente ter-se extinguido"[205].

[204] Idem, p. 54-5.
[205] Idem, p. 137.

Essa falta de interação entre as figuras é gerada também por um aspecto que se pode considerar como outra característica pictórica fundamental de suas gravuras: Blake evita o uso da perspectiva, elemento formal que controla ou conecta em um desenho a maneira como as figuras se referem umas às outras, com o espaço que as envolve e engloba, e com os espectadores. W. J. T. Mitchell define de maneira excelente a maneira como Blake lida com a representação do espaço em suas gravuras:

> "Paisagens são esquematizadas e a perspectiva é achatada, ou representada no modo medieval, como uma série de faixas horizontais ascendendo a pintura como uma escada, o degrau mais alto sendo o mais distante. Planos de fundo arquitetônicos não provêem um receptáculo tridimensional espaçoso para uma cena; geralmente eles apresentam um muro impenetrável e vazio que fica paralelo à superfície da pintura... raramente em um ângulo oblíquo como na pintura do pós-Renascimento. Mais freqüentemente não é provido um plano de fundo arquitetônico, e a figura é colocada em um ambiente "elementar" de alguma imagem natural básica como fogo, água, nuvens, vegetação, ou pedra."[206]

Pode-se acrescentar que quase todas as composições apresentam figuras em *close-up* no primeiro plano; o plano médio praticamente nunca aparece, mas se presente geralmente é representado por formas amplas e que não informam nada, somente bloqueiam qualquer plano de fundo mais distante – figuras ao longe ou distantes da cena principal quase nunca são mostradas, apenas se for essencial para o significado. Como Mitchell já notara, a grande maioria de suas ilustrações apresenta figuras frontalmente, evitando pontos de vista oblíquos. Elas existem em um espaço parcialmente racional no qual há vestígios de profundidade em algumas das gravuras, porém é um espaço que oferece o mínimo de informação, permitindo que todo o foco de atenção do espectador se volte para as figuras envolvidas na ação. Apesar da relativa falta de profundidade as gravuras de Blake não são superfícies completamente achatadas ou planas contendo figuras restritas a seus contornos, "há profundidade modelando os corpos humanos, algum movimento para trás e para a frente e mesmo um pequeno retorno à perspectiva algumas vezes"[207].

O problema do uso da perspectiva em Blake ocorre pelo fato do artista ter uma posição negativa sobre perspectiva, tanto teoricamente quanto na prática. Passando por uma discussão da história desse elemento pictórico, Heppner retoma uma longa tradição na teoria da pintura de história que questiona a primazia da perspectiva, preferindo conceder primeiro lugar à

[206] Mitchell, W.J.T., *Blake´s Composite Art,* Princeton University Press, 1978, p. 58-9.
[207] C. Heppner, op. cit., p. 207.

demanda da narrativa, embora reconhecendo as reivindicações de uma ordenação racional do espaço abrangente. Blake pertenceria a essa tradição. O verdadeiro sublime na arte para Blake seria criado por figuras humanas poderosas agindo em eventos significativos. O artista definiu *sublime* como a capacidade de comunicar significado: "The Beauty proper for sublime art, is lineaments, or forms and features that are capable of being the receptacles of intellect"[208], seria a mente que criaria o sublime, não os sentidos. A perspectiva representaria para Blake uma limitação sobre a liberdade do artista em colocar os corpos em posições mais apropriadas a suas funções na estória que a narrativa visual conta. Há, entretanto, um perigo para essa visão, uma vez que pode tornar-se destrutiva para a base da pintura como uma arte que manipula superfícies e apesar de Blake ter desafiado tais limites ele não poderia descartar completamente o uso da perspectiva; ele se esforçou para produzir imagens que seriam reconhecidas de acordo com as convenções da época que um pintor de história deveria seguir, embora estivesse sempre preparado a submeter ou a distorcer a perspectiva quando se tratava de manter a primazia de suas figuras. O problema é justamente que uma das funções da perspectiva é definir a relação espacial exata entre as figuras; sem esta definição pode ser muito difícil determinar quem faz o que para quem, lembrando que a unidade básica de significado na pintura de história está focalizada na interação humana. Em tais desenhos, a perspectiva age como o portador de uma parte essencial das funções discursivas na narrativa visual. Se tomássemos os corpos humanos isolados como palavras, é como se a perspectiva fosse análoga à sintaxe que coloca as diferentes palavras juntas numa sentença em uma relação que possua sentido, compara Heppner. Daí que nas gravuras individuais e ilustrações de Blake essa sintaxe perspectiva é algumas vezes muito precária, fazendo com que a relação entre as suas figuras não seja sempre definida de maneira adequada, tornando-as abertas a ambigüidades e interpretações errôneas. Algumas vezes o artista também distorcia a perspectiva de maneira a criar significado a partir de tal distorção. Resumindo, sua atitude em relação à perspectiva era complexa e instável: "ele se recusou em permitir à perspectiva o poder de controlar suas imagens, insistindo em seu direito, e mesmo dever, em criar corpos e formas que contivessem significados neles mesmos e não somente como pontos em uma estrutura perspectiva global."[209]

Essa questão da perspectiva conduz Heppner a comentar sobre a participação do espectador na construção do significado imposta pela obra de Blake, idéia já exposta anteriormente no presente texto a partir de outros autores e que se tem reiterado cada vez mais

[208] William Blake, citado por Heppner, Idem, p. 215.
[209] Idem, p. 228.

na crítica blakeana nos últimos anos. O crítico retoma aquela passagem em *A Vision of the Last Judgment*, na qual Blake escreveu:

> "Se o Espectador pudesse Entrar no interior dessas Imagens em sua Imaginação, aproximando-se delas na Carruagem Ígnea de seu Pensamento Contemplativo, se ele pudesse Entrar no Arco-íris de Noé ou dentro de seu âmago, ou se pudesse fazer um Amigo & Companheiro de uma dessas Imagens do maravilhamento, a qual sempre o exorta a abandonar as coisas mortais (como ele deve conhecer), então ele ressuscitaria de sua Sepultura, então ele se encontraria com o Senhor em pleno Ar & então ele seria feliz." [210]

Nesta passagem Blake encoraja o espectador a entrar no mundo interior de uma imagem visual em sua imaginação e ali se encontrar tanto com sua própria imaginação em estado puro quanto com aquela do artista; essa imagem de "entrar" no mundo de uma pintura é comum no século XVIII, mas em Blake é mais metafórico. Pretendia-se que a perspectiva abrisse uma janela em algo como que uma realidade para além do plano da superfície pictórica, um espaço no qual os objetos representados existiriam em uma realidade virtual tantalizante. Segundo Heppner há inúmeras estórias sobre esse penetrar mágico em tais mundos distintos, e a pretensão de que estava na verdade dentro do mundo de uma pintura parece ter se tornado um dos modos de descrição favoritos de Diderot. Isto estaria de acordo com a idéia romântica que surge no final do século XVIII de tomar a experiência de leitura como uma perda virtual de si dentro do mundo criado pelo artista, como um encontro com este[211]. A passagem do texto de Blake citada acima seria mais metafórica, no sentido de que o espectador é convidado a penetrar não em um mundo espacial de uma construção perspectiva que mostra o que veríamos como no mundo real, mas a penetrar em imagens isoladas, figuras individualmente interpretadas pelo espectador pouco antes ("Noah" ou mesmo seu "arco-íris"). Heppner comenta a passagem de Blake:

> "Uma figura interpretada textualmente torna-se o caminho através do qual somos convidados a superar a superficialidade (...) da superfície plana de um desenho; não é a perspectiva, sugere

[210] Blake, William, in Keynes (ed.), p. 611: "If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination, approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought, if he could Enter into Noahs Rainbow or into his bosom, or could make a Friend & Companion of one of these Images of wonder, which always intreats him to leave mortal things (as he must know), then would he arise from his Grave, then would he meet the Lord in the Air & then he would be happy."

[211] Heppner cita como exemplo Lord Kames (Henry Home), em *Elements of Criticism,* 2 vols., 1762 (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970, I:112.): "the reader´s passions are never sensibly moved, till he be thrown into a kind of reverie; in which state, losing the consciousness of self, and of reading, his present occupation, he conceives every incident as passing in his presence, precisely as if he were an eye-witness"; Idem, p. 229.

> Blake, que dá a suas pinturas profundidade e substância, mas os campos de significados inerentes a elas para os quais a linguagem dá o acesso mais direto ("where more is meant than meets the eye")" , W. Blake in Erdman (ed.), p. 531).

Para pouco depois concluir:

> "Esta é a verdadeira filosofia de Blake da organização espacial de um desenho, e a partir dela a perspectiva aparece como outro mecanismo voltado para impor uma falsa unidade hierárquica e centralizada. O verdadeiro encontro com a arte é semântico e imaginativo, não físico (*quasi-physical*), não governado por um espaço virtual. A pintura não é realmente como uma janela que pode ser transposta para ganhar acesso a outro espaço construído nas mesmas dimensões como aquele de onde viemos, mas algo mais como um texto, dentro do qual o espectador é convidado a encontrar a criação de outra mente numa forma lingüística mutuamente compreendida." [212]

Penetrar em uma pintura seria transpor a estrutura do desenho em direção do seu significado, "entrar na imagem (...) por meio da carruagem do pensamento contemplativo", como lemos na passagem de Blake. Quanto à independência das figuras em definir seu próprio espaço e realidade, ela constitui uma evidência da prioridade em sua obra de criar significado através de agentes particulares, como resume Heppner, "perspectiva é para ele uma forma simbólica que tem somente conotações negativas; é a forma humana individual que é o fundamento de sua arte."[213]. E aqui se retorna ao problema de se compreender os elementos da narrativa em muitas de suas composições: como a base de sua arte pictórica são corpos humanos agindo no espaço, infringir a perspectiva pode causar muitas perdas na significância que só poderiam ser compensadas por algum tipo de aparato textual – através do título ou de textos acoplados aos desenhos que aparecem muitas vezes no pé da página de suas gravuras. Ou ainda através de comentários "necessários" para a compreensão de algumas de suas figuras como aquele escrito por Blake para acompanhar a gravura *A Vision of the Last Judgment*, onde Blake explica serem os três dos personagens masculinos da gravura "as Fúrias", as quais ele ali trocara de sexo por razões próprias. Esta informação nunca poderia se suposta pelo espectador se não houvesse seu próprio comentário para elucidar:

> "As mulheres ficarão satisfeitas em saber que eu representei as Fúrias como
> Três Homens & não como três Mulheres não porque Eu pense que os Antigos

[212] Idem, p. 230.
[213] Idem, p. 233.

> Estivessem errados, mas ficarão satisfeitas ao se lembrarem que a minha é Visão e não Fábula O Espectador pode supor serem eles Sacerdotes no Púlpito Punindo Pecado ao invés de o Perdoando."[214]

Dado um novo uso a uma estrutura familiar ao espectador como as Fúrias, este precisa ser alertado por um texto da identidade por trás de tais figuras. Blake tem a intenção de utilizar a estória das três Fúrias que seu espectador provavelmente tem acesso para dar substância a seus três personagens masculinos, que de outra maneira seriam figuras vazias. O espectador é, portanto, iniciado nessa invenção através do texto que Blake considera "necessário"[215], e é convidado a participar na construção de seu significado; a frase "may suppose" evidencia a natureza opcional ou provisória na especificidade de tal identificação. Heppner argumenta, tese esta muito importante para meu próprio estudo, que a produção de significado na obra pictórica de Blake é um processo contínuo no qual tanto o artista quanto o espectador participariam ativamente, e no qual textos e nomes anexados às gravuras são tão importantes quanto as figuras presentes nelas:

> "A História da Arte tem tido sempre problemas com Blake por causa justamente da boa razão de que sua arte está em contínua passagem do puramente ou meramente visual para o modo mais explícito de significado disponível apenas para a linguagem em si mesma."[216]

Não apenas textos anexados pelo próprio Blake, suas imagens pictóricas necessitam sempre de um comentário interpretativo por todas as razões descritas até aqui: formalmente não são muito precisas, evitam o uso da perspectiva, concentram-se em corpos humanos individuais, onde espaço e outras figuras são praticamente inexistentes; a utilização cada vez mais freqüente de textos anexados às gravuras com o passar dos anos denota como suas imagens pictóricas se voltam mais e mais à linguagem textual do que aquela explicitamente visual, como demonstrou o crítico. Pode-se completar que no caso dos *illuminated books* a que dedico meu estudo a importância do texto para o significado da imagem pictórica é ainda mais evidente e vigorosa uma vez que foram compostos para constituírem uma mesma obra, uma manifestação estética cujo sentido está indissociavelmente ligado a sua unidade, a sua completude.

---

[214] William Blake, citado por C. Heppner a partir de edição de David Erdman, p. 557: "The Ladies will be pleased to see that I have represented the Furies by / Three Men & not by three Women It is not because I think the Ancients / Wrong but they will be pleased to remember that mine is Vision and not / Fable The Spectator may suppose them Clergymen in the Pulpit Scourg- / ing Sin instead of Forgiving it [.]"
[215] Erdman, p. 552.
[216] Idem, p. 233. Sobre a importância dos textos anexados às gravuras para a interpretação p. 88, 98-9, 133.

Christopher Heppner termina seu livro perguntando se tal pintura ao necessitar um comentário interpretativo não teria falhado em se comunicar de maneira propriamente visual, ao ser ordenada mais por textos do que por formas visuais inteligíveis. Para ele a resposta necessitaria se abrir a outra enorme questão que é averiguar o que propriamente constituiria um objeto estético. O crítico conclui que um comentário ao fazer da pintura inteligível também a faz esteticamente "viável", já que a estética não é uma categoria separável.

Blake parece ter pensado da mesma forma ao escrever:

> "[quando] Rios e Montanhas / São também Homens; todas as coisas são Humanas, poderosas! Sublime![217]

ou ainda

> "A Beleza própria da arte sublime é lineamento, ou formas e feições que são capazes de serem receptáculos do intelecto"[218].

Heppner conclui:

> "Ao transformar a pintura em um ato intelectual, Blake faz da forma humana uma espécie de palavra (...)"[219]

Esta sentença é de importância fundamental para meu próprio estudo, pois encerra numa mesma proposição várias idéias expostas anteriormente, e que podem ser desenvolvidas com resultados muito positivos. Ao reduzir os elementos de suas ilustrações a um mínimo e os focalizando fortemente na expressão, Blake criara uma arte pictórica que se comunica de maneira tão concentrada e enxuta que acaba gerando uma polissemia inevitável, conferindo a suas figuras essa qualidade de "palavra" – principalmente aquelas de uso figurado, por metáfora ou metonímia, analogia ou por extensão de sentidos – que precisam de um contexto para ter seu sentido instituído e esclarecido. Ao aproximar tanto a arte pictórica de Blake à linguagem verbal, Heppner também abre parâmetros para minha proposição em utilizar elementos da linguagem escrita na análise das ilustrações, como em minha tese de mestrado

[217] William Blake in D. Erdman (ed.), p. 180: "[when] Rivers & Mountains / Are also Men; every thing is Human, mighty! sublime!"
[218] Idem, p.544: "The Beauty proper for sublime art, is lineaments, or forms and features that are capable of being the receptacles of intellect"
[219] C. Heppner, op. Cit., p. 277.

propus a qualidade de uma "metonímia visual" para algumas das ilustrações de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, permitindo portanto tomá-los como instrumento de análise que participe e coloque em contato ambas as linguagens. Ao personificar qualquer coisa, de elementos naturais como fogo ou água a conceitos abstratos como revolução ou imaginação, as figuras humanas de Blake participam de um tipo especial de arte alegórica, pois não se utilizam de atributos visuais convencionais ou tradicionais para se fazerem reconhecidas, mas necessitam de seu contexto (que no caso dos *illuminated books* significa texto) e da interpretação de atributos recolhidos a partir dos detalhes do desenho para se recompor o que precisamente representam.

E aqui chegamos à outra consideração presente em várias passagens em análises das gravuras no livro de C. Heppner, do mesmo modo por demais importante para meu estudo: algumas gravuras possuem significados "abertos" como veremos na análise das ilustrações de *America* no próximo capítulo. O crítico a partir do qual minha análise foi baseada também declara em várias passagens a mesma asserção, demonstrando que a algumas dessas imagens podemos atribuir mesmo interpretações contrárias, "mutuamente excludentes"[220], tamanho o grau de "abertura" de seus significados. Esta é uma idéia cada vez mais presente nos estudos mais recentes sobre a obra de Blake

Gostaria de dar a palavra uma vez mais a C. Heppner, que resume esse problema da interpretação das gravuras de Blake nos seguintes termos:

> "Eu gostaria de pensar que tomei cuidado ao articular os vários contextos que ajudam a definir os desenhos de Blake, que olhei com atenção os detalhes de um desenho e que, portanto, minhas leituras possuem peso e substância. Mas temos que admitir que o risco entra em cena, que interpretação não é nunca certa ou exata, que alguns aspectos de um desenho são por fim indecifráveis. Este capítulo tem argumentado que o próprio Blake era capaz de mudar o significado de um desenho mudando o texto que o acompanhava. Nós estamos na mesma relação com tais desenhos, e não podemos escapar tanto da responsabilidade quanto do risco que vem junto com tal posição."[221]

Na apresentação das "profecias continentais" – como são hoje conhecidos os livros *America, Europe e The Song of Los*, cuja forte relação forma um tipo de unidade entre eles, ao

[220] D. W. Dörrbecker, que fez a introdução e notas da edição facsímile (utilizada a seguir) das obras *America: a Prophecy, Europe: a Prophecy e The Song of Los*, publicadas com o título *The Continental Prophecies*, volume 4 da edição facsímile completa da obra de William Blake, que tem como editor geral David Bindman, entitulada "Blake´s Illuminated Books", publicada por The William Blake Trust e Tate Gallery, Princeton University Press. O volume editado por Dörrbecker é de 1995. A citação da presente nota encontra-se na página 153.
[221] C. Heppner, op. cit., p. 71.

desenvolverem o mesmo tema dialogam entre si – Dörrbecker confere essa "abertura" de significado não apenas para as ilustrações, mas como uma das características mais fundamentais também da obra escrita de Blake. *America*, por exemplo, apresenta já o mito "privado" do autor inglês em pleno desenvolvimento, gerando muitas dificuldades e ambigüidades para o leitor, pois como veremos o texto parece vago e por vezes bastante obscuro. Esse "mito privado" caracterizará toda a sua obra como já vimos anteriormente e, nas palavras de Dörrbecker, ele não é "facilmente acessível" aos leitores modernos pelo fato de que não há por trás dos personagens desse mito uma convenção poética ou artística, uma tradição iconográfica como, por exemplo, a narrativa cristã que torna acessível a leitura das alusões em uma pintura de Rafael. "Não há um sistema de conhecimento dogmático e codificado para o qual se pode voltar na tentativa de decifrar os significados e propósitos da poesia e dos desenhos de Blake", afirma Dörrbecker. Não há um programa iconográfico fixo relacionado a alguma estrutura de referência em geral aceita – política, cultural, religiosa ou filosófica – que pudesse definir escrita e ilustrações nos livros ilustrados: com Blake a "significância é para ser buscada e definida em sua obra poética e gráfica, e não em suas idéias como tais"[222]. Para o crítico é justamente o fato de ser um "fazedor de mito" o que torna Blake um artista moderno e sua obra até hoje bastante procurada, "precisamente a abertura da relação entre o significante e o significado em suas obras que garantem ´discernimento imaginativo e divertimento´ (H. Bloom)" aos seus leitores.

Citarei a seguir uma passagem um pouco longa, mas que reúne e resume muito a opinião sobre essa questão na fortuna crítica atual da obra de Blake:

> "Essa abertura na obra de Blake que vem sendo designada de ´o princípio do indeterminismo retórico´, está claramente em evidência ao fim das três profecias continentais. Ali apocalipse é mostrado como sendo ´um processo contínuo de transformação, disponível no presente e continuando no futuro´ (...). A indeterminabilidade do mito de Blake afeta similarmente seus desenhos que compartilham ´as principais características de formas abertas de arte´. ´Blake força deliberadamente seu leitor a entrar no processo de criação imaginativa na tentativa de descobrir o "significado" ou significação. Quando nada pode ser estabelecido com qualquer certeza real, o leitor é lançado em direção de seus recursos imaginativos e deve ser capaz ou de não ter significado definitivo ou de ser corajoso o suficiente para estabelecer uma leitura dele mesmo´. (Behrendt, *Reading Blake*, p. 115) O meio dos livros ilustrados desafia o leitor a um ´papel ativamente hermenêutico´ (...) E ainda, tal ambigüidade, abertura ou ´indeterminabilidade´ não deve ser mal compreendida como arbitrariedade histórica; ao contrário, figura como parte do discurso político (...) da época de Blake. (...) Em quase cada

[222] D. W. Dörrbecker, op. cit., p. 23.

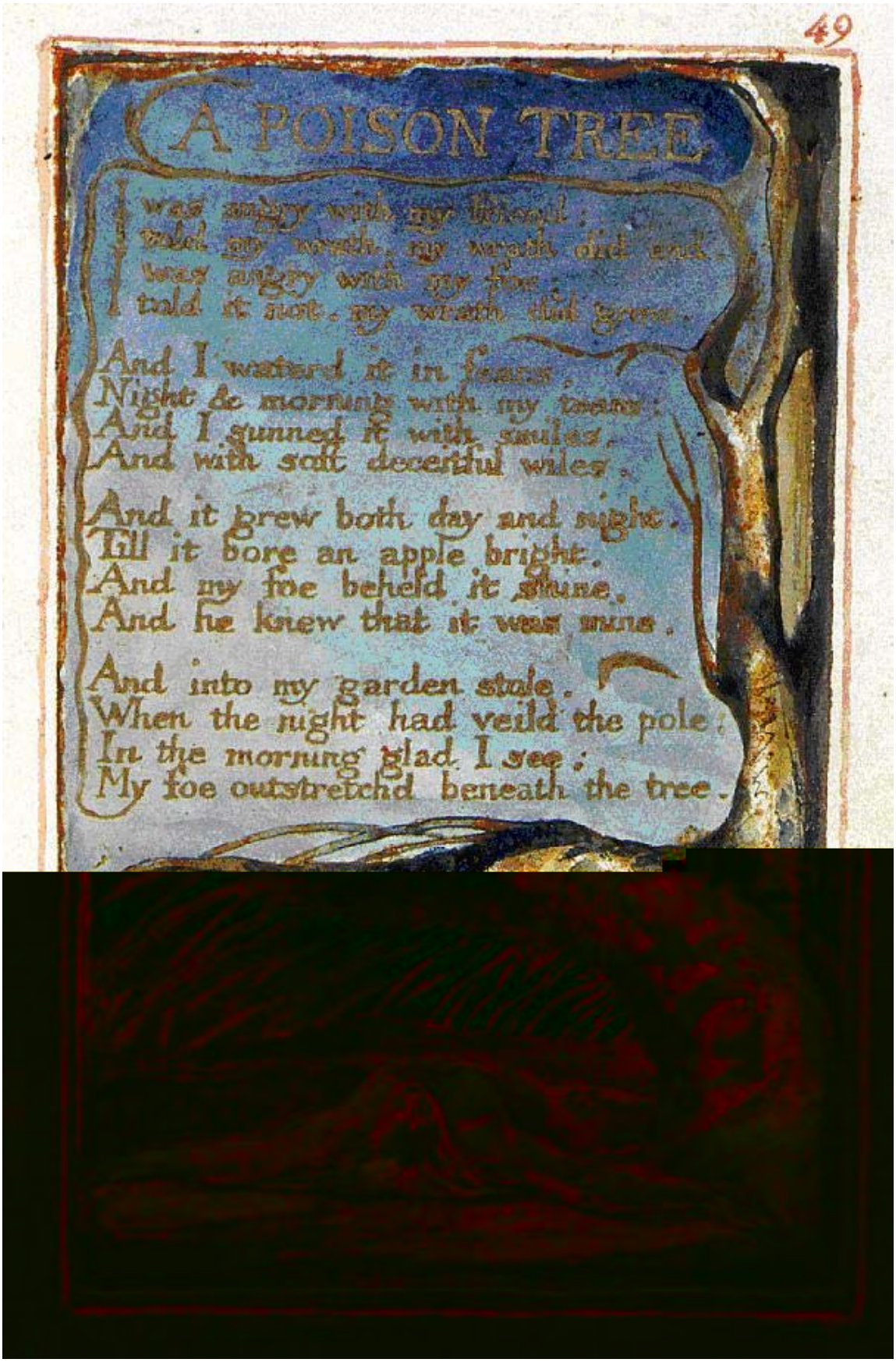
> página, os livros ilustrados de Blake obrigam seus leitores e espectadores a fazerem uma escolha e então participar responsavelmente na construção do ´significado´."[223]

O reflexo disso faz-se evidente na quantidade de interpretações diversas e algumas vezes contraditórias apresentadas pelo crítico em sua análise das profecias continentais. Ele reúne comentários dedicados a esse livro acumulados em mais de um século de crítica, procurando manter um equilíbrio entre todos eles para acompanhar aquela "abertura" em sua própria análise, pois tal abertura "caracteriza o modo de se exprimir de Blake através de múltiplas camadas de significado ´entre´ a palavra e a imagem."[224] ou, como diria Makdisi, no "intervalo" (*gap*) entre essas duas linguagens.

Vimos com Heppner como as ilustrações de Blake, por serem extremamente sucintas, precisam sempre de um texto que lhes dê significado iconográfico, portanto elas sempre precisam ser "decifradas", uma vez que não há elementos pictóricos suficientes que contribuam para que as ilustrações signifiquem por si mesmas. Outra questão importante é que, ao criar uma mitologia própria, onde os personagens presentes nos *illuminated books* personificam várias idéias abstratas bastante peculiares ao autor – Blake buscou extrapolar sua própria tradição cultural, num grau de invenção que beira os limites da compreensão de seus leitores – a convenção cultural ali presente é apenas a base que sustenta um todo bastante transfigurado. Quer dizer, mesmo que suas imagens pictóricas fossem mais "prolixas", se houvessem muitas figuras, indumentária, um espaço definido com outros objetos ao redor das figuras, ou seja, uma cena que pudesse descrever mais propriamente o que ilustram, ainda assim os signos por trás de tais formas visuais apenas poderiam ser interpretados através de uma decodificação, cuja "chave" encontra-se não apenas no texto do livro a que pertencem, mas que também pode ser encontrada em textos de outros livros que constituem a obra de Blake como um todo, uma vez os *illuminated books* formarem um conjunto no qual os vários livros que o compõem são inter-relacionados.

Há três modos básicos de maneiras de interação entre ilustração e texto na obra de Blake. Há ilustrações cujo aspecto referencial é por demais tênue e justamente por não possuírem um poder referencial ganham, entretanto, um grande poder sugestivo. Nesses casos a interpretação não consegue ultrapassar o nível da hipótese e tais ilustrações muitas vezes podem gerar apenas qualidades de sentimentos. Nestas ilustrações somos colocados frente a uma imagem que não se refere a nenhuma passagem do livro em questão, com personagens

[223] Idem, p. 15-6.
[224] Idem, p. 24.


A POISON TREE.
I was angry with my friend:
I told my wrath, my wrath did end.
I was angry with my foe:
I told it not, my wrath did grow.
And I watered it in fears,
Night & morning with my tears:
And I sunned it with smiles,
And with soft deceitful wiles.
And it grew both day and night.
Till it bore an apple bright.
And my foe beheld it shine,
And he knew that it was mine.
And into my garden stole,
When the night had veild the pole;
In the morning glad I see;
My foe outstretchd beneath the tree.

bastante enigmáticos os quais também não aparecem ali, por isso se tornam muito sugestivas, mas com um poder de referência muito frágil. São as ilustrações de caráter "aberto", como vimos em Makdisi, Heppner e em Dörrbecker.

Já outras ilustrações possuem uma relação de fato com seus objetos quando temos uma imagem visual que repete exatamente a situação que vimos no texto. Seu poder de referência é bastante grande e proeminente. Mas é importante enfatizar que são muito raras em sua obra, eu constatei sua presença mais numerosa em apenas um dos primeiros *livros ilustrados* de Blake, mais precisamente em *Songs of Innocence and of Experience*, como, por exemplo, a ilustração que acompanha o poema "*A Poison Tree*"[225], na qual vemos estirado sob uma árvore o "inimigo" repetindo exatamente as palavras do último verso do poema.

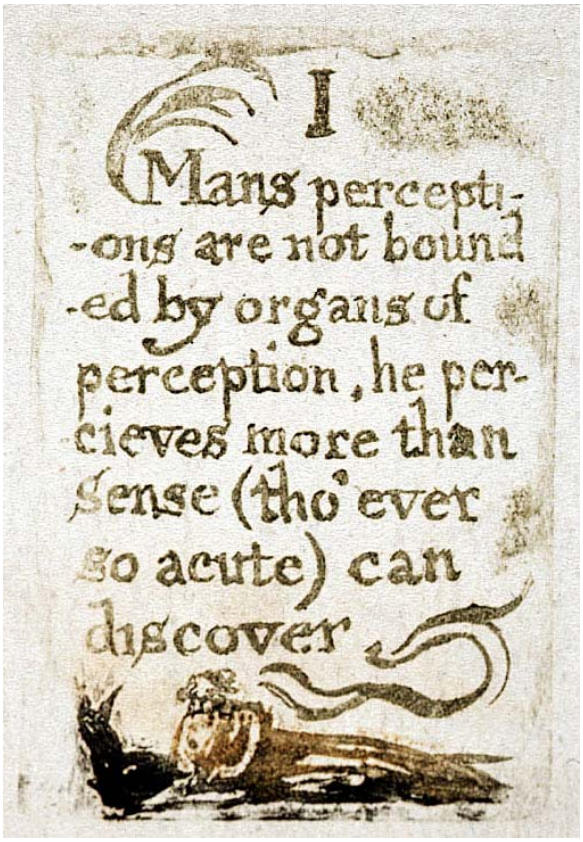
A grande maioria dos casos de interação entre linguagem visual e linguagem verbal nos *illuminated books* se dá através da analogia, quando a interpretação de uma imagem visual de Blake tem que passar por uma analogia com o texto que interagem. Muitas vezes essas interações possuem um caráter de figuras de linguagem, como já utilizei anteriormente a ironia e a metonímia para caracterizar o tipo de relação entre texto e ilustração na minha tese de mestrado. Como já notaram muitos críticos, a maior parte dos personagens que aparecem nas imagens visuais não possui correlação com nenhum dos personagens do texto. Mas muitos fazem parte de cenas que podem ser correlacionadas a situações apresentadas pelo texto, ou pelo livro como um todo. São em casos como esses que apenas podemos interpretar as ilustrações a partir de analogias, apenas a similitude entre uma cena visual e uma passagem textual pode auxiliar na interpretação delas e inferir significado a partir desse diálogo entre as duas linguagens. Seriam como "metáforas visuais".

[225] Ver reprodução na página anterior. O texto do poema foi citado no início do presente capítulo.

2.1-) Um breve panorama sobre os livros ilustrados antecedentes a *America*

Depois de criar sua nova técnica de gravar, aquela que ficou conhecida como "gravura em relevo" exposta no capítulo anterior da presente tese, Blake passou a compor sua obra literária de maneira intensa e constante. De 1788 (quando compôs o primeiro dos *illuminated books,* o breve tratado *All Religions Are One*) até 1793, ano em que escreveu *America, a Prophecy,* foram nove livros escritos e ilustrados a partir desse método particular de gravar. Tratando-se de um modo muito integrado de composição e execução, permitia ao autor grande liberdade e fluência em ilustrar os textos de suas obras conforme os escrevia. Além dessa questão formal, o método que criou possibilitou também ser o editor de sua própria obra como vimos anteriormente, enfatizando tal liberdade de criação.

All Religions Are One (1788) e os dois folhetos intitulados *There is No Natural Religion* (1788) consistem em três séries de aforismos filosóficos. Neles, cada folha (com exceção do frontispício e da página de título) contém um aforismo encaixado na estrutura de uma ilustração visual, o que faz deles os primeiros exemplares de *illuminated printing.*



There is No Natural Religion, cópia B, prancha 9

Em *All Religions Are One* Blake sustenta uma posição semelhante à de um religioso moderno liberal, pois afirma nesse pequeno tratado que toda e qualquer religião, e todas as "seitas" da filosofia, se originam na revelação de Deus. Mas para ele toda revelação é sempre filtrada através da consciência humana e, portanto, cada doutrina adquire um caráter humano e individual sobreposto a sua essência divina ("Princípios 3, 5, 7"). Deus é referido aqui através da expressão "Gênio Poético" ("Princípio 4"), presente ou refletido no cerne de cada ser humano – mais tarde em sua obra "Gênio Poético" representará também "imaginação" e "energia", veremos adiante mais sobre esta expressão quando seu livro o *Matrimônio do Céu e do Inferno* for comentado. Voltando aos tratados, no interior de cada pessoa essa presença divina adquire um aspecto individual do mesmo modo como cada corpo humano é único apesar de manter uma semelhança com todos os outros corpos humanos ("Princípio 2")[226]. Summerfield comenta sobre essa questão que "em 1788, Blake adere a um tipo de dualismo: ele demarca uma firme distinção entre o "Gênio Poético" ou "Homem verdadeiro" interior e "o corpo ou forma exterior", e sustenta que o Gênio Poético gera o corpo ("Princípio 1"); essa derivação, entretanto, implica que o corpo tem um *status* alto".[227] Também o desenvolvimento desse dualismo será melhor averiguado na presente tese quando as idéias de Blake expressas no *Matrimônio* forem expostas.

Nas duas séries denominadas *There Is No Natural Religion,* Blake busca averiguar as limitações da mente humana na maneira como Locke a concebeu, cuja capacidade de adquirir conhecimento seria apenas através dos sentidos. Para Locke, os seres humanos não possuem uma noção moral inata, pois são produtos da natureza; a última afirmação estaria em concordância com Blake, comenta Summerfield, mas as seis proposições seguintes no tratado em questão reiteram o quanto a consciência de tais seres seria limitada. As sete proposições da segunda série afirmam, por outro lado, que o espírito humano é mais do que um produto da natureza, pois possui impulsos que não se originam a partir da percepção da experiência e que o fazem almejar pelo infinito. A implicação disso é que a "Educação" da qual derivam os conceitos morais, envolve a experiência alcançada através do "Caráter Poético e Profético", que por sua vez transcende a percepção dos cinco sentidos. Os aforismos de Blake também introduzem dois dos termos importantes que serão usados em toda sua obra: o moinho ("mill"), ou seja, a fábrica, repleto de mecanismos, como um emblema tanto da opressão da

[226] Todos os comentários sobre os *illuminated books* de Blake que serão erigidos nas próximas páginas são um resumo das informações contidas no livro de Henry Summerfield, *A Guide to the Books of William Blake, for Innocent and Experienced Readers*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1998. Quando os comentários foram coletados em alguma outra fonte, a referência será colocada.
[227] Summerfield, H., op. cit., p. 44.

Revolução Industrial e do cosmos mecânico dos seguidores de Newton; e "ratio" que é o conhecimento restrito de uma consciência severamente limitada tiranizada pela razão ("reason"), explicita Summerfield, comentando como no século XVIII a "razão ("ratio") predominante é a visão de mundo do materialista lockeano – ele vê apenas o que é perceptível pelos sentidos e o que pode ser racionalmente deduzido a partir disso. A "Conclusão", como a quarta preposição, enfatiza que o universo de tal pessoa, apesar de vasto, é finito e deve portanto essencialmente se tornar saturante. Em uma das "Application", Blake contrapõe o artista, "que vê o Infinito em todas as coisas", com o racionalista, que vê apenas as aparências externas que podem ser medidas (o homem no desenho que a acompanha segura um compasso), e a última sentença cristã explica a encarnação como a vinda de Deus para libertar a humanidade da tirania da falsa percepção."[228]

Em 1789 Blake concebeu *Songs of Innocence,* considerado unanimemente pela crítica como uma das maiores obras dentre seus *illuminated books*. Trata-se de uma série de poemas em estilo pastoral, no qual o mundo feliz, crédulo e seguro da infância representam a concepção de inocência do autor. Tal concepção se baseia em três pontos principais: a mente do jovem e da criança feliz, a tradição pastoral e a consciência de Adão e Eva antes da Queda. Já na página de título o último componente se torna evidente a partir do indício apresentado em sua ilustração, onde vemos uma macieira envolvida por uma videira que se enrola árvore acima como uma serpente. Segundo a concepção de inocência que transparece nos poemas, as crianças felizes sabem que são amadas e protegidas pelos adultos, dividindo tal alegria com animais e plantas, e acreditam que Deus e seus anjos estão guardando e protegendo a todos e a tudo. Elas ainda não têm consciência de si como indivíduos distintos e separados por um limite claro das outras pessoas e da natureza. Em "Nurse´s Song" o eu lírico do poema sugere ainda que a inocência seja um estado do qual adultos também possam participar.

A confiança ingênua da infância é refletida aqui na linguagem utilizada por Blake, livre da elocução poética característica do século XVIII. Em termos de poesia, há uma grande variedade de versificações, cujas formas variegadas, como bem notara Summerfiled, reportam mais aos poetas metafísicos do que aos poetas clássicos; elas vão do murmúrio melodioso de "A Cradle Song", passando por canções como "Holy Thursday" e quartetos fluentes como em "The Little Black Boy". Com relação ao eu lírico dos poemas, há uma ampla variedade de adultos e jovens como, por exemplo, um menino perdido em um pântano, um aprendiz de limpador de chaminé, uma babá, um poeta pastor, e muito outros. Summerfield escreveu sobre

[228] Summerfield, H., op. cit., p. 45.

The Ecchoing Green

The Sun does arise,
And make happy the skies.
The merry bells ring.
To welcome the Spring.
The sky-lark and thrush,
The birds of the bush,
Sing louder around,
To the bells cheerful sound.
While our sports shall be seen
On the Ecchoing Green.

Old John with white hair
Does laugh away care,
Sitting under the oak,
Among the old folk.

They

esse livro: “ao passo que o leitor progride, palavras e pinturas transformam um mundo familiar de árvores, flores, ovelhas, bebês recém-nascidos, aldeias verdejantes, e limpadores de chaminés infantis em um mundo da Inocência, onde o natural, o humano e o sobrenatural se mesclam facilmente. Para evocar tal mundo, Blake recorre à tradição pastoral, com sua dupla origem nos Clássicos e na Bíblia. Em texto e desenhos nós encontramos pastores e ovelhas, campos, rios, animais e vida vegetal. “Spring” apresenta pássaros, crianças, e flauta como colaboradores de uma harmonia, enquanto os bosques, riachos, colinas e prados de “Laughing Song” compartilham a felicidade das meninas, pássaros e insetos. A flor de “The Blossom” é uma figura matrona habitada por espíritos do júbilo e abrigando ambos, o alegre e o triste. O pastor flautista, aquele símbolo familiar do poeta que remonta aos *Idílios* de Teócrito e às *Éclogas* de Virgílio, se mistura com o pastor divino do vigésimo terceiro Salmo e Cristo, o Bom Pastor (João x.14); o cordeiro que ele se interessa é ambos um animal real e Cristo, o Cordeiro de Deus (João i.29)”. [229] A presença do divino é bastante forte neste livro, principalmente na imagem de Cristo que permeia todo o livro: nas imagens pictóricas ele aparece pelo menos duas vezes – em “The Divine Image” estende a mão em sinal de bênção em direção a uma pessoa que se levanta no canto inferior direito da ilustração; em “The Little Black Boy” aparece ao final com as duas crianças – e quase que em todas as imagens está presente simbolicamente através da imagem da “verdadeira videira” (João XV, 1) que circunda troncos de árvores e em algumas pranchas está carregada de uvas. A representação de um estado bem-aventurado e abençoado que encontramos nesse livro dá-se também a partir do tronco de duas árvores que se abraçam e crescem na forma de uma espiral como vemos em várias pranchas (Frontispício, “Introduction”, “The Ecchoing Green”, “Night”, etc); ou ainda a forma protetora como a de um guarda-sol que toma o carvalho em várias outras ilustrações (“The Ecchoing Green”, “The Little Black Boy”, “Spring”); flores como lírio ou outras folhagens que permeiam bordas, as letras dos títulos, entre o próprio texto, reforçam a imagem de fertilidade através dessa abundância de vegetação que por toda parte se espalha e envolve em ramificações de ondulações sinuosas. Em “The Blossom”, “A Divine Image” e “Infant Joy” o que parece ser pétalas ou folhas pode também tomar a forma de flamas, como o fogo criativo de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*.

Apesar de *Songs of Innocence* celebrar a alegria e uma das palavras-chave do livro ser "happy", há também um lado sombrio e obscuro na obra, com abusos infligidos em crianças por adultos, opressão, miséria, segregações e preconceitos. Por exemplo, a terrível realidade

[229] Summerfield, H., op. cit., p. 52.

das crianças limpadoras de chaminé da Londres do século XVIII, que eram vendidas por seus próprios pais para homens que as forçavam a subir nas chaminés, lugares perigosos pela altitude e insalubres, pondo em risco suas vidas, além de passarem fome e frio ("The Chimney Sweeper"); "The Little Black Boy" traz à pauta os oprimidos. Não obstante a presença do sofrimento ou da injustiça, os oprimidos nos poemas os transcendem através da crença numa beneficência, seja ela natural ou supranatural (divina), o que os mantém no estado de inocência. Como resumiu Summerfield, o conceito de Inocência de Blake mesmo que tendo sua origem na mente infantil, veio a significar "uma intensa consciência do bem divino e uma fraca consciência da maldade mundana que esse bem frustra. Tal consciência possibilita que a pessoa sobreviva por um tempo na opressão e penúria, como aquela do limpador de chaminé e da menina perdida, com fé em Deus, na natureza e na humanidade incorrupta. Entretanto, o jovem que permanece muito tempo na Inocência decai numa senilidade prematura (...). Ao passar pela Experiência – uma consciência completa do sofrimento, especialmente o sofrimento infligido por seres humanos – a pessoa alcança a Inocência madura que reconhece completamente a dor e a injustiça, mas que vê, transcendendo-as, a providência de Deus ao transformar o mal por fim em bem".[230]

Em 1794 Blake passaria a publicar conjuntamente a *Songs of Innocence* outro de seus livros ilustrados, chamado *Songs of Experience*. Este pode ser considerado como um complemento a *Songs of Innocence*, pois há vários poemas que possuem correlatos nas duas obras. O estilo é o mesmo, porém o tema passa da infância à maturidade, o que demarca uma clara oposição entre eles: se no primeiro livro o mundo e a mente infantil engendram cenas de nascimentos, alegria e florescimento para caracterizar a "inocência", a "experiência" traz o mundo adulto, sombrio, a presença freqüente de imagens de morte e sofrimento permeando todo o livro (a página de título traz dois jovens lamentando sobre dois cadáveres estendidos numa cama). Nas ilustrações das páginas subseqüentes à que apresenta o título, destaca-se o fato de que as árvores não possuem folhas e as paisagens são estéreis, o oposto da vegetação exuberante que as imagens pastoris do primeiro livro apresentavam em abundância.

Alguns dos poemas possuem paralelos diretos no segundo livro. Há dois "Chimney Sweepers", dois "Nurse´s Songs" e dois "Holy Thursday", um em cada livro, que possuem mesmo tema, mas com perspectivas completamente diversas. O mundo mágico, luminoso da infância, que via mesmo situações de opressão e abuso com olhos bondosos, transformando com sua imaginação crédula a tristeza em esperança, dá lugar à amargura e descrença do

[230] Idem, p. 57.

SONGS
of
EXPERIENCE
The Author & Printer W Blake

mundo da experiência, onde a realidade fala mais alto, a miséria e o tormento corroem os corações. A comunhão que engendrava vida e alegria em *Songs of Innocence* dá lugar à inveja, ao ciúme e ao abuso de poder que matam ou fazem sofrer (entre outros poemas, "The Sick Rose", "A Poison Tree"); há também títulos que se opõe como "Infant Joy" e "Infant Sorrow", "The Divine Image" e "A Divine Image". Alguns títulos paralelos não são poemas que se opõe realmente, mas apresentam temas diversos: "The Little Girl Lost" apresenta a morte de uma criança, enquanto que "A Little Girl Lost" descreve o primeiro amor de uma garota; e "The Little Boy Lost" descreve a agonia de um menino ao se perder da família, enquanto o segundo poema com título semelhante conta o martírio de um menino que é torturado até a morte pelo padre por ter suas idéias próprias, diversas daquelas ditadas pelos mandamentos. Grande parte dos poemas de *Songs of Experience* possui ilustrações que representam correlatamente o mesmo que lemos, como em *Songs of Innocence*, mas ao contrário da clareza e correspondência de temas e ilustrações que encontramos no último, há imagens pictóricas que se relacionam em oposição ao poema que ilustram, assim como muitos poemas enigmáticos e ilustrações idem.

No mesmo ano (1789) em que Blake criou seu livro mais alegre e otimista, *Songs of Innocence*, ele concebeu um outro livro que partilha com este nos desenhos e texto o mesmo imaginário pastoril, com suas árvores, flores, pássaros e pastores: *The Book of Thel* - mas desta vez o universo é mítico, já anunciando a mesma atmosfera fantástica dos livros futuros de Blake. Sua página de título possui uma semelhança acentuada com a primeira prancha de "The Little Girl Lost" (*Songs of Innocence*), desenvolvendo muito da matéria temática deste poema. Thel é uma jovem que se nega a deixar o estado de "inocência" pela necessária passagem para a vida adulta da "experiência", nos termos blakeanos; ela é também, de acordo com Summerfield, uma alma que se recusa a aceitar a perspectiva do nascimento em um corpo mortal, que no simbolismo neoplatônico aqui empregado seria sinônimo de morte do mundo pré-natal, mais feliz. Ela teme perder sua beleza e identidade, e espera que sua mudança ou morte seja pelo menos suave e gentil. Thel e suas irmãs são pastoras nos "Vales de Har", que é identificado com o domínio celeste, pois Thel é uma "virgem dos céus" (3:25); Blake baseia os Vales luminosos e férteis tanto no Éden bíblico (enquanto um jardim onde Deus anda, 1:14 e Gênesis iii. 8) quanto no "Garden of Adonis" de Spencer (*The Faerie Queene*), que apesar de paradisíaco é sujeito à devastação causada pelo tempo, e habitado por almas que esperam por seu nascimento[231].

[231] A alusão é comentada por Summerfield, que notou também outras semelhanças como, por exemplo, o nome Adonis que é transformado na forma feminina "Adona" e conferido ao rio onde Thel se encontra nas margens no

A consciência de seu próprio fim é um dos motivos (o outro diz respeito a sua sexualidade) que levam Thel à crise da passagem da "Inocência" para o mundo adulto da "Experiência" - como comentei, há nesse livro muitos dos temas desenvolvidos em *Songs of Innocence* e sua seqüência *Songs of Experience*. *O Livro de Thel* é composto por quatro pequenos capítulos que contam a estória da mais jovem e mais bela das pastoras dos "Vales de Har" (o lugar da inocência primordial[232]), que passa a sofrer de uma tristeza profunda com a descoberta de sua mortalidade. Questionando sobre sua condição na vida, encontrará respostas a partir do encontro com fenômenos naturais (personificados em vozes (no texto) e formas (nas ilustrações) humanas) e do diálogo que estabelece com cada um deles: um lírio, uma nuvem, um verme e um torrão de terra (ou argila).

Thel procura por um sentido para sua existência, pois não consegue ver nenhuma utilidade nela. O Lírio, ao ouvir as lamentações de Thel sobre sua efemeridade, de que se esvaece sem mudar nada a sua volta, sem encontrar razão para viver, diz a ela que ele é visitado todas as manhãs por aquele "que a tudo sorri", e que um dia irá viver "em vales eternos" (Cap. I). Thel lhe responde que ele é de grande valia para o mundo ("nutre o inocente cordeiro", "purifica o mel dourado", seu perfume "reanima a vaca ordenhada & amansa o corcel inflamado"), mas que ela mesma, Thel, apenas esvaece, e para nada serve, e que ninguém notaria a sua falta; o Lírio chama então a Nuvem, e quando a jovem pastora pergunta a esta porque ela não se queixa de sua transitoriedade, a Nuvem lhe informa que quando se dissipa "É para engrandecer a vida, o amor, a paz e os êxtases sagrados" (Cap. II) e que ela também tem um uso no mundo natural. Thel novamente responde sem compreender a analogia entre si e a nuvem, dizendo que ela mesma não tem nenhum uso e que servirá apenas de alimento para os vermes. Ao que a Nuvem responde ser ela então de grande valia, declarando a mensagem de altruísmo: "Tudo o que vive/ Não vive sozinho nem para si mesmo." Então Thel encontra o Verme e parece sentir simpatia para com ele; falando em nome deste a Argila repete a mensagem da nuvem, "não vivemos para nós mesmos" (Cap. III). A argila fala então de como Deus a ama e de como ela é de grande utilidade. Thel parece ter aprendido algo com a Argila, pois, enxugando suas lágrimas diz que sabia que Deus amava e punia, mas não sabia que nutria suas criaturas. A Argila finaliza os primeiros três capítulos

---

início do poema. O porteiro nos portões do Jardim de Spencer aparece no primeiro verso da sexta prancha no livro de *Thel*. Em Blake ele governa "the northern bar", uma versão da entrada boreal neoplatônica através da qual as almas descem para assumir corpos mortais no *The Cave of the Nymphs* de Porfírio, uma interpretação alegórica de passagem no Livro 13 da *Odisséia* de Homero. Idem, p. 58.

[232] Damon, S. Foster, *A Blake Dictionary*, op. cit, p. 174.

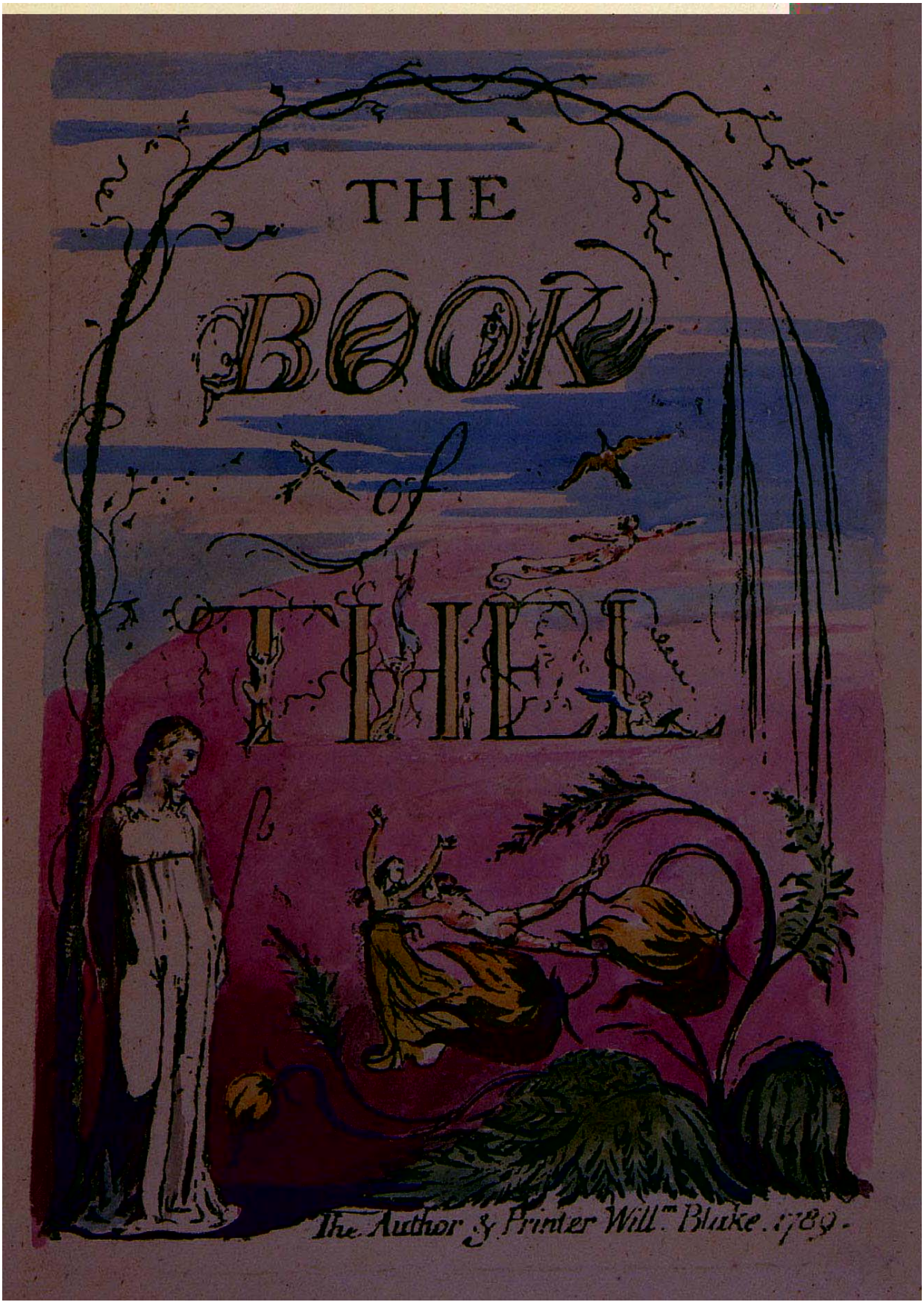
convidando Thel a adentrar em seu mundo, que não precisava temer, pois a ela seria dada a oportunidade de nele entrar e retornar.

O Lírio, a Nuvem e a Argila tentam mostrar a Thel uma visão da "Inocência" que através da amabilidade de Deus assegura uma existência ainda mais preciosa no "céu" ou em "vales eternos", um lugar de "tenfold life" (Cap. II) depois que suas existências corporais findassem. Mas todos esses diálogos não deram a Thel força para suportar o que ela encontra quando aceita o convite da Argila para adentrar sua morada, o mundo da sensualidade e da "Experiência". Embaixo da terra, a atmosfera suave de melancolia delicada que precede essa passagem dá lugar a um horror claustrofóbico, e Thel foge assustada de volta à segurança da inocência nos "Vales de Har" - Summerfield comenta sobre a mudança de atmosfera neste trecho da obra "o murmúrio agradável dos versos precedentes é sobrepujado por uma torrente furiosa".[233] Thel foge depois de ouvir as palavras de uma voz que lhe fala de dentro de sua própria sepultura, encontrada ao adentrar o reino sombrio das entranhas da terra. É eminentemente sensual o seu dizer, sobre a percepção que os cinco sentidos corporais engendram, e principalmente sexual:

> "Por que não podem os Ouvidos à própria destruição cerrar-se?
> Ou os Olhos brilhantes ao veneno de um sorriso?
> Por que estão as Pálpebras providas de setas prontas para o disparo,
> Quando há um milhar de guerreiros de tocaia?
> Ou Olhos de dons & graças chovendo frutos & moedas de ouro?
> Por que a Língua impregnada do mel trazido dos ventos?
> Por que os Ouvidos, ferozes sorvedouros para sugar criações?
> Por que as Narinas amplas inalando terror, trêmulas, & atemorizadas?
> Por que um brando freio no vigoroso jovem ardente?
> Por que uma pequena cortina de carne no leito de nosso desejo?"

Nessa altura Thel foge apavorada de volta à segurança do vale. Henry Summerfield faz uma leitura alegórica do encontro com os fenômenos naturais, que seriam personificações de fases corporais femininas: o Lírio seria personificação da virgindade, a Nuvem das núpcias (esta, que é um personagem masculino como vemos nas ilustrações e a partir da palavra Cloud em inglês, fala de sua relação amorosa com o Orvalho – que é feminino em inglês), e a "Argila matrona" que seria da maternidade. Thel, por não possuir a visão do ciclo completo da passagem da Inocência para a Experiência, como uma renovação da vida, não teria aprendido

[233] Idem.

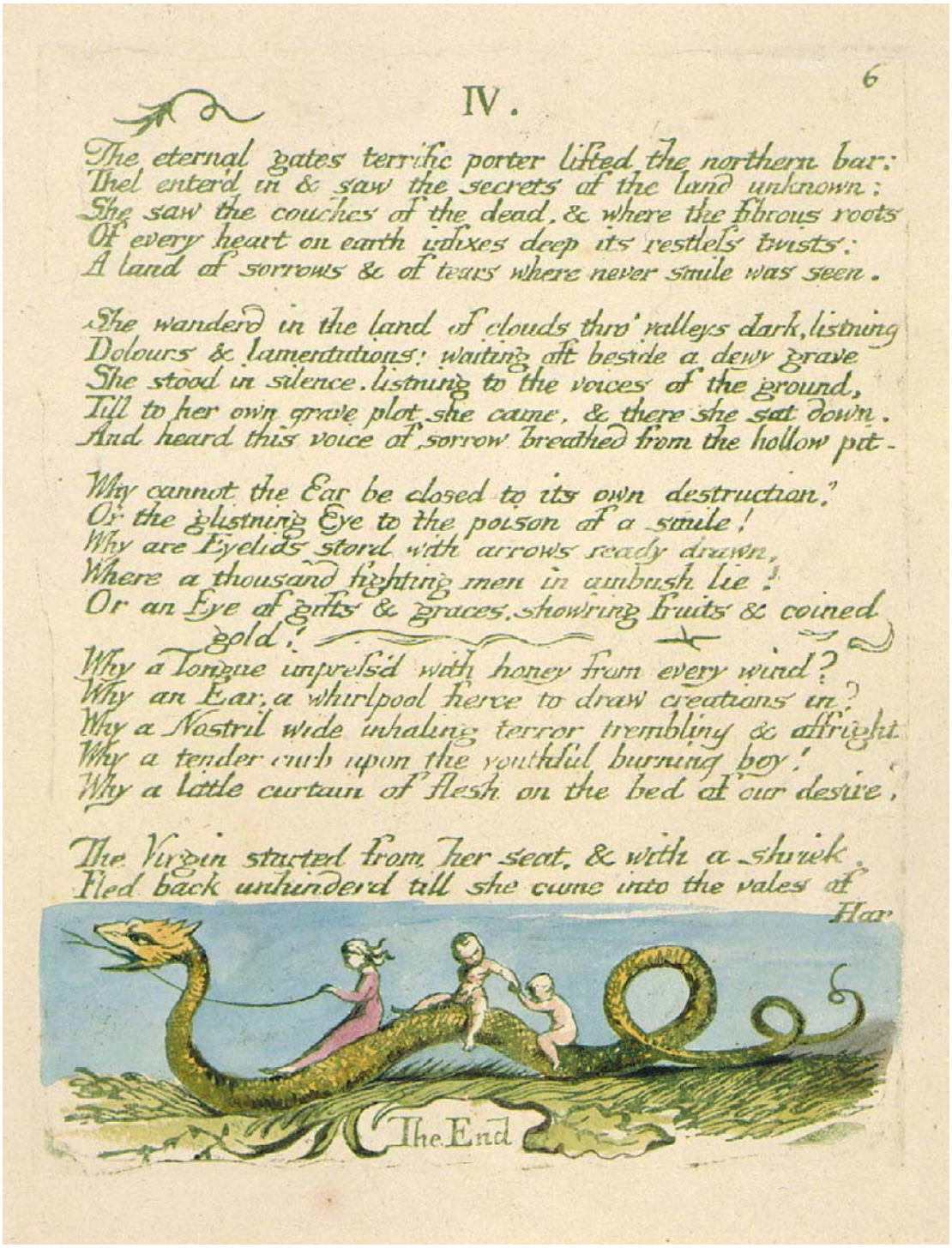

THE
BOOK
of
THEL
The Author & Printer Will.m Blake. 1789.

com esses encontros, e se negaria a aceitar o que para ela engendra apenas sofrimento e degradação da vida. A noção prévia da Experiência apresentada a Thel no interior da terra seria para ela isto, suscitando-lhe apenas o terror. A união sexual aqui seria equivalente ao sacrifício de si mesmo para ajudar aos outros, segundo o Lírio e a Nuvem comentaram anteriormente com Thel (em vão). Ela não estaria pronta a doar-se para nutrir o outro[234].

As ilustrações, assim como em *Songs of Innocence*, fazem parte quase em sua totalidade (apenas uma exceção) do modo de ilustrar em que imagens pictóricas representam diretamente o que o texto profere. A página de título apresenta a jovem pastora que olha para um casal em um abraço bastante sensual, a mulher parece um tanto quanto alarmada ao ser enlaçada pelo rapaz, que está nu. David Bindman comenta que esse detalhe na página-título torna evidente a preocupação de Thel com relação à Experiência ser essencialmente sexual. O texto, apesar de pequeno, é dividido em quatro capítulos que recebem no primeiro e terceiro capítulos um desenho no início e outro no final, o segundo ocupa uma única página e não recebe ilustração nenhuma, e o quarto recebe a ilustração apenas no final. Assim, o capítulo I é introduzido com formas da natureza personificadas gravadas ao redor da palavra Thel, e é encerrado pela imagem do Lírio do vale que se curva frente à virgem pastora em sinal de reverência; o capítulo III é introduzido pela representação da Nuvem (o jovem que sobrevoa a cena, como comentei *Cloud* é masculino em inglês), o mesmo interlocutor de Thel no capítulo II, onde não recebera uma ilustração; ele parte voando e deixa Thel contemplando o Verme na forma de uma criança recém-nascida, a qual tem como cama as folhas da vegetação; este III capítulo é encerrado pela imagem de Thel abraçando seus próprios joelhos em uma expressão tristonha frente à "Argila matrona" (que a convida para adentrar sua morada) e seu verme-bebê[235].

A única imagem pictórica que não estabelece relação direta com o texto é a última, a que encerra o capítulo IV e também a obra. Nela vemos uma serpente gigante e dócil sendo "cavalgada" por três crianças que brincam tranquilamente em seu dorso: a maior uma menina, que segura as rédeas e, portanto, guia a serpente, e duas menores que parecem dois meninos. Essa imagem não possui paralelo no texto, apenas uma interpretação alegórica pode dar conta dela. Bindman quem provê a explicação mais convincente dessa imagem. Na tradição ocidental a serpente é ligada geralmente à sexualidade; no contexto da obra de Blake a serpente deve ser interpretada como um emblema da Experiência, e nesse contexto a questão parece ser de que "a infância é um estado essencialmente instável, pois a serpente não

[234] Summerfield, H., *A Guide to the Books of William Blake*, op. cit., p. 59-60.
[235] Bindman, David, *Blake as na artist*, Oxford: Phaidon, 1977, p. 63.



permanecerá algo a se brincar para sempre. A cena pode prover um comentário sobre a decisão de Thel em retornar para os vales de Har, cuja inocência é tão precária quanto aquela das crianças que cavalgam as costas da serpente".[236] Esta mesma serpente cavalgada pelas mesmas três crianças aparece também em América como veremos. Configura mais uma das

[236] Idem, p. 64.

imagens pictóricas comentadas por Makdisi que se repetem em vários dos livros ilustrados de Blake.

O Matrimônio do Céu e do Inferno ainda não traz muitas referências à mitologia própria criada pelo artista. Apenas na breve "Uma Canção da Liberdade", ao final da obra, são mencionados alguns dos personagens dessa mitologia, como Albion, Urthona, e Orc - este último não é nomeado, a referência a ele é indireta, ele é "the new born terror", mas somente através dos livros posteriores de Blake poderíamos inferir tal identidade. Apesar de haver em *O Matrimônio* passagens extremamente fantásticas, elas são mescladas a asserções sérias, nas quais a voz do narrador faz declarações em um tom bastante direto. Tais asserções conferem ao livro um caráter diversificado em relação ao conjunto de sua obra. Baseando-se justamente nessas declarações, a crítica geralmente o considera uma exposição das idéias estéticas, morais e religiosas do autor – "filosofia nua, apresentando-se", declara T. S. Eliot[237] . Esse assunto é, aliás, o que dá escopo à maior crítica de Eliot ao poeta-pintor: por ter se dedicado demais às idéias, a forma no conjunto de sua obra teria sido negligenciada. Eliot escreveu:

> "O que seu gênio necessitava, e que infelizmente lhe faltou, era uma configuração de idéias tradicionais, aceita, que o teria impedido de entregar-se a uma filosofia própria; que o teria concentrado nos problemas do poeta." [238]

O livro em questão tem sido considerado o mais "claro" dentre os livros de Blake, justamente pela "filosofia" que ali estaria exposta[239] – diferente do restante onde a profusão de alegorias e símbolos e a complexidade da tessitura literária tornam a compreensão dificultada. Daí ser atribuído ao mesmo o status de melhor introdução à obra de Blake como um todo[240] .

---

[237] "Blake", em *The Sacred Wood*, texto traduzido por Regina de Barros Carvalho.

[238] Para ele esse é um problema do Norte da Europa, principalmente da Bretanha, que não possuindo uma história religiosa mais contínua, teria deixado um "lugar vago" onde antes habitavam divindades saxônicas, exterminadas pelo Cristianismo; mais tarde, com a separação da mitologia latina, teria restado uma "estreiteza histórica", uma "estreiteza cultural" que seria a origem da "excentricidade que freqüentemente afeta escritores fora da tradição latina". Conclui Eliot: "Confusão de pensamento, emoção e visão é o que encontramos num trabalho como *Assim falava Zaratustra*; não é certamente uma virtude latina. A concentração resultante de uma estrutura mitológica, teológica e filosófica é uma das razões pelas quais Dante é um clássico e Blake um poeta de gênio. A falta talvez não esteja em Blake e sim no meio, que não forneceu o que tal poeta precisava. Talvez as circunstâncias o tenham levado a criar o que lhe faltou; talvez o poeta pedisse o filósofo e o mitólogo, embora o Blake consciente estivesse bem inconsciente dos motivos.", T. S. Eliot, op. cit., p. 22.

[239] Sua idéia da função da arte ser fundamental para a ampliação da percepção humana, que deveria fazer parte de toda relação do homem com o mundo, nos faz remeter à filosofia, não querendo contudo transformá-lo em um filósofo e poeta como foi Coleridge, por exemplo, que se dedicou de fato à criação de um pensamento filosófico consistente, enquanto Blake apenas o insinua. Sua intenção não era constituir uma filosofia, foi antes um poeta que traz em seus livros idéias filosóficas.

[240] "*This book is Blake's Principia*", afirma Damon, é o fundamento de toda sua obra. Segundo ele, neste livro o poeta anuncia um novo conceito de universo (psíquico), onde a mente é a substância básica. S. Foster Damon, *A*

Mas a "doutrina dos contrários" apresentada nele, como é chamada por alguns críticos, não é nada simples ou explícita[241]. A estrutura deste livro é bastante heterogênea, passagens com proposições "sérias" são intercaladas por trechos fantásticos; a sátira que ali se apresenta confunde ainda mais o leitor, pois é difícil reconhecer onde Blake fala sério, onde está sendo irônico; a miscelânea de tipos textuais é composta por exposições teológicas ou filosóficas, algumas proverbiais, outras de narrativas diversas (mitos de origem, entrevistas, relatos de viagem)[242]; as vozes da narrativa e os personagens são variados e de difícil identificação de uma unidade de texto para outra; espaço e tempo também não possuem uma unidade, no intervalo de poucas pranchas acompanhamos o narrador de sua descida ao inferno ao vôo sideral até os anéis de Saturno, passando por um jantar com Ezequiel e Isaías. Apesar disso tudo, sua forma, desafiando a crítica de T. S. Eliot exposta acima, reflete as idéias ali apresentadas, incorporando a noção de contrariedade desenvolvida no texto até o recôndito dela mesma: seria possível melhor clareza ou definição formal em se tratando de tal pensamento? A resposta foi insinuada pelo próprio Eliot: o poeta pedia o filósofo e o mitólogo. O que parece confuso, como pude demonstrar em minha análise desta obra em dissertação de mestrado, não é mais que a estética blakeana dando forma ao conflito dos contrários, essência de seu pensamento. Dan Miller, em artigo esclarecedor, comenta:

> "Se O Matrimônio constitui o manifesto da nova filosofia de Blake, contrariedade é seu axioma." (...) [Se neste livro temos] o manifesto estético de Blake, sua lição mais importante é que a figura (...) é constituída por um conflito que não permite uma perspectiva única ou exclusiva da forma."243

Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake, Hanover e Londres, University Press of New England, 1988, p. 262.

[241] S. Foster Damon escreveu ser este o "livro de recortes da filosofia de Blake" no qual "a única unidade fundamental é a coerência da doutrina do autor" [*William Blake: His Philosophy and Symbols*, Londres: Constable, 1924, p.88.]; Martin K. Nurmi discute a "doutrina dos contrários" em seu estudo sobre esse livro de Blake (citação adiante), e será seguido por outros críticos. Os livros sobre *O Matrimônio do Céu e do Inferno* consultados durante minha pesquisa de mestrado foram, essencialmente: Harold Bloom (ed.), *William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*, New York, Chelsea House Publishers, 1987; Morris Eaves, Robert N. Essick, e Joseph Viscomi (ed., intr. e notas), *The Early Illuminated Books*, Londres, William Blake Trust : Tate Gallery, 1993. Série, título: Blake's Illuminated books , v. 3; David V. Erdman, *The illuminated Blake : all of William Blake's illuminated works with a plate-by-plate commentary*, New York, Dover , 1992 (1974); John Howard, *Infernal Poetics, Poetic Structures in Blake's Lambeth Prophecies*, Londres e Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1984; Martin K. Nurmi, *Blake's Marriage of Heaven and Hell, A Critical Study*, New York, Haskell House Publishers Ltd., 1972. Também tive acesso a inúmeros artigos de revistas acadêmicas americanas e inglesas que se dedicam a esse livro de Blake (ver referências bibliográficas se interessar em minha tese de mestrado, citada na Bibliografia).

[242] Eaves, Morris, Robert N. Essick e Joseph Viscomi (intr. e notas), *The Early Illuminated Books*, op. cit., p. 117.

[243] Miller, Dan, "Contrary Revelation: The Marriage of Heaven and Hell", em Studies in Romanticism 24, 1985, p. 492 e 500.

A noção de contrariedade em sua obra seria "axiomática" não no sentido de designar "um conceito fundamental", mas por ser "uma prática discursiva, uma técnica de representação"[244]. Suas figuras não comportam a coerência de significado atribuída geralmente às alegorias, e mesmo os conceitos fundamentais em seu pensamento escapam à sistematização, baseando-se em formas conflituosas e tropos complicados. O ato de interpretar a obra de Blake deve passar impreterivelmente pela decifração do universo mítico que perpassa toda sua obra, para que se possa determinar seu pensamento, e chegar ao significado da perspectiva dominante. Dominante, note-se bem, pois há esse conflito de perspectivas que não cessa de ocorrer. Ao contrário de muitos críticos que escreveram sobre *O Matrimônio* e viram nele a proclamação doutrinária de Blake – Damon, Nurmi, Bloom, entre outros – Dan Miller considera o papel chave desta obra aquele de introduzir o leitor no tipo especial de alegoria criado por Blake, e não o de proclamar diretamente seu método ou doutrina.

O Matrimônio do Céu e do Inferno era ignorado nas primeiras referências a Blake até a biografia de Alexander Gilchrist (1863) – o início do interesse moderno pelo poeta. Com o primeiro livro de crítica sobre sua obra, de Algernon Swinburne (1868), *O Matrimônio* ganhou um prestígio especial, depois de ter sido considerado por ele "o melhor de todos os seus livros", pela combinação de "elevada poesia e especulação espiritual" com audácia e humor extravagante[245].

Desde então houve várias tentativas de distinguir neste livro uma estrutura e de classificá-lo em um gênero. S. Foster Damon escreveu ser "a única unidade fundamental" neste livro "a coerência da doutrina do autor"[246]. Três anos depois, Max Plowman seria o primeiro crítico a identificar um ritmo estrutural na obra. A estrutura do livro descoberta por ele foi apresentada na edição que fez das obras de Blake (1927, p.xxiii):

> "Consiste de um poema como prólogo, um argumento em prosa composto em seis capítulos, e uma canção como epílogo. Blake indica o começo e o fim desses capítulos pelo uso de desenhos para títulos dos capítulos e desenhos como cólofons. Cada capítulo consiste de declarações dogmáticas, seguidas por um ditirambo fantástico que ilustra as declarações precedentes, tal como um sermão de um clérigo ilustra seu texto."

[244] Idem, p. 508.
[245] Eaves, Morris, Robert Essick e Joseph Viscomi (ed. com. e notas), *William Blake, The Early Illuminated Books*, op. cit., p. 116. Para facilitar, ao longo do texto irei me referir a Morris Eaves quando falar desta obra, ficando subentendido tratar-se dos três.
[246] *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Londres: Constable, 1924, p.88.

Esses "capítulos" — que, como notou Plowman, são usualmente separados um do outro mais por imagens pictóricas do que por títulos verbais — seriam: pranchas 3-4, 5-10, 11-13, 14-15, 16-20, 21-24, e consistem de uma passagem de exposição, seguida por uma narrativa fantástica ou "Visão Memorável", como Blake as intitula.

Martin K. Nurmi, em seu estudo de 1957 sobre o *Matrimônio*[247], fará uma análise mais complexa da estrutura deste livro. Em linhas gerais ele nos diz que, apesar da obra expor concepções filosóficas, não utiliza nenhum modo usual para tais propósitos. Identifica a estrutura de *MHH (Marriage of Heaven and Hell - MHH* é a abreviatura com a qual os críticos se referem geralmente ao *Matrimônio do Céu e do Inferno*; usarei também a mesma forma em algumas passagens) à forma ternária na música A-B-A', na qual um primeiro tema e seu desenvolvimento são seguidos por um segundo tema e seu desenvolvimento, seguido alternadamente por um retorno à primeira seção ou uma modificação dela[248] . Afirma que o modo de desenvolvimento empregado aqui por Blake é mais próximo ao modo musical do que ao retórico, pois ele não conta com argumento, mas usa as seções expositoras discursivas da obra como "variações" de seu tema, alternando-as com "visões memoráveis" e outras seções alegóricas. *MHH*, composto por vinte e sete pranchas, estaria arranjado estruturalmente por um Argumento de abertura e seis seções expositoras alternadas, cada uma seguida por "Uma Visão Memorável"; adicionada ao final "Uma Canção de Liberdade", que aplica politicamente as idéias desenvolvidas no livro e é augúrio de seu livro seguinte: *America*. Quanto à temática, a obra pode ser dividida em três seções principais: "A" ou primeira seção dedica-se à idéia dos "contrários" (até a prancha 6); "B" ou segunda seção é dedicada à percepção espiritual e à necessidade de expandi-la (pranchas 6-14); e "A' " ou terceira seção refere-se à doutrina dos contrários novamente, à luz do desenvolvimento temático da idéia da expansão da percepção (pranchas 15-24), (Nurmi, p.29).

A estrutura do *Matrimônio* apresentada por Howard, segue a orientação da que foi proposta primeiramente por Max Plowman, comentada acima: a obra inicia com "O Argumento", então seguem seis unidades circundadas por imagens pictóricas e encerra com "Uma Canção de Liberdade". As unidades marcariam a progressão na obra de uma usurpação original ("Argumento") à liberdade ("Canção de Liberdade"). Howard as descreve da seguinte maneira:

---

[247] Martin K. Nurmi, *Blake's Marriage of Heaven and Hell, A Critical Study*. Edição utilizada: New York, Haskell House Publishers Ltd., 1972.

[248] Harold Bloom fala em uma unidade dialética da estrutura do *Matrimônio*, nesse sentido de alternar trechos satíricos com digressões mais 'sérias' sobre "os contrários". Harold Bloom (ed.), *William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*, New York, Chelsea House Publishers, 1987, nota 5, p. 3.

> "Primeira unidade (MHH 3, 4) apresenta a exposição feita pelo demônio do método de delusão da usurpação e sua oposição a isso. A segunda unidade (MHH 5-10), na qual o jovem profeta é introduzido pela primeira vez, apresenta os provérbios do inferno, ou seja, a sabedoria infernal que será usada em contraposição à delusão. A terceira unidade (MHH 11-13) declara uma das vias pela qual a delusão é causada, a sistematização das narrativas poéticas pelo sacerdócio, e apresenta o profeta aprendiz em oposição ao código sistematizado do Velho Testamento. A quarta unidade (MHH 14, 15) apresenta a tarefa do profeta aprendiz, que é expandir a percepção imaginativa, como um antídoto contra a delusão, e seus meios de imprimir a sabedoria do inferno. A quinta unidade (MHH 16-20) apresenta o profeta e sua tarefa de investir na batalha mental contra a classe dominante de homens. A sexta unidade (MHH 21-24) apresenta o resultado: um "matrimônio". Essas unidades são separadas por ilustrações que esclarecem alguma idéia da unidade, e a progressão das unidades do "problema" à "solução" é análoga à mudança da psique da repressão à liberdade." [249]

No início de minha pesquisa para a dissertação de mestrado estava convencida de que a melhor estrutura da obra era aquela proposta por Martin K. Nurmi, a qual levava em conta como temáticas principais a "doutrina dos contrários" e a expansão da percepção. Quanto ao desenvolvimento temático esta análise conduz a conclusões importantes. Mas ela ignora completamente as ilustrações que, em minha opinião, assim como na de Max Plowman, J. Howard e Morris Eaves, têm um papel estrutural importante na obra, delimitando inclusive onde cada seção se inicia e onde termina, tornando-as parte constitutiva de sua forma. Algumas vezes unidades de narrativa são apresentadas em uma única prancha, como o "Argumento". Mas na maioria das vezes elas formam unidades que avançam por mais de uma página. Tomemos como exemplo as pranchas 14 e 15. Entre "O Argumento", que abre o livro (prancha 2) e "Uma Canção de Liberdade", que o encerra (pranchas 25-27), há essas seções várias. Elas são divididas em 'seções expositoras', que não recebem um título, mas uma ilustração no topo da página (como a prancha 14), e possuem uma linguagem mais 'séria' (são proposições, sentenças, e dão corpo a um discurso argumentativo), sempre seguidas por seções fantásticas, altamente alegóricas e imaginativas, nas quais a sátira configura-se mais

[249] Howard, J., *Infernal Poetics, Poetic Structures in Blake's Lambeth Prophecies*, Londres e Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1984, p. 64. *MHH* é o modo como *The Marriage of Heaven and Hell* é abreviado pelos críticos americanos e ingleses. Aqui esta abreviação indica as 'pranchas' desta obra: *MHH* 3,4 = pranchas 3 e 4 de *O Matrimônio*. Eu aconselharia o leitor a procurar por uma obra que reproduza as ilustrações desse livro para conferência das idéias aqui expostas. Há vários exemplares na Biblioteca do IEL, inclusive em minha Tese de Mestrado.

explicitamente, intituladas "Uma Visão Memorável"[250], que terminam em outra ilustração ao pé da página, fechando a unidade (como a prancha 15). Considero o conjunto de uma seção expositora seguida por "Uma Visão Memorável" como uma unidade ou capítulo, assim como quase todos os críticos. Isso porque elas desenvolvem o mesmo tema, apesar de que utilizem formas diferentes, e recebam uma ilustração no início e outra no final, o que confirma a unidade das duas seções, demarcando sua coesão. Portanto adotei a mesma estrutura do texto revelada por Plowman (e também empreguei a palavra "capítulo" para me referir às unidades), pois leva em conta as imagens pictóricas: Argumento; capítulo I – pranchas 3-4; capítulo II – pranchas 5-10; capítulo III – pranchas11-13; capítulo IV – pranchas 14-15; capítulo V – pranchas 16-20; capítulo VI – pranchas 21-24; e por fim "Uma Canção de Liberdade".

Morris Eaves (e outros), no texto de apresentação para a reprodução fac-símile dessa obra, escreveu:

> "No Matrimônio, embora os desenhos consolidem a disposição estrutural [utilizam a mesma análise de Plowman, grifo meu], eles não neutralizam a miscelânea textual. Freqüentemente contribuem com ela, com várias imagens pictóricas representando personagens anônimos e lugares não identificados, e raras relações claras de uma para outra ou com os personagens e lugares do texto."[251]

Apesar dos autores citados acima confirmarem a relação entre a ilustração e a estrutura da narrativa, consideram a iconografia das imagens de maneira diversa da minha. Sendo ilustrações de William Blake, é evidente que a relação com o texto não é óbvia[252], como temos visto até aqui. Mas os personagens das gravuras possuem sim uma relação com o texto, mesmo que não relatem diretamente a narrativa textual. Por exemplo, o personagem caindo em meio às chamas na ilustração da prancha 5, que no final da ilustração da prancha 10 aparece "recolhendo" os provérbios do inferno (ao lado do demônio). Tudo leva a crer ser este o mesmo personagem do narrador no início deste capítulo (pranchas 5-10), nos contando estar retornando de seu passeio no inferno, trazendo consigo alguns provérbios como exemplos da

[250] Há duas exceções: na prancha 4 o título "Uma Visão Memorável" é substituído por "A Voz do Demônio"; e na prancha 6 a seção intitulada "Provérbios do Inferno" (pranchas 7-10) é acrescentada à "Uma Visão Memorável", como uma continuação dela. A união destas duas seções é proposta por Howard (op. cit., p.76), o que me parece contundente já que possuem uma continuação evidente entre si e assim a estrutura do livro continua clara.

[251] Eaves, Morris, Robert N. Essick, e Joseph Viscomi (ed., intr. e notas), *The Early Illuminated Books*, Londres, William Blake Trust: Tate Gallery, 1993. Série, título: Blake's Illuminated books , v. 3, p.130; trata-se da mais recente edição de *O Matrimônio* que tive acesso. As informações e comentários sobre a obra ali presentes foram de valiosa contribuição.

[252] Apenas a imagem de Leviatã (prancha 20) relaciona-se literalmente ao que foi relatado no texto.

"sabedoria Infernal". Além do mais, as imagens pictóricas possuem, em minha opinião, uma relação forte entre elas mesmas, como se desenvolvessem uma "narrativa" à parte, narrativa esta que é paralela àquela narrada pelo texto, como um diálogo sobre o mesmo tema: sobre a queda e regeneração de um homem, nesse caso um poeta — que acompanhamos em sua viagem através do inferno (imagem tradicional da descida do poeta ao inferno) — ou um artista — como as analogias do processo de gravação ao longo dessa obra denotam, e também a referência ao próprio autor, já que o texto é permeado por referências a Blake (por exemplo a de seu nascimento na prancha 3) — ou ainda um profeta, como propôs Howard[253]. No entanto, prefiro atribuir a esse personagem a identidade de um artífice (poeta, gravador, ou ambos), o que não invalida seu caráter de profeta: nas pranchas 12-13 Isaías e Ezequiel são caracterizados poetas.

A "narrativa" que as imagens pictóricas contam, segundo minha leitura, é a da queda e regeneração de um personagem individual, que nasce na prancha 2 e assume sua forma regenerada na prancha 21, depois de passar pela transformação espiritual na prancha 14[254]. Porém, a narrativa desenvolvida no texto, que fala de usurpação e restituição, diz respeito, genericamente, ao homem universal. O fato do personagem nas imagens pictóricas ser anônimo pode estender sua imagem a uma situação genérica, que cabe a todos.

'Queda' e 'regeneração' são metáforas da transformação dos homens de uma atitude passiva, instituída pela moral "angélica", para uma atitude ativa em relação à vida, à arte, ao mundo, o que levaria o "homem justo" de uma situação de usurpação à restituição de seus direitos. Essa transformação espiritual conduziria por fim à transformação política. "Uma Canção de Liberdade" confirma a convicção do narrador na expulsão da tirania política através das declarações: "O IMPÉRIO CAIU! E AGORA O LEÃO & O LOBO TERÃO FIM!"(prancha 27). Pode-se tomar o contexto histórico daquele período como embasamento dessa conotação política. *O Matrimônio do Céu e do Inferno* (1790) foi escrito em um momento de conturbações políticas fortes, tanto na Europa quanto na América do Norte: a luta pela Independência dos Estados Unidos fora bem sucedida; a Revolução Francesa, ainda em curso, produzia manifestações violentas, enquanto a Inglaterra reagia contra a revolução declarando guerra contra a França[255]. David Erdman, um dos críticos consagrados da obra de

[253] Howard considera o narrador um "profeta moderno", que se opõe ironicamente ao sistema.
[254] Não são todas as pranchas que possuem essa relação entre si. Algumas dialogam mais com o texto. Durante a análise da obra em minha dissertação de mestrado essa questão ficou mais clara, mas aqui não terei espaço para reproduzir toda a análise deste livro. Para quem se interessar, favor procurar por uma cópia dessa dissertação na Biblioteca do IEL na Unicamp.
[255] Em carta de 1800, para Flaxman, Blake escreveu: "Now my lot in the Heaven is this, Milton lov'd me in childhood & shew'd me his face./ Ezra came with Isaiah the Prophet, but Shakespeare in riper years gave me his

Blake, escreveu *Prophet against Empire* – um 'clássico' na literatura crítica sobre o autor – buscando exatamente esse contexto político em sua vida e obra, demonstrando, por exemplo, a participação do artista em grupos radicais que apoiavam a Revolução Francesa em seu início. A atmosfera de *O Matrimônio* é permeada pela idéia de transformação; sua expectativa na liberação mental dos indivíduos, um dos temas dominantes, enfatiza a convicção de que as "revoluções individuais" e coletivas são interdependentes. Esses acontecimentos políticos contemporâneos teriam contribuído para o tom apocalíptico que perpassa *O Matrimônio*.

A presença de Ezequiel e Isaías (pranchas 12-13; Isaías citado na prancha 3) enfatiza a referência ao apocalipse: os profetas bíblicos são considerados os fundadores deste mito[256], no qual anúncios de uma nova era são marcados pela utilização de linguagem alegórica e imagens fantásticas, que também encontram correlações na obra de Blake – porém aqui se trata de um 'apocalipse espiritual'. Outro elemento que denota caráter profético a esse livro é o anúncio feito no final, de que o mundo ganharia uma "Bíblia do Inferno" (prancha 24) – o que poderíamos chamar de um 'projeto de profecia', confirmado a partir do possível reconhecimento das obras posteriores a esta (escritas em *Lambeth*) como livros individuais que, tomados em conjunto, formariam aquela escritura[257]. *Lambeth* é o bairro londrino onde Blake viveu de 1791 a 1800, período em que essas obras foram criadas, conhecidas atualmente como "Lambeth Prophecies": *The Marriage of Heaven and Hell*, *Visions of the Daughters of Albion*, *America - A Prophecy*, *Europe - A Prophecy*, *The Book of Urizen*, *The Song of Los*, *The Book of Ahania* e *The Book of Los*. Essa idéia é recorrente na crítica, de que o conjunto destas obras formaria a "Bíblia do Inferno" prometida por Blake. Howard dedica um livro todo a elas, citado anteriormente. Afirma que as formas bíblicas são as mais recorrentes nesses livros de Blake, providos de nomes nos quais aparecem palavras tais como profecia, visão, livro, ou canção, todos com precedentes bíblicos. A palavra "song" foi utilizada por Blake para designar uma narrativa histórica (*Song of Los*), cuja propriedade do título pode ser desvendada a partir da sugestão de Robert Lowth [*Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trans. G.Gregory, Londres, 1787; N.York: Garland, 1971, 2:271] de

---

hand; / Paracelsus & Behmen appear'd in the Heavens above/ And in Hell beneath, & a mighty & awful change threatened the Earth./ The American war began. All its dark horrors passed before my face/ Across the Atlantic to France. Then the French Revolution commenc'd in thick clouds,/ And My Angels have told me that seeing such visions I could not subsist on the Earth,/ But by my conjunction with Flaxman, who knows to forgive Nervous Fear." G., Keynes, em sua edição da obra de Blake, *Poetry and Prose of William Blake*, The Nonesuch Library, Londres, p. 841. No trecho citado da carta, Blake fala sobre seus 'mentores literários', terminando com a referência a esses acontecimentos, a Independência dos Estados Unidos (1776-1783) e a Revolução Francesa (1789-1793).

[256] *Dicionário de Mitos Literários*, organizado por Pierre Brunel, Brasília: UnB, p.54 (verbete Apocalipse)

[257] Howard, John, op. cit., p. 17.

que o *Idillium* hebreu era uma canção na qual o poeta hebreu contava uma narrativa histórica; com "Books", os "Livros" de *Ahania*, *Urizen* e *Los*, Blake buscou uma correspondência com os livros bíblicos do Pentateuco, tanto que para evidenciar essa ligação ele os arranjou em capítulos e versículos e gravou os textos em colunas duplas, como o padrão gráfico da Bíblia; por "visions", em *Visions of Daughters of Albion*, também esperava-se o reconhecimento da precedência bíblica, como uma visão profética (por exemplo, a visão de Isaías, 1:1); *Europe* e *America* recebem como subtítulo *A Prophecy*, portanto explícito o paralelo com os livros proféticos da Bíblia. Howard fala do livro de Tannenbaum [*Traditions in Blake's Early Prophecies*, Princeton University Press, 1982, p.49-50] onde é comentada a tradição bíblica em usar "múltiplos estilos e gêneros", e conclui: "A mistura de história, oratória, lírica, e outros modos que Howes, Lowth e outros perceberam nos livros proféticos da Bíblia, é um princípio estrutural importante operando nos livros proféticos de Blake".

Em estrita relação à intenção de dar início àquele 'apocalipse espiritual', delineia-se o caráter de manifesto em *O Matrimônio* que continuamente anuncia o começo de uma nova era e, como um manifesto típico, tem seus inimigos nomeados diretamente. Miller os enumera:

> ""todas as Bíblias ou códigos sagrados" [prancha 4] que têm levado a humanidade ao erro, o falso profeta Swedenborg e seus colegas ideólogos de "raciocínio sistemático", toda a legião de anjos que celebram a experiência mundana e o corpo decadente – todos aqueles que, como o Querubim, bloqueiam a revelação do eterno. O programa é radical e inequivocamente proclamado: Blake emite um comando direto ao "querubim com sua espada flamante", para ele "deixar a guarda da árvore da vida" [prancha 14], um evento que sinalizaria o apocalipse. Contra esse querubim e os outros anjos da razão, Blake promove a verdade "diabólica" do excesso, energia e desejo. Verdade esta apresentada de uma maneira que sugere fortemente uma nova doutrina, completa, já que possui princípios fundadores, que irá expulsar as "velhas falsidades"." [258]

As variadas tentativas de soluções que os críticos erigiram para explicar a mistura de formas literárias encontradas em *O Matrimônio*[259] deram ensejo a inúmeras propostas: manifesto, sátira, profecia, bíblia, cartilha, anatomia, testamento[260]. A melhor resolução nos

[258] Miller, Dan, op. cit., p. 492.
[259] "(...) [possui um] caráter de miscelânea, um desfile de dezesseis unidades sortidas. 'O Argumento' é em verso, o restante (a maioria) em prosa, e surgem em pequenas explosões, algumas com título, outras não, algumas teológicas ou filosóficas, outras proverbiais, outras de narrativas variadas (mitos de origem, entrevistas, relatos de viagem, estórias de conversões), todas altamente assertivas." Morris Eaves e outros, op. cit., p. 117.
[260] Howard cita vários estudos: "E.D.Hirsch considera um "manifesto discursivo" assim como um "impasse artístico"(*Innocence and Experience: An Introduction to Blake*, 1964); H.Bloom, uma anatomia (*Blake's Apocalypse*, 1963); Eaves e Lipking, uma bíblia em microcosmo (*Blake's Artistic Strategy*, 1972 e *The Life of the*

parece uma combinação das três primeiras formas, já que elementos destes modos podem ser distinguidos coabitando no interior da obra, como atestam passagens da crítica expostas no presente capítulo.

Northrop Frye, por exemplo, afirma que Blake teria atingido a verdadeira tarefa do satirista fazendo com que suas "gargalhadas desordeiras" ("rowdy guffaws") tivessem um fim "visionário apocalíptico"[261]. A sátira é uma das melhores classificações quanto ao gênero, pois comporta a ironia, a diversidade e a estrutura desarticulada das formas literária e gráfica ali presentes. Uma "sátira intelectual", como a classificou Morris Eaves, nos moldes da Menipéia (no caso, o objeto de ataque é Emanuel Swedenborg). O duplo movimento na obra, de condenação e reparação de "erros", também é uma característica da sátira: há críticas e reações negativas (de rejeição) às idéias de Swedenborg e também um objetivo construtivo que propõe uma reforma intelectual. O narrador se posiciona como autoridade espiritual e de conhecimento, autoridade essa negada aos swedenborguianos. Blake gerenciou esse duplo movimento através da união de duas formas literárias: a sátira e o discurso sacro. As obras de Swedenborg são utilizadas de modo a ridicularizá-lo através de semelhanças a episódios e tons de linguagem (elas têm seu sentido fantástico ampliado por Blake). As formas de discurso sagrado são evidentes através da linguagem, dos personagens, lugares, a referência a códigos sagrados como o decálogo, e a livros sagrados (no caso invertidos) como "A Bíblia do Inferno", ou os "Provérbios do Inferno". A Bíblia, reunindo em uma única obra contos populares, leis, provérbios, canções, biografias, profecia e apocalipse, seria tão tolerante à mistura de formas literárias quanto a sátira. Sintetizando as duas formas, o *Matrimônio* seria uma "sátira em estilo sacro"[262].

Dan Miller, em seu artigo intitulado "Contrary Revelation: The Marriage of Heaven and Hell", analisa dados essenciais no livro, principalmente os problemas referentes à estrutura, complicada não apenas pelo emprego de várias formas literárias, mas também por essa mistura de sátira e discurso sério[263]. Além disso, há aquela prática discursiva baseada na

---

Poet: Beginning and Ending Poetic Careers, 1981); Taylor e Lipking, uma cartilha, um manual (Gary Taylor, "The Structure of *The Marriage*: A Revolutionary Primer", *Studies in Romanticism* 13 (1974): 141-5 e Lipking, op.cit. acima); Wittreich e Behrendt, uma profecia (*Angel of Apocaypse: Blake's Idea of Milton*, 1975 e *Reading William Blake*, 1992); Howard e Lipking, um testamento (*Infernal Poetic: Poetic Structures in Blake's Lambeth Prophecies,* 1984).

[261] *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton University Press, 1947, p.200-201.

[262] Eaves, M. (e outros), op. cit., p. 127: "Pela assimilação de propósitos típicos da sátira, condenação e reparação, assim como um modelo judaico-cristão de queda e redenção, torna-se um tipo de sátira sagrada".

[263] Bloom também apontou a mistura de sátira e discurso lógico. Ele chama *O Matrimônio* de "miniature 'anatomy'" (emprestando a definição do gênero feita por Northrop Frye), por causa da mistura de "satire with reason, furious laughter with the tonal complexity involved in any projection of four or more last things.", Harold

contrariedade: Blake anuncia uma nova Bíblia e clama por um 'apocalipse da percepção', o problema é conter todas as idéias apresentadas ali em uma série fixa de princípios, pois seu método é edificado através do paradoxo, ao invés do discurso claro e direto do manifesto. O argumento poético dessa obra é apresentado pela premissa dos "Contrários" na prancha 3, expandida na prancha 4 para a demonstração dos "Erros" e seus "Contrários Verdadeiros". Daí a noção de contrariedade ser fundamental para que se possa entender seu sentido.

Miller acrescenta ainda dois outros modos ao humorístico e sério. Retomando a análise de Max Plowman, adverte para a questão de que Blake não separa estritamente argumento de narrativa. Aquele contraponto apontado por Plowman, entre passagem expositora e fábula ilustrativa (que formam juntas um "capítulo", pois desenvolvem o mesmo tema, através de formas diversas), não seria sempre harmonioso, os argumentos filosóficos de Blake algumas vezes possuiriam uma ligação obscura com sua narrativa:

> "(...) passagens doutrinais sempre contém declarações altamente míticas e episódios dramáticos algumas vezes culminam em asserções filosóficas. E ainda, quando modula de um para outro, Blake desenvolve seus temas em dois registros distintos, um conceitual e lógico, o outro figurado e mítico."[264]

O problema é agravado com a dificuldade em saber quando Blake está sendo irônico ou falando seriamente[265], posto a coexistência de várias vozes no texto. No início a "Voz do Demônio" desenrola-se em monólogo, mas então outras vozes opostas aparecem, falando diretamente ou relatando o que Miller chama de "verdades parciais":

> "Depois das pranchas 3 e 4, o termo axiomático "Contrários" desaparece do texto e um drama tortuoso de figuras opostas se inicia. Energia batalha com razão; vozes diabólicas denunciam declarações angélicas; os vários Satãs e Deuses do Paraíso Perdido, dos evangelhos e de Jó engajam um conflito intrincado."[266]

Quase todos os críticos ao comentar essa obra tentaram resolver essa questão encontrando uma voz que enunciasse uma verdade cuja essência não fosse parcial, que não falasse de um ou outro lado: essa voz anunciaria uma verdade que compreenderia ambos os

---

Bloom (ed.), "Dialectic of *The Marriage of Heaven and Hell*", em *William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*, New York, Chelsea House Publishers, 1987, p. 49.

[264] Miller, Dan, op. cit., p. 493.

[265] "The specific difficult in reading *The Marriage of Heaven and Hell* is to mark the limits of its irony: where does Blake speak straight?", Harold Bloom, "Dialetic of *The Marriage of Heaven and Hell*", op. cit., p. 49.

[266] Miller, Dan, op. cit., p. 494.

lados do debate. Harold Bloom vê momentos no texto em que Blake "fala direto, precedendo toda ironia"; Nurmi confere a essa voz aquele caráter imparcial, de alguém que, tendo "adquirido o estado de Humanidade sabe que ambos os contrários são necessários". Já Miller é mais cuidadoso com relação a ela. Prefere manter essa interpretação em suspenso: se essa voz realmente existe, a ironia poderia ser controlada e "as polêmicas faccionárias unidas numa declaração programática coerente". Mas sem essa "voz transcendente", como ele a chama, a força do manifesto de Blake se alteraria muito.

Desvendando-se a verdade da noção de contrariedade pode-se resolver tanto o problema referente à questão da autoridade retórica – quando e através de quais personagens Blake fala seriamente – quanto explicar a estrutura composta da obra, pois ela justificaria o modo pelo qual foram empregados tais elementos. Essa noção é anunciada de maneira mais direta na prancha 3, centro temático de *O Matrimônio*:

> "Não há progresso sem Contrários. Atração e Repulsão , Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência Humana.
> Desses contrários emana o que o religioso denomina Bem & Mal. Bem é o passivo que obedece à Razão. Mal, o ativo emanando da Energia.
> Bem é Céu. Mal, Inferno."

O narrador aqui não é identificado (poderia ser o próprio Blake). De qualquer modo, esta exposição da contrariedade não estaria livre de parcialidade ou de interesses contrários: o primeiro parágrafo parece uma declaração objetiva, o segundo possui um matiz de partidarismo, já o terceiro é tomado inteiramente pela ironia do Demônio. Tal passagem é considerada pela maioria dos críticos como o cerne da "doutrina dos contrários". Eles vêem a contrariedade como uma forma de dualismo ontológico, no qual os contrários são princípios autônomos e independentes, cuja interação gera a "existência Humana"[267]. Miller questiona a possibilidade de encontrarmos aí alguma declaração que pudesse ser tomada como uma "doutrina" e, ao contrário dos outros críticos, afirma ser a prancha 3 o início de um argumento contra todas as formas de dualismo: "O erro dos "religiosos" seria exatamente esse, a interpretação dualista dos contrários, dividindo-os em duas categorias morais distintas."[268] Na próxima prancha (4), a "voz do Demônio" declara o falso preceito perpetuado pelos "códigos

[267] Nurmi, em seu livro sobre *O Matrimônio*, vê os contrários exatamente dessa maneira. Harold Bloom também interpreta do mesmo modo: os contrários estariam contidos em uma mesma instância, na qual a relação entre os dois estaria em harmonia "sem perder, no entanto, suas características individuais", em "Introdução" para a edição de ensaios de vários autores sobre *O Matrimônio*, op. cit., p. 4.
[268] Idem, p. 495.

sagrados", e origem do dualismo: "Que o Homem possui dois princípios reais de existência: um Corpo & uma Alma."; desta distinção entre o corpo e a alma provém o segundo erro: "Que a Energia, denominada Mal, provém apenas do Corpo; & que a Razão, denominada Bem, provém apenas da Alma."; depois de postular os dois princípios autônomos, ocorre inevitavelmente uma hierarquia moral, originando o erro mais destrutivo: "Que Deus atormentará o Homem pela Eternidade por seguir suas Energias." O ataque do Demônio deixa claro que o preceito de bem e mal começa com o dualismo fundamental de "dois princípios reais de existência". Portanto a definição dessa contrariedade não pode ser explicada pelo dualismo, tão pouco pelo monismo[269].

Apesar de recusar a moralidade ortodoxa, coloca outros valores em seu lugar. O Demônio declara os "seguintes Contrários" como "Verdadeiros" (ainda na prancha 4):

> "1. O Homem não tem um corpo distinto de sua Alma, pois o que se denomina Corpo é uma parcela da Alma, discernida pelos cinco sentidos, os principais acessos da Alma nesta etapa.
> 2. Energia é a única vida, e provém do Corpo; e Razão, o limite ou circunferência externa da Energia.
> 3. Energia é Deleite Eterno."

As asserções do Demônio são tão antagônicas quanto aquelas da prancha 3: ele defende a Energia em detrimento de seu contrário, a Razão, ao mesmo tempo em que sustenta uma verdade maior que engloba ambas as partes. O Demônio tece, numa mesma trama, duas tendências dessa verdade: uma delas é a verdade particular da Energia; a outra, a verdade aparentemente universal da contrariedade em si mesma. Apesar de não haver uma contradição forte entre as três proposições, elas possuem algumas incongruências. Sua primeira asserção rejeita o dualismo de corpo e alma para em seguida afirmar que o corpo é apenas a dimensão sensível da alma. Esta alegação deveria atestar que a distinção entre energia e razão feita pelos religiosos é igualmente ilegítima, mas não é o que acontece. Como Miller observa, a segunda proposição do Demônio faz uso exatamente daquele contraste. Aceitando a visão tradicional de que energia relaciona-se a corpo, ele inverte a ordem dos valores de maneira que corpo passa a produzir "vida". E por fim, a última proposição fala apenas da energia, e assinala seu significado final como "Deleite Eterno". As distinções que o Demônio sustenta parecem muito próximas àquelas que ele rejeita: ele estaria proferindo a verdade da contrariedade ou

[269] Alguns críticos assumem uma interpretação monista. S. Foster Damon afirma em seu "Dicionário" que o universo apresentado em *O Matrimônio* é "uma unidade", onde Blake "reconcilia" os contrários separados geralmente pela razão. Damon, op. cit., p. 262.

meramente invertendo o erro dos religiosos? – pergunta Miller. O problema configura-se quando ele chama suas próprias alegações de "Contrários", explica o crítico:

> "Se ele usa o termo apenas para significar contradição, ele pode estar partilhando o erro dos anjos que negam a contrariedade e "possuem a vaidade de falarem de si mesmos como os únicos sábios" [prancha 21]. Mas se ele sabe que as suas são de fato verdades contrárias e que "Não há progresso sem Contrários" [prancha 3], então ele admite o erro enquanto verdade, paradoxalmente. Em ambos os casos o Demônio afasta sua alegação de uma verdade compreensível."[270]

A segunda asserção do Demônio é aquela que oferece a explicação mais clara da relação entre os contrários, e ela mostra como a contrariedade em Blake evita tanto o dualismo quanto o monismo, tese postulada por Miller e que concordo plenamente. Contrariedade seria a relação entre uma "circunferência externa" e sua energia interior, a relação entre os limites e o interior de uma figura, ou um corpo, tornando-os uma forma definida e circunscrita[271] – o corpo que é fonte de energia não seria aquele pós-Queda, do mundo vegetativo, mas a forma humana na qual "as portas da percepção" foram "limpas" (prancha 14), portanto depois do "apocalipse" na percepção dos homens que o *Matrimônio* postula. Os contrários Razão e Energia seriam mutuamente necessários da mesma maneira que o externo e o interno o são, um não é possível sem o outro, e pelo mesmo motivo não poderiam ser "dois princípios reais de existência". E como um não pode existir sem o outro, cada um é "real" apenas em relação ao outro, somente em termos de uma relação. Desse modo, essa noção de contrariedade escapa ao monismo: "não há nada para além da relação que une os contrários, e – como *O Matrimônio* irá mostrar – a única ligação entre eles é o antagonismo."[272]

Apesar de oferecer uma aproximação da noção de contrariedade, a imagem de uma figura com energia em seu interior e circunferência limitadora não está completa. O problema é que a relação simétrica apresentada pelos narradores das pranchas 3 e 4, dos contrários como forças que se contrabalançam, não encontrará eco na expressão mítica da contrariedade (a

[270] Idem, p. 497.
[271] Miller cita o primeiro princípio escrito por Blake em *All Religions Are One* (1788) [Keynes (ed.), p. 98], no qual existe o mesmo tratamento para corpo (como vimos na prancha 4): "Que o Gênio Poético é o Homem verdadeiro, e que o corpo ou forma externa do homem é derivado do Gênio Poético". O corpo seria uma articulação do Gênio fluindo de dentro para fora, como a energia. Sobre o sexto princípio, "Os Testamentos Hebreu & Cristão são uma derivação original do Gênio Poético, isto é necessário pela natureza confinada da sensação corporal", Miller escreve: "Como no argumento do Demônio, o corpo é veículo e limite da energia e da percepção. E, como o corpo, a letra da escritura serve igualmente como veículo e limite, daí o paradoxo da "derivação original" – a derivação a partir da origem ou, com um deslocamento de ênfase, uma derivação que é originária em si mesma.", Idem, p. 497 n.
[272] Idem, p. 498.

narrativa apresentada na prancha 16), na qual esse modelo equilibrado dos contrários se provará incompleto:

> "Os Gigantes que deram a este mundo existência sensual, e agora parecem nele viver agrilhoados, são na verdade a origem da vida & a fonte de todas as atividades; mas os grilhões são a astúcia das mentes fracas e domesticadas que têm o poder de resistir à energia; segundo o provérbio, o fraco em coragem é forte em astúcia.
>
> Assim uma parte do Ser é o Prolífero, a outra o Devorante: ao Devorador parece que o criador estava em seus grilhões; mas não é assim, ele apenas toma partes de existência e imagina-as o todo.
>
> Mas o Prolífero deixaria de ser Prolífero, se o Devorador, como um mar, não recebesse o excesso de seus prazeres."

Aqui "o Prolífero" é Energia, enquanto a Razão limitadora torna-se "o Devorador". Mesmo que nessa prancha contrariedade não tenha sido mencionada, a alegoria daquela relação nesse mito parece evidente. Miller vê aqui uma "lenda da Queda", que mostra a relação dos contrários como uma possível causa da origem do erro. Essa narrativa possui tantas incongruências internas quanto aquelas nas prancha 3 e 4. O primeiro parágrafo fala sobre os "Gigantes" que são a "origem" e a "fonte" da vitalidade desse mundo e de sua queda sobre o domínio das "mentes fracas e domesticadas". O segundo parágrafo complica a interpretação de que o tema da narrativa seja aquele da Queda, pois sugere que as mentes fracas sejam também "Gigantes", e que a escravidão da energia é ilusória. Já o terceiro parágrafo afirma que a ilusão da escravidão é inevitável, pois o Prolífero depende do Devorador para permanecer produtivo. Dessa maneira, a narrativa construída por Blake declara que "a queda da contrariedade nas mãos da contrariedade", como definiu Miller, é uma ilusão que deve ser vista como inevitável, ou melhor, como uma condição necessária[273].

A última sentença confirma a necessidade mútua dos contrários: a delimitação existe apenas como o limite da energia expansiva; sem essa circunscrição, a energia originária cessaria de ser produtiva, não poderia nem mesmo ser vista como originária. "Do mesmo modo que a queda da energia é igualmente ilusória e necessária", observa Miller, "a linha limítrofe aparece ao mesmo tempo como circunferência que confere possibilidade e limite fatal." Essa fábula da contrariedade estaria contando uma narrativa bastante contraditória, pois

[273] Idem, p. 499.

ao mesmo tempo em que o Prolífero e o Devorador necessitam coexistir para poderem ser o que cada um é, essa coexistência acaba gerando um desequilíbrio que perverte a ambos[274].

A continuação da narrativa, na mesma prancha, muda da linguagem figurada para o registro lógico (essa passagem demonstra o que Miller havia notado sobre as nuances da linguagem, que mesclam numa mesma seção dois registros diferentes, suavizando aquele contraponto na estrutura estabelecida por Plowman):

> "Dirão alguns: "Não é Deus o único Prolífero?" Responde: "Deus apenas Age & É nos seres existentes ou Homens."
> Estas duas classes de homens sempre existiram sobre a terra, & devem ser inimigos: quem tenta reconciliá-los busca destruir a existência.
> A Religião é um esforço de reconciliar os dois.
> Nota: Jesus Cristo não quis uni-los, mas separá-los, como a Parábola das ovelhas e das cabras! & diz ele: "Não vim para trazer a Paz, mas uma Espada".

"Reconciliar" os contrários em suas manifestações humanas seria "destruir a existência". O erro dos religiosos denunciado nas pranchas 3 e 4 era a separação dos contrários em categorias distintas de bem e mal, que acabava permitindo a dominação de um contrário em detrimento do outro: o "Bem" triunfa, enquanto o "Mal" é relegado a uma existência privativa, e os dois são reconciliados:

> "A religião separa o que não pode ser separado em ordem de reconciliar o que não pode ser reconciliado: dualismo e monismo são erros idênticos" [275]

As passagens doutrinais das pranchas 3 e 4 lidas junto com a seção mais figurada das pranchas 16 e 17 não permitem uma noção coerente de contrariedade. Poderíamos resumir as idéias analisadas até aqui nos seguintes termos: os contrários estão unidos como o limite que define e seu interior; no entanto eles são antagonistas irreconciliáveis; são princípios intrinsecamente opostos que estão unidos eternamente. *O Matrimônio* estaria negando ambos, dualismo e monismo, mas não permitiria um meio termo. Miller resolve esse impasse de forma reveladora. A interação entre os registros lógico e figurado, e os debates no interior do próprio texto, ou seja, sua estrutura composta e sua complexidade retórica seriam exemplos de contrariedade atuando, o problema é definir o termo chave da obra em um conceito

[274] Idem.
[275] Idem, p. 500.

axiomático – a verdade da contrariedade, como veremos a seguir, não é passível de ser dita, a não ser através de uma representação em si mesma contrária. Isso ocorre devido ao conflito de interpretações gerado por ela, ao tentar definir contrariedade é inevitável um discurso parcial de um ou outro lado.

Assim, as narrativas fantásticas de Blake dividem os contrários em figuras distintas, enquanto as seções doutrinais (ou expositoras) estabelecem o que parece ser uma noção única e coerente de contrariedade:

> "Não são apenas as vozes diabólica e angélica de *O Matrimônio* que são parciais e contrárias, também os dois registros do próprio texto o são. A verdade contrária da contrariedade emerge do jogo entre as duas ordens do discurso, assim como nas intromissões de doutrina dentro do mito e de narrativa dentro da lógica. A estrutura composta de *O Matrimônio* e a linha alternativa que a leitura deve tomar, são as únicas articulações adequadas da contrariedade. Uma situação semelhante sustenta a questão da queda: a contrariedade permanece tanto a verdade da "existência Humana" quanto a causa de sua decadência." [276]

Para compreendermos tais afirmações é necessário retomarmos novamente *O Matrimônio* e apresentarmos os argumentos de Miller. Com relação ao conflito de interpretações gerado pela contrariedade, a passagem que explicita melhor essa idéia está na narrativa da prancha 16. Ali apenas um dos contrários tem uma perspectiva ou a habilidade para interpretar – o que demonstra ser o conflito dos contrários mais que perspectivas antitéticas, haveria outras bases para a origem desse antagonismo[277]. Voltando à prancha 16, apenas ao Devorador é conferida a capacidade de vislumbrar algo, apesar de que sua perspectiva seja o erro: o Devorador "imagina" serem suas "partes" o todo da existência; para ele "parece" que o Prolífero está em "seus grilhões", enquanto o Prolífero não tem capacidade para ver tal verdade; o Prolífero permanece como original e causal (confirmando a asserção do Demônio na prancha 4, de que energia "é a única vida") enquanto o Devorador acredita ser aquele que domina (por "imaginar" seu ser derivativo como "o todo"). Essa passagem, unida ao modelo de contrariedade anterior (pranchas 3 e 4), possibilita a Miller formular uma de suas conclusões mais importantes, que diz respeito ao problema da interpretação conflitante gerada pelos contrários, e dá ensejo à definição da figura em Blake. Quando "vista" de dentro para fora, o princípio formador da figura é a energia; mas se "olhada" de fora para dentro, ela é moldada e determinada pelo contorno:

[276] Idem, p. 505.
[277] Pode-se verificar essa constatação não só nesta prancha, mas em qualquer passagem.

> "Ao mesmo tempo em que é gerada pelo Prolífero e absorvida pelo Devorador, a figura é alternativamente uma expressão do poder criativo e uma articulação dos limites formais. Se *O Matrimônio* é o manifesto estético de Blake, sua lição mais importante é que a figura (assim como seus análogos, o corpo redimido e a imagem imaginativa) é constituída por um conflito que não permite uma perspectiva da forma única, exclusiva."[278]

A mesma passagem (prancha 16) proporciona outra informação importante sobre a noção de contrariedade. Em todos os momentos que os contrários estão sendo comparados nessa obra, a simetria entre eles é quebrada. No início, o Prolífero é "uma parte do ser" e o Devorador "a outra". Logo após, o Devorador surge como algo sem substância própria, que apenas "toma partes de existência":

> "A verdade do "ser" é reservada ao Prolífero, que é facilmente escravizado pela falsidade; a percepção, embora falsa, é conferida exclusivamente ao Devorador. O Prolífero é (cegamente); o Devorador vê (falsamente). Um gera a "existência" que o outro converte em ilusão. Contrariedade é menos um conflito de perspectivas do que uma disjunção entre verdade e conhecimento."[279]

Daí a conclusão "parcial" de Miller, sobre a noção de contrariedade ser baseada na inexistência de relação verdadeira entre os contrários. Embora sejam definidos mutuamente e necessariamente antagonistas, eles parecem não existir no mesmo domínio. Por isso não poderiam ser "dois princípios reais de existência", porque não dividiriam "existência" ou "ser" que permitisse reconciliação ou separação:

> "Contrariedade é conflito sem um território comum. Da energia a seu limite, do desejo à razão há somente um salto entre ordens radicalmente disparatadas. Nesse sentido, contrariedade não é tanto um relacionamento quanto a falta de uma relação; os contrários são mantidos juntos em conflito sem compartilhar a realidade necessária para uma relação verdadeira."[280]

Miller parece construir seus argumentos a partir do princípio de contrariedade de Blake... Ao tentar defini-lo demonstra a dificuldade em fazê-lo, através de um discurso intrincado, que força seu limite até chegar ao contrário dele mesmo. Ele volta ao início. Visto que os contrários existem apenas ao se relacionarem, falar em "limite" ou "energia" em

[278] Idem, p. 500.
[279] Idem, p. 502.
[280] Idem, p. 503.

termos próprios a cada um deles seria uma "abstração injustificada". Uma vez que são inseparáveis, também seria falso falar do que o contrário racional "imagina" ou o que o contrário energético é "na verdade" – apesar de Blake escrever exatamente nestes termos. A partir daí Miller concluirá – desta vez de fato – sua idéia sobre o caráter figural da contrariedade, a impossibilidade de dizer sua verdade, a não ser através de representações dela mesma. Ele deixa clara a complexidade envolvida nessa análise, denunciando a maneira por demais esquemática que o problema tem sido abordado em sua completude. A energia não pode ser a "única vida" sem a perspectiva do contorno que lhe confere uma forma, assim como a razão não conhece nada sem a força da energia contida em seu interior (prancha 6). Então retoma as idéias centrais da obra de Blake vistas até aqui, e conclui:

> "Ler as passagens expositoras e as narrativas que envolvem a noção de contrariedade em Blake envolve um regresso; significa compreender que razão e energia são opostos, depois que eles são mutuamente dependentes, em seguida que nunca cessam de entrar em conflito, ainda que não possam ser separados – aliás, eles não são e nunca deveriam ser separados. Finalmente, as figuras do Prolífero e do Devorador, mesmo os conceitos de razão e energia, são válidos apenas em um discurso que deixe claro seu caráter parcial e, nesse sentido, a falsidade de suas próprias representações. Qualquer representação de contrariedade, lógica ou narrativa, é por esse motivo alegórica, e as várias figuras dos contrários de Blake são figuras nos dois sentidos da palavra, tanto dramático quanto tropológico: a não ser a definição inicial na prancha 3, não há apresentação de contrariedade no Matrimônio que não seja complicada por contexto dramático, discurso figurado e motivos retóricos."[281] [grifo meu]

A análise de Miller completa meu argumento de que Blake criou uma arte altamente alegórica, porém com características e significados próprios inerentes à obra. O caráter de suas alegorias extrapola qualquer definição tradicional do conceito. A noção de contrariedade contida nela é um exemplo claro de sua atuação na obra blakeana: seus significados são intrínsecos a ela mesma. Apenas através de seu próprio devir podemos concluir seu significado, depois de se sobrepor os paradoxos inerentes ao texto. Essa noção de contrariedade transforma tanto o dualismo quanto o monismo – as visões tradicionais dos contrários que a cultura ocidental e oriental edificou – num significado alegórico outro. Sua verdade é dada apenas através de um entendimento da obra como um todo, a partir de sua "coerência interna" que, como vimos, escapa a todo o momento de uma perspectiva unilateral, devido a sua forma baseada em conflitos.

[281] Idem, p. 505.

O Matrimônio mostra como certas características do discurso de Blake são complicadas, é um livro tão complexo quanto os de sua maturidade artística. O que aprendemos com os contrários, pode explicar muito sobre o discurso operante em todas as suas obras[282], por essa razão ele é um livro chave para adentrarmos o universo peculiar que elas encerram:

> "(...) atos retóricos que resistem à assimilação de uma verdade maior, figuração mais complexa do que a concepção tradicional de símbolo e alegoria, uma lógica e uma narrativa que obtém mais poder quando violam a coerência estrategicamente. (...) o impulso de sua profecia move-se em direção ao "infinito" inerente às figuras – em formas conflituosas e tropos complicados. (...) A verdade sobre o Prolífero e o Devorador, razão e energia, permanece verdadeiro para todas as figuras maiores e conceitos de Blake: eles são *tropos* cujos significados não podem ser separados dos termos de suas representações. Ler *O Matrimônio* e as obras posteriores é menos um problema de traduzir a narrativa em uma doutrina consistente do que descrever as figuras que dominam tanto mito quanto lógica. Contrariedade é axiomática não no sentido de que designa um conceito fundamental, mas de que é uma prática discursiva, uma técnica de representação. Consequentemente ela também indica as condições intrinsecamente difíceis através das quais qualquer leitura deve proceder."[283]

Há dois termos blakeanos principais encontrados na obra em questão: "Energia" e "Gênio Poético". Para analisá-los eu tomei como base principalmente o livro de Morton D. Paley, *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought* [284]; e o capítulo "Poetic Genius and Mental Fight" do livro *Conversing in Paradise: Poetic Genius and Identity-as-Community in Blake's Los* de Leonard W. Deen[285].

A noção de "Energia", elucidada a partir do livro de Morton D. Paley, ocupa um lugar fundamental no pensamento de Blake, e surge pela primeira vez em sua obra *O Matrimônio do Céu e do Inferno*. Aqui sua essência está ligada à criação, à vida ativa. Energia é a "força redentora", uma força revolucionária e libertária através da qual se pode por fim à usurpação – intelectual, política, artística, religiosa – um dos temas principais dessa obra: a libertação da humanidade desse estado de usurpação (representado no "Argumento") celebrada na última seção, "Uma Canção de Liberdade". Há uma interdependência entre o individual e o social para que essa 'libertação' fosse efetivada, como já foi comentado anteriormente: somente

[282] Tese postulada por Miller, em detrimento da idéia da maioria dos críticos, de que essa obra diria diretamente o que nas outras seria expressado apenas obliquamente.
[283] Idem, p. 508-9.
[284] Oxford: Clarendon Press, 1970.
[285] Columbia: University of Missouri Press, 1983.

através do 'apocalipse espiritual' a humanidade poderia se conduzir à 'revolução social'. Em ambos o agente é a Energia. A regeneração da sociedade humana ocorreria através de sua libertação dos grilhões do "refreador ou razão", grilhões esses que são "a astúcia das mentes fracas e domesticadas que têm o poder de resistir à energia" (*MHH* 16). Demônios, gigantes, águias, leões, tigres, o Leviatã e Cristo personificam tal Energia[286]. Segundo Paley, Blake teria sido o primeiro a reivindicar essa liberdade, "o primeiro crítico da civilização a defender a natureza subversiva da energia"[287].

Blake a teria desenvolvido a partir de outras concepções já existentes. No final do século XVIII, energia pode ser considerada uma palavra da moda no meio culto[288]. Os significados passavam por vários níveis, de conotações sempre positivas. De acordo com William Cowper, as obras de Deus estavam "dispostas visivelmente na energia e potência de toda criatura"; Coleridge refere-se a Deus como "essência, engenho e energia da Natureza"; Thomas Gray elogia "a energia de Pope"; em *A Dictionary of the English Language* (Londres, 1785), de Samuel Johnson, ele cita os versos de Roscommon, "Quem nunca viu/ em autores franceses, / A perceptiva *energia* Inglesa?". Em um fragmento de seu diário (1798-9), Wordsworth traça o poder criativo da mente através da energia dos sentidos[289]. Além do uso literário e religioso, a palavra era corrente em ética, ciência e psicologia[290]. Em um artigo sobre manchas solares em *Philosophical Transactions* da Royal Society (1783) pode-se encontrar a declaração de que a "Natureza é inquestionavelmente abundante em incontáveis energias desconhecidas".

---

[286] Paley afirma que suas idéias sobre "energia" antecipam interesses de escritores como Stendhal, Matthew Arnold, George Eliot, John Stuart Mill, Nietzsche, Lawrence, Camus e Norman O. Brown, citando, por exemplo, um escrito de Arnold: "Gênio concerne principalmente à energia, e poesia concerne principalmente ao gênio; assim, uma nação cujo espírito é caracterizado pela energia pode muito bem ser eminente em poesia (...) [assim como] em ciência; – e nós temos Newton e Shakespeare (...) o que aquela energia, que é a vida do gênio, demanda e insiste acima de todas as coisas é liberdade; inteira independência de toda autoridade, preceito e rotina (...)", in 'The Literary Influence of Academies', *Essays in Criticism*, New York, 1883, p 50-1. Citado por Paley, op. cit., p. 2.

[287] Idem, p. 3.

[288] Além dos vários exemplos a seguir, Paley o demonstra a partir de inúmeras aparições dessa palavra no romance satírico de Elizabeth Hamilton, *Memoirs of Modern Philosophers* (Londres, 1800).

[289] "There is creation in the eye, / Nor less in all the other senses; powers / They are that colour, model, and combine / The things perceived with such an absolute / Essential energy that we may say / That those most godlike faculties of ours / At one and the same moment are the mind / And the mind's minister." *Poetical Works*, ed. E. de Selincourt (Oxford, 1940), i. 13 n. ('An Evening Walk', 1794), v. 343; citado por Paley, Idem, p. 4.

[290] Em uma passagem de Covent-Garden Journal, Henry Fielding escreveu: "Deixemos o Mérito das boas Ações para os outros, desfrutemos o Prazer delas. Na própria Energia da Virtude (diz Aristóteles) há grande Prazer (...) Se examinarmos abstratamente o problema, e com Atenção, poderemos estender a Observação de Aristóteles para toda Paixão humana: pois onde mais, a não ser nas próprias Energias, pode-se conceber residirem os Prazeres da Ambição, Avareza, Orgulho, do Ódio e da Vingança?" Henry Fielding, *Covent-Garden Journal* (11 de abril de 1752), citado por Paley, Idem, p. 3. Todos os outros autores citados na mesma página. Samuel Taylor Coleridge em 'Religious Musings' (1794).

Pode-se notar os numerosos significados que esse termo possuía. Eles são divididos em quatro grupos no *Dicionário* de Johnson (*A Dictionary of the English Language*, Londres, 1785). O primeiro é retórico: "força de expressão; força de significação; espírito; vida", exemplificado pelo dístico de Roscommon citado acima. Este sentido de energia era geralmente associado ao sublime de Longino. O segundo é a origem do significado científico: "faculdade; funcionamento"; no terceiro temos um aspecto negativo: "poder não empregado na ação"; e por fim aquele mais próximo do uso de Blake: "força; vigor; eficácia; influência". Neste último sentido, energia é considerada um fenômeno imaterial, divino. O exemplo dado é escrito por Thomson: "What but God! / Inspiring God! who, boundless spirit all, / And unremitting *energy*, pervades, / Adjusts, sustains, and agitates the whole."[291]

Esse uso teológico do termo é encontrado freqüentemente na linguagem dos neoplatônicos. Paley considera possível a familiaridade de Blake com seu significado nas obras de Henry More e de Thomas Taylor. More define energia como "Operação, Efluxo, Atividade", seus exemplos "a luz do Sol, os fantasmas da alma". Ele conclui, citando o uso do termo em Plotino: "Não posso explicar melhor esse termo platônico do que o chamando os raios de uma essência ou o aspecto radiante de um Centro vital. Pois essência é o Centro daquilo que é verdadeiramente chamado *Energia*, e *Energia* o aspecto radiante ou os raios de uma essência (...)". Há algumas semelhanças da noção de Blake com a de More: ambos concebem energia como vital e a representam como algo que flui do centro de uma circunferência. Também partilham a noção de que Deus manifesta sua existência no universo criado através da energia. More: "Sendo o Mundo produzido através da energia, ou emanação, tem atraído expressões estranhas por parte de alguns Antigos", exemplificando com Trismegistus: "Sendo Deus um Artífice solitário, está sempre em sua obra, sendo de fato aquilo feito por ele"; chamando isso "hiperbólico", acrescenta: "Não é ao todo estranho que todas as coisas sejam mera energia de Deus (...)."[292]

Os neoplatônicos, para quem a energia era sempre tida como divina, vital e ativa, não a consideravam uma propriedade do corpo. Podemos notar essa questão nos escritos de Thomas Taylor, contemporâneo de Blake. Para Taylor, a energia era uma propriedade apenas da alma e do intelecto, que pertencia a ela: "Todos os corpos por essa razão pertencem àquelas naturezas que apenas são movidas, e são naturalmente passivos; pois são destituídos de toda

[291] Citado por M.D. Paley, Idem, p. 5.
[292] 'The Interpretation Generall', *The Complete Poems of Henry More*, ed. Alexander B. Grosart (Edinburgh, 1878), p. 161; paráfrase de Plotino feita por More p. 141-2; citado por Paley, Idem, p. 6.

energia inerente, devido a sua natureza indolente (...)"[293]. A visão de Blake é oposta a essa: "Energia é a única vida, e provém do Corpo" (*MHH* 4). Taylor fala da "passividade e imperfeição dos corpos", Blake do "ativo emanando da Energia" (*MHH* 3); para Taylor "Alma deve ser mais antiga do que corpo; e todo movimento corporal deve ser fruto da alma, e de sua energia inerente" (p.19-20); Blake: "O Homem não tem um Corpo distinto de sua Alma, pois o que se denomina Corpo é uma parcela da Alma, discernida pelos cinco sentidos, os principais acessos da Alma nesta etapa." (*MHH* 4). Para Taylor a alma era "limitada" pelo corpo: "Voando de uma vida invisível e dionisíaca, e energizada em consonância a uma energia revoltada e titânica, ela torna-se limitada ao corpo como a uma prisão."[294] Já em *O Matrimônio*, a prisão é, precisamente, uma ilusão: "Os Gigantes que deram a este mundo existência sensual, e agora *parecem* viver nele agrilhoados, são na verdade a origem da vida & a fonte de todas as atividades" (*MHH* 15, grifo nosso).

Na época em que Blake escreveu a obra em questão, o termo 'energia' também era utilizado por escritores que se dedicavam à especulação científica ou "pseudo-científica". Paley cita, dentre outros, Joseph Priestley, certamente conhecido por ele uma vez que satirizou uma de suas teorias em *An Island in the Moon* (1784). Outro fato que contribui para seu possível conhecimento do livro que aqui nos interessa, é o fato de que este foi editado por Joseph Johnson, editor para o qual Blake trabalhava freqüentemente como gravador. O livro de Priestley é *Disquisitions Relating to Matter and Spirit* (Londres, 1777, uma edição maior foi feita em 1782). Nele, este autor nega a dicotomia entre alma e corpo, sustentando que a energia poderia ser um atributo do corpo, asserções muito próximas daquelas expressadas por Blake em "A Voz do Demônio" no *Matrimônio*. Priestley escreveu (p. xi): "Como a generalidade de cristãos na época presente, eu sempre dei por certo que o homem tinha uma alma distinta de seu corpo (...) e eu acreditava ser essa alma uma substância inteiramente distinta da matéria, de maneira a não ter nenhuma propriedade em comum com ela". É exatamente o mesmo tópico apontado pelo demônio como um erro naquela passagem de Blake. Então Priestley avança, antecipando alguns dos argumentos de Blake:

> Priestley (1):
> "Eu estou mais inclinado a pensar (...) que o homem não consiste em *dois princípios* tão essencialmente diferentes um do outro como o são *matéria* e *espírito* (...) Ao invés disso eu penso (...) que a propriedade da percepção, assim como de outros poderes que são denominados *mentais*, é o resultado (se necessário ou não) de uma estrutura orgânica como aquela do cérebro. (...) (p. xiii-xiv)

[293] 'Preliminary Dissertation', *The Hymns of Orpheus*, Londres, 1787, p. 17-8; Idem, p. 7.
[294] *A Dissertation on the Eleusiniam and Bacchic Mysteries*, Londres, 1790, p. 181; Idem.

> Blake (1):
> "O Homem não tem um Corpo distinto de sua Alma, pois o que se denomina Corpo é uma parcela da Alma, discernida pelos cinco sentidos, os principais acessos da Alma nesta etapa." (*MHH* 4).
>
> Priestley (2):
> "(...) que evidência pode haver de que ela [a mente] não é dependente do corpo para sua existência também? ou seja, que evidência pode haver de que a faculdade do pensamento não é inerente ao próprio corpo, e que não há tal coisa como uma alma separada dele? (p. 124).
>
> Blake (2):
> "Energia é a única vida, e provém do Corpo; e Razão, o limite ou circunferência externa da Energia." (*MHH* 4).

O que Paley remarca como importante é o ataque de Priestley à visão convencional de que o corpo "não pode de nenhuma maneira *cooperar* ou *tomar parte* de seus poderes [da alma] ou energia."[295] Mas, apesar das similaridades, há um materialismo nas idéias de Priestley não partilhado por Blake, e uma dimensão do significado de 'Energia' em *O Matrimônio* que não é encontrada ali: "Blake concebe energia como (...) revolucionária em expressão. (...) A liberação da energia através da interação dos contrários é vista em si mesma como desejável, para além de categorias morais"[296] O crítico afirma que esta concepção de energia surge nas anotações de Blake sobre *Aphorisms on Man*, de Johann Caspar Lavater, que foram feitas um ou dois anos antes de *O Matrimônio* ser iniciado. Dentre as três vezes em que o termo energia aparece em Lavater, citadas e comentadas por Paley, ressalto uma delas como a mais importante a meu ver. Lavater escreve no aforismo n. 409: "Somente é bom aquele que, embora possuidor de energia, prefere a virtude, *com a aparência de fraqueza*, *ao convite da ação brilhantemente* má." Blake responde em sua anotação a esse aforismo: "Nobre Mas Note: o Mal Ativo é melhor do que o Bem Passivo" Paley acrescenta: "Em *O Matrimônio* ele desenvolve ainda mais essa idéia, fazendo-a parte de sua própria dialética, inutilizando a dicotomia 'dos religiosos' para mostrar a unidade fundamental da experiência humana"[297]: "Não há Progresso sem Contrários. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência Humana". (*MHH* 3). Vimos no capítulo sobre a noção de contrariedade que não se trata de uma "unidade" nos termos convencionais dessa palavra, pois os contrários nunca se tornam um o outro. O melhor seria falarmos em *interação*.

Energia está ainda essencialmente conectada ao que Blake denominou "Gênio Poético". Algumas de suas primeiras obras – os tratados gravados em 1788: *All Religions Are*

[295] Idem, (p. 45). Citado por Paley, op. cit., p. 9.
[296] Paley, M.D., op. cit., p.10.
[297] Idem, p. 11.

One e as duas séries de princípios intituladas *There Is No Natural Religion*[298] – são destinadas principalmente à definição de Gênio Poético, caracterizado como o poder imagético, que dá forma à percepção, relacionando-se diretamente à visão e à imaginação.

O capítulo "Poetic Genius and Mental Fight" do livro *Conversing in Paradise: Poetic Genius and Identity-as-Community in Blake's Los*, de Leonard W. Deen, analisa as peculiaridades desse termo. Serão nos tratados citados acima onde Gênio Poético foi identificado ao homem pela primeira vez. O enfoque da primeira série *There Is No Natural Religion* recai sobre as limitações dos sentidos pós-Queda, aqueles que se restringem aos sentidos orgânicos: "I. O Homem não pode Perceber naturalmente a não ser através de seus órgãos naturais ou corporais.", ou "VI. Os desejos e percepções do homem que não foram ensinados por algo além dos órgãos do sensível, são necessariamente limitados aos objetos do sensível"; termina com a "Conclusão": "Se não fosse pelo caráter Poético e Profético, aquele Filosófico e Experimental rapidamente estaria na razão de todas as coisas & permaneceria imóvel, incapaz de fazer outra coisa além de repetir sempre o mesmo círculo enfadonho mais e mais vezes." Aqui parece implícita a proposição de que as percepções e desejos humanos *não* estão limitados aos objetos do sensível. Deen comenta: "O caráter poético e apenas ele busca o novo, a mudança, porque não percebe apenas, mas cria." A segunda série parece responder uma a uma as proposições da primeira, partindo da declaração "I. As percepções do Homem não são limitadas pelos órgãos da percepção, ele percebe mais do que os sentidos (...) podem revelar", concentrando-se no irrestrito e ilimitado, no "Todo", até chegar ao "Infinito" ou Deus e à identidade do homem com Deus: "Aquele que vê o Infinito em todas as coisas vê Deus. Aquele que vê apenas a Razão ("Ratio"), vê a si mesmo apenas. / Então Deus torna-se como nós somos, assim nós podemos ser como ele é." A última sentença é vista por Deen como um axioma que contém todo o mito profético de Blake, que se propõe descrever a existência como um todo; segundo ele, a proposta das duas séries de *There Is No Natural Religion* é uma volta do múltiplo ao uno, "dos sentidos limitados e separados ao princípio uno e ilimitado na raiz da criação e da percepção."[299] Blake parte da experiência sensorial para chegar ao que ele chamará em *O Matrimônio*, através de Ezequiel, de "princípio primeiro": o Gênio Poético.

Resumindo, *There Is No Natural Religion* parte da mente cujo desejo e percepção parecem "limitados aos objetos do sensível" – até chegar ao poder de visão do Gênio Poético.

[298] Todas as traduções das citações dos Tratados em nosso estudo foram feitas a partir da edição das obras completas de Blake feita por Geoffrey Keynes, op. cit., p. 97-8.
[299] Deen, L. W., "Poetic Genius and Mental Fight", in *Conversing in Paradise: Poetic Genius and Identity-as-Community in Blake's Los*, op. cit., p. 22.

Este é anunciado o tema central em *All Religions Are One*: "Que o Gênio Poético é o Homem verdadeiro, e que o corpo ou forma externa do homem é derivado do Gênio Poético". Portanto, pode-se caracterizá-lo um poder de criar formas a partir de um poder de perceber formas, como conclui Deen: "Gênio Poético (...) não é um órgão da percepção, mas a origem da percepção; não é o conjunto dos elementos sensoriais registrando uma realidade localizada externamente, mas um poder formador."[300] As formas criadas, tanto quanto as percebidas, são infinitas: "Como todos os homens são semelhantes na forma externa, Assim (e com a mesma variedade infinita) todos são semelhantes no Gênio Poético"[301]. Semelhantes, mas infinitamente variados.

Paley também identifica Gênio Poético a um 'poder formador'; ele seria o termo equivalente à imaginação em suas primeiras obras[302]:

> "Esses três textos [os tratados] e a exposição de Isaías e Ezequiel em *O Matrimônio*, apresentam a visão inicial de imaginação em Blake (...) Gênio Poético é algo mais vago, mais abrangente e um conceito menos estruturado do que o que mais tarde Blake chama de Imaginação."[303]

Em *All Religions Are One,* Gênio Poético é a "faculdade que experimenta", o "primeiro princípio da percepção humana". Nesse sentido Blake teria antecipado Coleridge em considerar a percepção como um ato imaginativo. Seria o Gênio Poético, ou "imaginação primária" em Coleridge, que criaria uma ordem a partir do caos dos elementos sensoriais; esse ato seria paralelo ao da criação do universo por Deus, ou da criação da obra de arte pelo artista[304].

> "Implícito na própria visão da genealogia dos deuses de Blake está seu desejo em reclamar "as deidades mentais" para o coração humano, em quebrar a barreira entre o homem e os deuses que ele tem criado. Essa é a polêmica função de *O Matrimônio*, incitar as faculdades a agirem pela busca dos significados do aforismo, emblema e parábola, fazendo o homem ciente das

[300] Idem.
[301] Segundo princípio do mesmo tratado.
[302] S. Foster Damon comenta que "Gênio Poético" "foi uma expressão usada por Blake quando ele descobriu a importância central de Imaginação", aplicada inicialmente a Deus (em suas Anotações sobre o livro *Divine Love* and *Divine Wisdon* de Swedenborg), mas rapidamente transferida ao Homem, especialmente poetas e profetas, em quem ele se manifesta", *A Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover e Londres: University Press of New England, 1988, verbete "Poetic Genius", p. 330.
[303] Imaginação aparece apenas uma vez em *O matrimônio*, e apenas mais uma vez em todos os escritos de Blake até 1799, segundo Paley, *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought*, op. cit., p. 24.
[304] Coleridge usa o termo "imaginação secundária" para o processo da criação artística, mas enfatiza que a diferença é em grau, não em tipo. Já Blake não faz nenhuma distinção. Todo conhecimento seria unitivo; arte, religião, filosofia, todos derivam do "Gênio Poético que é chamado em todos os lugares de Espírito da Profecia" (*All Religions Are One*), M.D. Paley, op. cit., p. 25.

> energias dentro dele. Termina apropriadamente com "Uma Canção de Liberdade", um mito afirmando a nova vida derivada do Gênio Poético."[305]

Como vimos, através do Gênio Poético o homem pode ser identificado com Deus: ""Deus torna-se tal como nós somos" no Gênio Poético (...) [o qual é] nossa participação nos poderes de Deus"[306]. Essa identificação no *Matrimônio* é mais explícita na passagem: "A adoração de Deus é: honrar seus dons em outros homens, segundo o gênio de cada um, e amar mais aos maiores homens: quem inveja ou calunia os grandes homens odeia a Deus; pois não existe outro Deus." Em *A Blake Dictionary*, Damon cita várias passagens na obra de Blake onde encontramos equivalentes a essa idéia. Aquela do *Matrimônio* citada acima foi ampliada em *Jerusalem* (91: 8): "A adoração de Deus é honrar seus dons em outros homens: & amar mais aos maiores homens, segundo o Gênio de cada um, que é o Espírito Santo no Homem; não existe outro Deus além daquele Deus que é a nascente intelectual da Humanidade. Aquele que inveja ou calunia, o que é assassínio & crueldade, assassina ao Sagrado."; em *The Everlasting Gospel* (d: 75): "[Jesus] é o único Deus (...) E assim sou Eu e assim é você"; ou "Nós todos somos coexistentes em Deus – membros do corpo Divino. Nós todos compartilhamos a natureza Divina"; "Tu és um Homem, Deus não é mais [do que Homem], / Tua própria humanidade aprende a adorar, / Para isso é meu Espírito da Vida."; e ainda "Deus é o Homem & existe em nós & nós nele." (Anotações sobre Berkeley). Quando está no plural, "Deuses são faculdades humanas, deificadas pelos pagãos", explica Damon, citando em seguida *O Matrimônio*: "todas as deidades residem no coração humano." Blake escreve ainda sobre eles em *A Descriptive Catalogue* (III): "Estes deuses (...) devem ser servos, e não mestres, do homem ou da sociedade. Eles devem ser feitos para se sacrificarem ao Homem, e não o homem ser compelido a se sacrificar por eles." Damon completa: "Sua fonte é a Imaginação, o "Gênio Poético.""[307]

Concluindo, o homem se igualaria a Deus através do Gênio Poético ou imaginação, de onde provém sua capacidade de criar, e aí incluiríamos as artes. Ora, o "gênio" de cada um – que como vimos nos tratados é considerado único – é o que proporciona a criação. Porém o impulso ou força que o impele ao ato, à ação, ou melhor, que torna possível a manifestação do Gênio Poético, é a Energia:

> "Em verdade, pareceu à Razão que o Desejo havia sido banido mas, segundo a versão do Demônio, sucumbiu o Messias, formando um céu com o que roubara do abismo.

[305] Idem, p. 29.
[306] Deen, L.W., op. cit., p. 24.
[307] Damon, S. F., op. cit., p. 158-9, 161.

> Isso revela o Evangelho, onde ele suplica ao Pai que envie o confortador, ou Desejo, para que a Razão possa ter Idéias sobre as quais se fundamentar, não sendo outro o Jeová da Bíblia senão aquele que mora nas flamas flamantes." (*O Matrimônio do Céu e do Inferno,* prancha 5)

Em português (na tradução da Bíblia de Jerusalém) "confortador"[308] é traduzido por "Paráclito", que é "o Espírito da Verdade" e "o Espírito Santo", tradução do grego *parakletos* que, segundo Eaves, significa o intercessor entre a humanidade e Deus. Aqui é sinônimo de Energia, pois esta pode ser identificada a Desejo em *O Matrimônio*, a força através da qual o Gênio Poético cria, que dá Idéias sobre as quais a Razão pode "se fundamentar", que é "Deleite Eterno": ela emana do corpo e conduz à ação, ao ato criativo, assim como à luta, como no caso da "energia revolucionária". Gênio Poético, como vimos nos tratados, está relacionado à percepção, à visão e daí ao poder imagético.

> "*Movida* pelo desejo infinito, a percepção como poder formador cria o que irá eqüivaler àquele desejo: "O desejo do Homem sendo Infinito, a posse é Infinita & ele mesmo Infinito" (*There Is No Natural Religion,* princípio VII, segunda série)[309] – grifo nosso.

Não seria o caso de adentrarmos analiticamente por todo o livro, pois no momento procuro desenvolver apenas um breve comentário sobre os demais livros de Blake. Tomarei a seguir a seção intitulada "Uma Canção de Liberdade" para uma análise mais detalhada por conter uma temática desdobrada em livros posteriores, inclusive *America*, que é a obra utilizada no capítulo III para averiguar mais apuradamente a prática de ilustração do autor em questão, objeto da presente tese. Vejamos então do que se trata tal seção, que é aquela que finaliza a obra, o seu epílogo.

De modo geral, podemos dizer que *O Matrimônio do Céu e do Inferno* clama pela transformação individual dos homens, para que então seja possível uma transformação maior e mais abrangente, mudando a situação injusta que a humanidade acabou por criar. Esse é o tema de "Uma Canção de Liberdade". Como o próprio título antecipa, o enfoque é político: há referências a reis, impérios, revoluções políticas (como a francesa). Denuncia também a aliança entre igreja e estado como mantenedores da submissão à tirania política. A seção possui uma linguagem alegórica e um tom exortador que diferem dos capítulos precedentes. Sua forma mítica e profética retorna àquela do "Argumento". Eaves quem nota a semelhança estilística entre essas duas seções e o contraste retórico que estabelecem com as pranchas

[308] A referência de "confortador" está em João 14: 16-17, 26 – apesar de que haja outros 'confortadores' na bíblia, no Velho e Novo Testamentos (Jó, 16:2, por exemplo). Blake, na margem inferior de suas *Illustrations of the Book of Job* (prancha 17), relata os textos de João.
[309] Deen, L.W., op. cit., p. 23. Citando Blake.

intermediárias em prosa. Ele faz um comentário importante: "Na medida em que o *Matrimônio* parodia a mistura de gêneros da Bíblia, se o "Argumento" é sua estória da expulsão do Paraíso, "Uma Canção da Liberdade" é seu Apocalipse – ponto de vista prospectivo, forma profética e estridente, tom triunfante." (p. 220). Howard também relaciona essas duas seções, como se a "Canção de Liberdade" fosse um complemento à estória de usurpação no "Argumento" (p. 95). Mas ela não é escrita em versos como o "Argumento". São várias "sentenças poéticas", como as define Eaves, numeradas (até 20) e finalizadas por um "Coro". Harold Bloom acredita que "Uma Canção de Liberdade" tenha sido idealizada como um livro de emblemas, em vinte ou mais pranchas, e que cada sentença seria uma epígrafe para cada prancha, pois para ele as sentenças concentram imagens (ou esboços de uma imagem) separadas[310]; a imagem que reuniria todas as outras, seria estabelecida pelo Coro final:

> "Que os sacerdotes do Corvo da aurora[311] não mais, em negro mortal, com áspero som maldigam os filhos da alegria. Nem que seus irmãos aceitos – a quem, tirano, ele chama de livres – fixem limites ou construam telhados. Nem que a pálida luxúria religiosa chame aquela virgindade que deseja, mas não age!
> Por que tudo o que vive é Sagrado."

Para Howard a última frase reafirma a "visão transcendente e não moralista da existência" implícita no *Matrimônio*. Portanto, o coro final seria para sublinhar a mensagem da obra e o ataque ao sacerdócio que restringe a existência através da delusão moral[312]. Esta última sentença será repetida em livros diversos de Blake, por exemplo em *America* e *Visions of Daughters of Albion*, constituindo aqueles pontos de união em um tipo de "rede" (*network*) que os *illuminated books* configuram, como vimos em Makdisi.

Os personagens nessa seção não são claramente nomeados, mas os críticos reconhecem neles antecipações a personagens que farão parte da mitologia criada por Blake, constituindo dessa maneira uma introdução a livros como *Visions of Daughters of Albion*, *America, Europe* e *O Livro de Urizen*. Aqui eles são apresentados como uma mulher que dá luz ao espírito revolucionário ("recém-nascido terror", sentença número 7), mais tarde personificada em

[310] Bloom, H. (ed.), *William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*, New York: Chelsea House Publishers, 1987, p.22.
[311] Eaves comenta: "o corvo é, convencionalmente, um pássaro da noite e da morte, a imagem dos sacerdotes como um "Corvo da aurora" sugere que os males presentes são um prelúdio para o despertar apocalíptico.", p. 222.
[312] Howard, J., op. cit., p.95.

Enitharmon; seu filho, o "filho do fogo" (19), será personificado em Orc. O "rei estelar"(8) que é o tirano, geralmente associado com o ciúme (10) e a velhice, irá se configurar em Urizen, contra quem o "filho do fogo" irá se rebelar, esforçando-se por obter liberdade. Urizen é mencionado pela primeira vez em *Visions of the Daughters of Albion* (prancha 8, verso 3). Eaves infere sobre sua presença em *O Matrimônio*: "Aqui ele incorpora reis europeus como Luís XVI e George III, na linhagem dos tiranos bíblicos"[313]. E ainda Urthona, que já aparece com esse nome na sentença 16, e se tornará a personificação da imaginação criativa individual, a forma eterna de Los – este último é sua manifestação no tempo e no espaço.

A seção é iniciada com o gemido da "Fêmea Eterna" ao parir o "fogo recém nascido"(8), o espírito da revolução na sentença 15, que faz precipitar no abismo o "rei ciumento" e todo seu reino. Eaves comenta que a "Fêmea Eterna" parece um tipo de alma mítica da terra e relaciona-se com outras personagens femininas da obra de Blake dos anos de 1790: 'Earth' na Introdução, e 'Earth's Answer', os dois poemas que abrem *Songs of Experience*; a "shadowy daughter of Urthona" no Prelúdio de *America*; "nameless shadowy female" no Prelúdio de *Europe* e sua mãe Enirthamon, que aparece com esse nome pela primeira vez em *America*[314]. Ele enfatiza também a semelhança desses episódios com os do capítulo 12 do Apocalipse, em que uma mulher "vestida com o sol", entre as dores do parto, dá à luz um "varão"[315], e a subseqüente guerra no céu que termina com a expulsão de Satã para a terra, assim como o "rei estelar" expulsará o "filho do fogo" para "dentro da noite estrelada" (sentenças 8-11), e vice-versa, pois em Blake há revolta, o "filho do fogo" também faz precipitar o "rei estelar" (sentenças15-18). Bloom escreve: "na versão de Blake sobre a queda dos Anjos de Milton ambos são derrubados, Jeová-Urizen e Lúcifer-Orc."[316]

Na primeira parte da sentença 3 ecoa o refrão de abertura e fechamento do "Argumento" (prancha 2): "Sombras de Profecia estremecem ao longo de lagos e rios e murmuram através do oceano: França, arrasa tua masmorra". Aqui a referência à Revolução Francesa torna-se explícita: "masmorra" ("dungeon") é a Bastilha, a prisão política em Paris. Sua demolição se tornou "o símbolo mais poderoso da Revolução Francesa e da revolução em geral."[317]. "Uma Canção de Liberdade" é o escrito de Blake que mais se assemelha a outro de seus livros, o inacabado *The French Revolution*. Antes dessa passagem, na sentença número 2, Albion personifica a Inglaterra no universo mítico criado por Blake. Ele se refere à Inglaterra

[313] Eaves, M., op. cit., p. 221.
[314] Idem.
[315] Que será o Messias.
[316] Bloom, H., op. cit., p.23.
[317] Eaves, M., op. cit., p.221.

sempre através desse termo, que é o antigo nome da ilha; Albion também personifica o "homem primordial" nas longas profecias do final, *The Four Zoas, Milton* e *Jerusalem*.

Quanto à sentença 5, "Roma" personifica a igreja católica romana. Suas "chaves" são as chaves de São Pedro, emblemas do poder Papal, sua autoridade. Aqui há o pedido pela liberação: "Lança tuas chaves", para que elas "caiam" no "abismo" pela "eternidade". Eaves: "Essa ênfase sobre a tirania religiosa é coerente com a caracterização de Swedenborg por Blake, como herdeiro da religião do "Sacerdócio", criticado na prancha 11."[318].

Na prancha 26, sentença 12, assim como na prancha anterior, vários países e povos são exortados a dar início à revolução.

As sentenças 16 e 17 lembram a queda de Satã e seus anjos seguidores, em *Paraíso Perdido*, de Milton. Já a sentença que as segue, 18, faz referência ao êxodo dos israelitas do Egito, e a viagem através do deserto liderada por Moisés. Deus entrega a Moisés as tábuas dos dez mandamentos pela primeira vez em Êxodo 31: 18[319]. No contexto da "Canção de Liberdade", é o rei tirano quem "promulga seus dez mandamentos" (18), que serão 'desdenhados' pelo "filho do fogo" logo em seguida (19-20), quando ele:

> "liberta os cavalos eternos dos refúgios da noite, gritando:
> O IMPÉRIO CAIU! E AGORA O LEÃO & O LOBO TERÃO FIM!"[320]

Ele declara o fim da tirania política, que encontra a sustentação e a manutenção de seu poder nos códigos morais dos sacerdotes, desprezados aqui pelo "filho do fogo". Nesse sentido, a última ilustração do livro que representa Nabucodonosor[321] pode ser para introduzir a atmosfera da queda do Império - essa ilustração é apresentada justamente na página que antecede "Uma Canção de Liberdade". Howard escreve:

---

[318] Idem.
[319] Idem, p.222.
[320] Bloom: "Os Dez Mandamentos aparecem aqui no contexto mais negativo, e sua associação com o Império marca a passagem de maior antinomismo em Blake", op. cit., p. 23. Antinomismo no sentido de anti – nómos, alguém que nega a validade da lei moral. No livro de E. P. Thompson, *Witness Against the Beast, William Blake and the Moral Law*, ele desenvolve um estudo aprofundado sobre esta questão em Blake.
[321] Esta última ilustração maior de *O Matrimônio* traz a imagem de Nabucodonosor, rei da Babilônia, condenado pela providência por causa de sua soberba a um período de loucura. Durante esse período convive com as feras, come grama como os bois, crescem nele garras como a dos pássaros e penas como a das águias no lugar dos cabelos (Daniel 4: 25-34). Apesar de Nabucodonosor não ter sido mencionado no texto, a coroa de quatro pontas sobre sua cabeça denota a iconografia, e também o estado de selvageria aqui enfatizado. Ele está nu, movimenta-se de quatro em meio a um espaço escuro como uma floresta selvagem (podemos ver troncos grossos marrons em último plano), seu rosto demarca uma expressão bestializada, a boca aberta, as sobrancelhas contraídas. Outro fato que assegura essa iconografia é o título "Nebuchadnezzar" conferido por Blake a uma gravura que hoje se encontra na *Tate Gallery.*

> "Esse filho do fogo, como os demônios no *Matrimônio*, se revolta contra os "dez mandamentos" moralistas do "rei estelar", que faz uma tentativa malsucedida de dominá-lo, como os anjos tentaram dominar os demônios. E essa oposição geral entre o homem justo e o vilão agora aparece com implicações políticas."[322]

O coro final, citado antes, retorna o tema anti-clerical. Aqui é importante notar que a última linha (em caixa alta, na citação acima) é repetida em *America*. Mais uma sentença que se repete demarcando referências internas de um livro de Blake para outro. Na última frase da obra: "Porque tudo o que vive é Sagrado", há, como indicou Eaves, uma inversão do cântico do Cordeiro, no Apocalipse 15: 4: "Só tu [Deus] és sagrado! / Todas as nações virão prostrar-se diante de ti"[323]. O crítico também cita a primeira formulação de Blake dessa idéia em um comentário ao aforismo 309 de Lavater: "...hell is the being shut up in the possession of corporeal desires which shortly weary the man for *all life is holy*" (grifo de Blake, Keynes, p.74), frase essa que será repetida por ele em três outras obras: *Visions of the Daughters of Albion* (11: 10), *America* (Keynes, p. 199) e *The Four Zoas* (Keynes, p. 289).

"Uma Canção de Liberdade" não recebeu nenhuma ilustração maior, apenas ilustrações pequeninas nas entrelinhas em meio às palavras[324]. Para concluir a análise rápida aqui desenvolvida, trarei uma última consideração de Morris Eaves, bastante elucidativa. *O Matrimônio* denuncia usurpações e situações opressivas que conduziram o homem a um estado de decadência, enfatizado na metáfora do corpo como sua própria prisão:

> "Mas mais do que seqüências narrativas do tipo da Bastilha, nas quais a liberação política liberta corpos individuais, o *Matrimônio* parece esperar que a liberação dos corpos – descrita em metáforas da percepção do infinito, por exemplo – trará a liberação política. Por isso "Uma Canção de Liberdade" é posfácio e não prólogo"[325]

---

[322] Howard, op. cit., p. 95.
[323] Howard cita Randel Helms, "Blake's Use of the Bible in 'A Song of Liberty'", em *English Language Notes* 16 (1979): 287-91: Blake "misturou e transformou os elementos de sua fonte para criar uma perspectiva nova e chocante" ele ainda fala sobre como a "Canção de Liberdade" é em parte uma paródia da Canção de Moisés do Êxodo", op. cit, p.95 e 237.
[324] Nessas as costumeiras imagens de figuras humanas flutuando (o "filho do fogo" aparece caindo na prancha 26, linha 2), de fauna e flora: folhas e gavinhas de videiras, cavalos cavalgando (dois maiores em torno do título "Chorus", são "provavelmente os "cavalos eternos" que o "filho do fogo" liberta dos "refúgios da noite"", Eaves, p. 140). Por fim, sobrevoando "Porque tudo o que vive é Sagrado", cinco pássaros e uma águia, talvez os cinco sentidos e a imaginação, finalmente libertados. Pude demonstrar na análise completa dessa obra em minha tese de mestrado como pássaros em Blake geralmente personificam a imaginação.
[325] Op. cit., p. 129.

Daí as últimas referências serem relacionadas à libertação do corpo de "limites" fixados e "telhados" construídos por "Sacerdotes" repressores: "...aqui a repressão política é registrada em repressão corporal, e o anti-autoritarismo em anti-clericalismo..."[326].

Os livros posteriores ao *Matrimônio* serão: *Visions of the Daughters of Albion* (1793), *America: a Prophecy* (1793), *For Children: The Gates of Paradise* (1793), e *Songs of Experience* (1789-94). Nos termos em que Summerfield resume o desenvolvimento nas temáticas principais desse período na obra blakeana, "na medida em que a consciência da proteção divina e humana que caracteriza a Inocência dá lugar ao ressentimento amargo contra a crueldade e opressão que constituem a Experiência, o espírito se encontra em um mundo onde as necessidades da vida, o ambiente físico e o próprio corpo e alma se tornam escravos de pais e esposos, rei e sacerdote, senhor de escravos e poder imperial."[327] Em 1789 a abolição da escravatura já estava sendo debatida no Parlamento inglês, e em 1792-3 Blake gravara ilustrações terríveis sobre escravos torturados para o livro *A Narrative, of a five Years expedition, against the Revolted Negroes of Surinam, in Guiana,* do Capitão John Stedman[328]. Em *Visions of the Daughters of Albion*, datado de 1793, Blake vocifera toda sua abominação contra os mais variados tipos de escravidão, incluindo a dos africanos.

Outro dos temas principais deste livro diz respeito à opressão sexual. Por volta de 1790 o autor já havia estabelecido sua própria ética sexual, como se pode notar nos livros em questão. O amor e sua consumação física são vistos por ele sempre de maneira positiva (por toda a vida defenderia o amor livre), mas cada um dos parceiros deve se abster da possessão em relação ao outro. Ele fala pouco (contra ou a favor) sobre permanecer fiel a apenas um cônjuge, mas várias vezes afirma que exigir fidelidade do parceiro é um erro, um tipo sutil de possessão. Em *Visions* se torna evidente também o desprezo do autor com relação à virgindade (do corpo), em favor do que seria para ele a verdadeira virgindade (da alma), que é ser livre espiritualmente da corrupção ou venalidade, como lemos na fala de Oothoon, a heroína do livro. Summerfield comenta sobre este livro: "Blake arquitetou um sucessor mais complexo para *The Book of Thel*, um sucessor no qual a opressão sexual, econômica e política estão relacionadas à psicologia humana e ao conceito de percepção decadente. Como a primeira de suas obras proféticas que opera simultaneamente nos níveis metafísico,

[326] Idem.
[327] Summerfield, Henry, op. cit., p. 81.
[328] Idem, p. 82. O crítico informa que Blake várias vezes teria jantado na companhia desse Capitão John Stedman.

psicológico e político, demarca um avanço essencial em sua evolução como um poeta épico."[329]

As "Filhas de Albion" que constituem o Coro representam as mulheres inglesas escravizadas econômica e sexualmente, e suas aflições têm muito em comum com as de Oothoon. Esta última possui várias identidades, Summerfield as elucida: "alegoricamente, ela é a América do Norte e do Sul, o espírito de liberação que susteve a Revolução Americana, e a alma humana aprisionada em um universo materialista e em uma sociedade puritana; literalmente ela é ambas, uma escrava estuprada por seu senhor e uma mulher rejeitada por seu amado porque foi profanada por um deflorador."[330]

No "Argumento" de *Visions of the Daughters of Albion*, Oothoon declara como ela aceitara o deleite do amor (ao contrário de Thel), mas sofrera então a terrível recriminação de sua conduta através de um estupro (Theotormon é seu amado, Bromion seu algoz). A ação no início do poema é breve, e repete em acontecimentos o conteúdo do Argumento, combinando o colher de uma flor, imagem antiga para o ato sexual, com a habilidade imaginativa de ver a essência espiritual em um objeto da natureza, nos moldes de Thel. "Diferente desta, no entanto," compara o crítico, "ela aprende rapidamente uma dupla lição: que uma essência sobrevive embora sua corporificação temporária pereça, e que a sexualidade do mundo mortal não é para ser evitada."[331] Quando Oothoon está no caminho para oferecer seu amor a Theotormon, Bromion lhe rouba sua liberdade e virgindade, dizendo a ela que é uma escrava grávida (portanto mais valiosa), abusa sexualmente dela e zomba do ciúme de seu amado, Theotormon. O ciúme deste será de fato letal para Oothoon. Theotormon aceita a crença de Bromion de que as mulheres são escravas dos homens, e que a virgindade de uma mulher é propriedade de seu noivo. Uma breve digressão na prancha 2 (versos 7-10) confere uma significância simbólica a Theotormon na qual ele representa "o defensor na religião repressiva que bloqueia a expressão da energia sexual, e iguala essa tirania com a opressão dos escravos"[332].

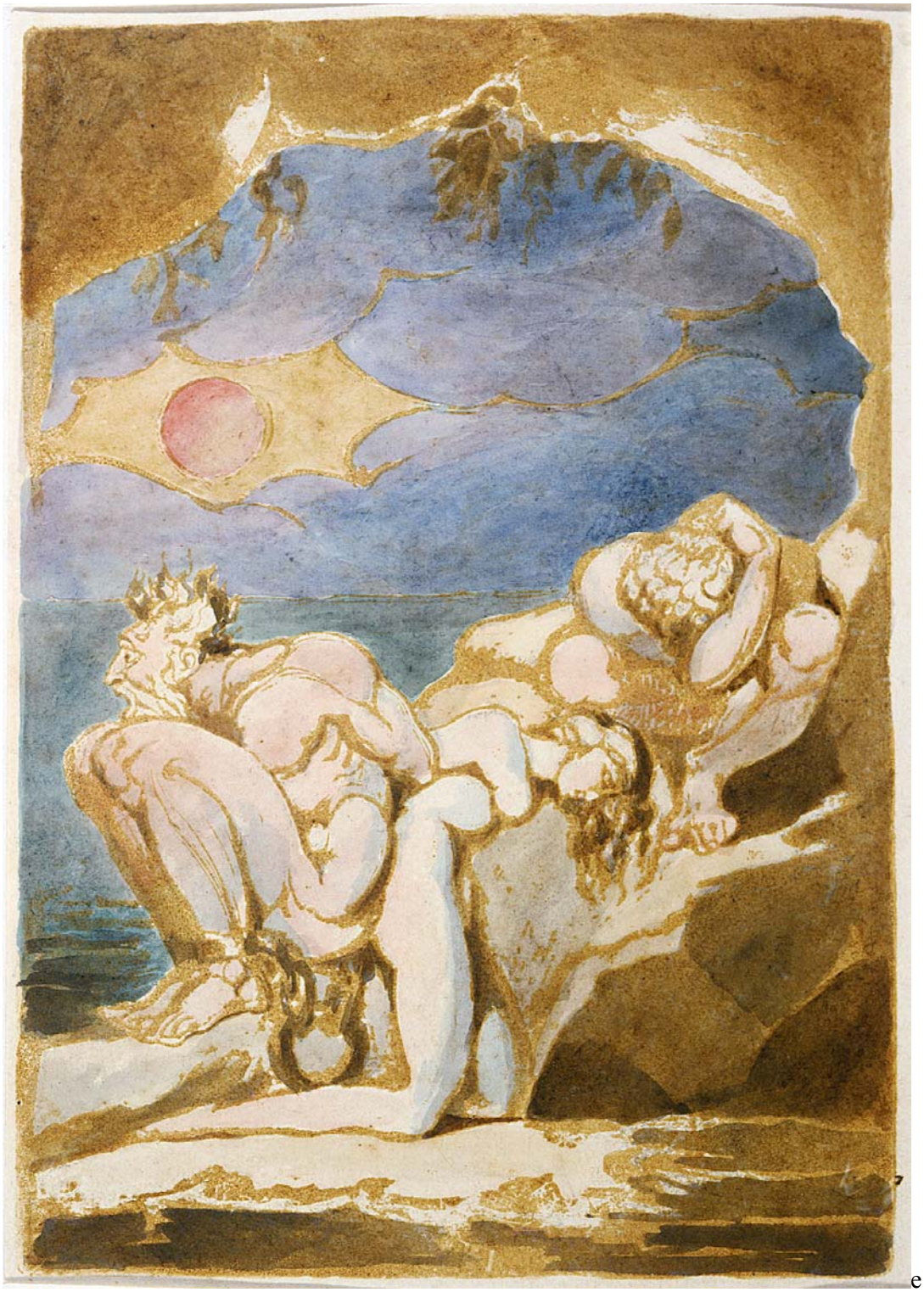
Oothoon tenta de tudo para persuadir Theotormon de sua pureza interna e da devoção de seu amor por ele, inclusive assumindo uma penitência (parecida à punição de Prometeu) que talvez por ser mal lograda apenas confirma a crença de seu amante de que ela esteja maculada. Como ele está impassível, Oothoon profere um discurso apaixonado equiparando a moralidade de Theotormon com a "percepção deturpada que consegue enxergar apenas a

[329] Idem, p. 81.
[330] Idem, p. 83.
[331] Idem.
[332] Idem, p. 84.

razão prevalente sobre todas as coisas – os objetos materiais mensuráveis e finitos que constituem a realidade de Locke"[333], compara Summerfield. Ela fala na cegueira de Theotormon, que se apenas ele se permitisse ver e retirasse a venda de seus olhos, uma nova manhã surgiria para ele, posterior à noite da Queda; nesta noite o rouxinol se lamenta, a águia caça, o coração e cérebro humanos estão aprisionados no crânio e tórax, e o sol nascente não passa de uma "sombra luminosa". A súplica de Oothoon para que Theotormon abra seus olhos é enfatizada com sua insistência no fato de que os indivíduos são diferentes e por isso possuem alegrias e quereres diversos, e que ninguém pode condenar o outro, pois ninguém jamais foi capaz de entrar no pensamento de outra pessoa (3: 2-13). Através de uma série de perguntas retóricas Oothoon afirma que o estado corpóreo (a posse de certos sentidos, ou da virgindade) não é o critério de identidade, e que é a identidade de alguém que deve ser o objeto do amor legítimo. O crítico comenta que a devoção ilimitada demonstrada por Oothoon e as três imagens belas sobre a alma em desespero e sofrimento no último parágrafo de sua fala teriam tocado o coração de qualquer homem, mas não o de Theotormon, que se mostra implacável. Na ilustração da prancha 4 ele aparece com o rosto escondido em seu próprio colo, enquanto sua cegueira acorrenta Oothoon e seu ciúme cobre a chama do desejo dela com uma onda negra (Summerfield). Na resposta dele, afirma que dia ou noite não significam nada para alguém com tormentos como os dele, e que pensamentos e alegrias, assim como "pesares" (Oothoon havia falado sobre todos esses elementos em 3:13, 6, 17), são imateriais e, portanto, irreais, sem poder algum sobre ele. Depois dessa fala volta-se para seu isolamento na intolerabilidade atormentada e na felicidade de um passado irrecobrável.

Quanto à fala de Bromion no início do poema, ele demonstra ser um homem arrogante e cruel que ama o poder. Depois de violar Oothoon, os lamentos dela ameaçam abafar a sua voz, mas por um momento ele a sobrepõe; quando os argumentos dela e o ciúme de Theotormon pareciam solapar suas convicções, Bromion tenta responder a eles num lamento descrito por Blake como algo que estremece a caverna onde se encontram. "Caverna", como se estabelece em *O Matrimônio do Céu e do Inferno* e perpassa tua sua obra, é uma alegoria da percepção decadente, aprisionada pelos cinco sentidos do corpo. No frontispício de *Visions*, vemos a imagem de Oothoon acorrentada a Bromion, um de costas para o outro, dentro de uma caverna, enquanto Theotormon chora na entrada desta, ilustrando os versos que descrevem como seu ciúme acusatoriamente acorrentara Bromion (terror) a Oothoon (submissão). No lamento de Bromion, ao responder às súplicas de Theotormon por um tempo

[333] Idem, p. 84.



e lugar onde suas dores cessassem, ele afirma haver fenômenos desconhecidos que os seres humanos poderiam perceber se tivessem mais de cinco sentidos. E apesar da asserção de Oothoon de que as pessoas destituídas de imaginação não são capazes de ver a realidade, ele nega haver experiências e prazeres que não tenham origem na percepção sensorial ou em

possessões materiais. Ele também nega que "Uma só Lei para o Leão & o Boi é Opressão" ("One Law for the Lion & Ox is Oppression"), um dos "Provérbios do Inferno", promulgado em *O Matrimônio do Céu e do Inferno* (prancha 24). Portanto temos aqui outra das referências internas na obra completa de Blake, na qual um livro cita trechos de outro dando ensejo àquela interconexão geral, como vimos com Makdisi.

Depois disso os dois "materialistas", como os caracteriza Summerfield, não terão mais nada a dizer. Todo o restante do poema consiste em um longo discurso de Oothoon, como um monólogo. Na conclusão de sua fala ficamos sabendo que Theotormon permanece encarcerado em seu desespero e miséria, e na ilustração da prancha 6 ele aparece se autoflagelando com três chicotes em cujas extremidades pendem três cravos, a flor que simboliza sexualidade e é ilustrada embaixo do Argumento. Oothoon inicia seu monólogo com uma apóstrofe a Urizen, o deus patrono de todos que acreditam em uma só lei apenas o leão e para o boi, e que aqui é comparado ao Deus do livro bíblico Gênese (i. 26), o qual fez o homem a partir de Sua própria imagem e semelhança. O texto da prancha 1 e a ilustração de um homem negro em prostração na prancha 2 atacam ambos a escravidão; o texto das próximas quatro pranchas traça em ampla esfera um retrato social e moral do mal na Inglaterra. Com descrições claras e sucintas Blake apresenta rapidamente em cenas breves "o sargento do alistamento roubando as terras de seus trabalhadores, o pároco arrecadando dízimos opressivos e suportando a aliança da monarquia com a igreja através de sua teologia abstrata, mulheres da classe alta impelidas a casamentos mercenários, e seus filhos forçados prematuramente a casamentos similares ou empurrados para os estudos", resume Summerfield. A ilustração da prancha 5 mostra uma senhora mortificada em meio à luxúria.

Na prancha 6 Oothoon compara o controle religioso da vida amorosa com a supressão da sexualidade naturalmente prazerosa que tem início na infância, ou nos termos de Blake, na Inocência. Ela denuncia a castidade como um sistema sancionado de prostituição no qual as mulheres vendem seus corpos em troca de um casamento. Depois de fazer sua própria reivindicação de virgindade interior, ela apresenta um retrato marcante do auto-erotismo dos frustrados, censura o "Pai do Ciúme" (Urizen) e prevê ela mesma recuando para tão longe da Eternidade até se desvanecer na não-existência (5:3; 7: 3-15). Discorrendo sobre o amor verdadeiro ela acaba por definir o falso amor: uma possessão que "drinks another as a sponge drinks water" e que é apenas amor a si mesmo ("self-love"), personificado por Blake em uma imagem aterrorizante: "a creeping skeleton/ with lamplike eyes watching around the frozen marriage bed" (7: 16-22) Para provar como é livre da possessão e do ciúme, Oothoon oferece a Theotormon um número ilimitado de amantes que ela mesma o proveria. Mas ao final de sua

fala ela compara o amado a um pássaro marinho que ama a tempestade e a uma cobra venenosa; ela não pode fazê-lo entender que o júbilo e a vida são sagrados, e não a castidade e o direito de posse, e por isso a relação dos dois chega a um impasse. A última ilustração mostra Oothoon voando sobre as ondas do oceano, como Urizen na página de título, porém ela aparece espiritualmente em exaltação e em um contentamento muito maior do que o dele; as "filhas de Albion", que na prancha anterior foram representadas em pesar, aqui olham para cima em direção a Oothoon com esperança. Summerfield conclui sobre este livro: "*Visions of the Daughters of Albion* tem menos leitores do que merece. Embora sua estrutura seja deselegante e haja obscuridades problemáticas, o poema é magnificente em seu entusiasmo apaixonado pela liberdade, e imagens individuais e alusões fazem que os objetos da simpatia e indignação de Blake momentaneamente se elevem como camafeus do *background* de sua compaixão por mulheres, crianças e escravos oprimidos."[334]

[334] Idem, p. 86-7.

Capítulo 3 – *AMERICA, A PROPHECY,* uma análise (texto e ilustrações)

Depois de compor *The Marriage of Heaven and Hell* e *Visions of the Daughters of Albion,* Blake iniciou a criação de duas séries de livros ilustrados interconectados, conhecidos como "profecias de Lambeth" – como já comentei anteriormente, esses livros são denominados a partir do nome do bairro londrino onde residia naquele momento. É justamente nessas séries que o autor "começa a expressar sua visão de mundo através de uma complexa mitologia de sua própria invenção."[335] A forma dos textos poéticos nos livros de Blake, conforme argumentou Tannenbaum[336], é condizente com o trabalho de estudiosos do século XVII e XVIII tais como Joseph Mede e Thomas Howes, que analisaram a forma de profecia literária não-aristotélica: eles defendiam as digressões, transições abruptas, perspectivas ou pontos de vista múltiplos, e uma disposição acrônica ou atemporal (algumas vezes sincrônica), em concordância com elementos encontrados em livros como o de Ezequiel e do Apocalipse.

Essas duas séries a que me referi acima são denominadas por Summerfield a partir de seus temas: a primeira ele chamou de "Mito de História", formada pelos livros *America, Europe* e *The Song of Los;* e a segunda foi denominada por ele "Mito de Criação", que é o grupo formado pelos livros *The Book of Urizen, The Book of Ahania* e *The Book of Los,* pois apresentam uma conformidade com relação a seus temas. Em "Uma Canção da Liberdade" no final de *The Marriage of Heaven and Hell,* Blake retrata o conflito entre um deus da lei e da razão (Urizen) e uma criança recém-nascida que representa a "energia" (Orc). Essa canção prefigura os três livros de mito histórico citados acima: *America, Europe* e *The Song of Los,* este último consistindo de duas partes intituladas "Africa" e "Asia". Summerfield propõe rearranjar essas quatro partes na ordem cronológica mais provável que configuraria a série em "Africa", "*America*", "*Europe*" e "Asia", definida pelo crítico nos seguintes termos: "Blake concebe a história da humanidade pós-Queda como tendo seu início na África, e a redenção sendo iniciada com a revolução que começou nas Treze Colônias da América em 1776, sendo deslocada para a França em 1789, e na iminência de se espalhar pela Ásia. Ele deve ter tomado a sugestão na Introdução da Parte II de *The Rights of Man* (1792) do seu amigo Thomas Paine, o qual prognostica ali que a liberdade nascida na América se disseminaria em direção ao leste para solapar as antigas tiranias da Ásia, África e Europa."[337] Quanto à segunda série, que configura um mito de criação e consiste nos livros *The Book of Urizen, The*

[335] Summerfield, Henry, op. cit., p. 97.
[336] Tannenbaum, Leslie, *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies,* Princeton University Press, 1982, p. 28-51.
[337] Summerfield, H., op. cit., p. 97-8.

Book of Ahania e *The Book of Los,* seu prenúncio é anunciado também no final de *O Matrimônio do Céu e do Inferno,* onde Blake afirma ter em sua posse a "Bíblia do Inferno" e promete que logo esta seria entregue ao mundo. Ele publicou em 1794 o volume intitulado *The First Book of Urizen* como um primeiro fascículo desta "Bíblia", mas no ano seguinte intitulou os dois volumes que constituem sua seqüência *The Book of Ahania* e *The Book of Los.* Em uma das cópias, que é provavelmente uma das últimas, Blake riscou a palavra "First" do título (na prancha 2) assim como na maioria dos títulos em curso[338]. Portanto o melhor é denominar esse livro *The Book of Urizen*, como é atualmente mais conhecido. Summerfield escreve sobre ele: "O volume é uma Gênese descrevendo um evento cósmico que é tanto a criação do universo natural quanto uma parte da Queda fora da Eternidade. O poema é também uma paródia de *Paradise Lost* de Milton (...). Além disso, uma vez que Urizen representa a razão, seu antagonista Los a imaginação e o filho deste último Orc representa energia, o mito tem uma dimensão psicológica igualmente importante: ele fala do colapso da mente humana numa divisão e conflito interno."[339]

Portanto *America* demarca a transição na obra de Blake para a "mitologia épica" que caracterizará todos os outros livros subseqüentes a esse, mitologia cuja autoria é do próprio autor, conforme comentei acima – não há referência explícita a nenhuma tradição específica, conferindo ao texto considerável obscuridade e "abertura" com relação a seu sentido. Prova dessa amplitude de possibilidades de leitura é o fato de que alguns críticos tomam *America* por um poema otimista, já outros o consideram pessimista. Para Dörrbecker, seria justamente nessa ambivalência que *America* faria sentido poeticamente, e também politicamente (há uma forte conotação política nesta obra), como uma "profecia ambivalente, um poema parcialmente auto-fragmentado"[340].

Tanto *America* (1793) quanto *Europe* (1794) são descritos como profecias em seus subtítulos, gênero cujo modelo em Blake provém claramente dos livros proféticos bíblicos. Em *America* alusões aos eventos maiores da escritura podem ser notadas em referências à Expulsão do Paraíso ou Queda (prancha 8, verso 2, ou seja, 8: 2), ao Dilúvio (14:9), à praga (14: 5), ao Êxodo e à entrega do Decálogo (8: 4). Blake alude também ao dragão do Apocalipse (7: 4-5), aos ossos de Ezequiel (6: 3), ao deserto de Isaías (8: 7-8), aos metais de Daniel (8: 16-17) como sinais do futuro. Também a tonalidade em *América* evoca muito o

[338] Idem, p. 115.
[339] Idem.
[340] Dörrbecker, D.W. (introdução e notas) *The Continental Prophecies*, volume 4 da edição facsímile da obra completa de William Blake, David Bindman (editor geral), *Blake's Illuminated Books*, publicada por The William Blake Trust, Tate Gallery e Princeton University Press. O volume editado por Dörrbecker é de 1995. A citação da presente nota encontra-se na página 14-5.

estilo bíblico. A "visão" revelada aqui diz respeito ao passado recente da América do Norte (a batalha contra a Inglaterra pela independência), e sua repercussão na Europa de 1793. É bom notar, como assinala Dörrbecker, que a função da profecia em Blake não é predizer o futuro, mas "expor os motivos e conseqüências de decisões humanas que de outro modo permaneceriam ocultos."[341] Howard quem elencou todas essas referências bíblicas acima, comparando a "estratégia profética" de Blake com aquela dos poetas hebreus: "o passado da rebelião americana está para o presente da Revolução Francesa assim como o passado do Pentateuco estava para os dias de Ezequiel e Isaías."[342]

Historicamente o livro cobre o período que vai da revolução americana até os primeiros sinais de revolução na Europa, porém narrado nos termos do mito blakeano da eclosão de Orc de seu cativeiro e a liderança que exerce sobre os dissidentes americanos – ele é o personagem central neste livro. Dessa maneira *America* mistura narrativa histórica e profecia, onde predominam figuras mitológicas como o "Anjo de Albion" (Albion personifica a Inglaterra na mitologia criada por Blake), os Anjos das colônias (Boston, por exemplo), Orc e Urizen. Alguns autores interpretam Orc como a personificação do "Desejo" que conduzirá à "Liberdade" (Howard, p. 109), da "Energia" (Bindman, p. 74), da "Revolução" (Damon, *Dictionary*, p. 309)[343], veremos na análise do texto a seguir mais sobre esse personagem. Há também os "Anjos de Albion", no plural, pois representam os soldados de George III (Summerfield, p. 103), "anjos" como no sentido da palavra em *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, os "Devoradores" que impõem restrição à "Energia" dos "Prolíficos"; nos *illuminated books* anjos personificam a imagem da restrição em geral.

Os críticos concordam em pelo menos alguns sentidos mais essenciais: que o livro seja centralizado no elogio da liberdade (política e espiritual), e na oposição política contra a tirania; que se configura neste livro uma representação do conflito entre repressão e revolução. Os americanos, os anjos das colônias e Orc representam a liberdade e a revolução; Urizen, o Anjo de Albion e os outros guardiões de Albion representam a tirania e a repressão. Howard resume:

> "(...) Blake quis dar uma visão profunda da história humana, um olhar profético às implicações espiritual, mental e física da luta americana pela liberdade que resistiria como uma visão das forças em ação na Inglaterra de 1793. Essa luta surge novamente entre classes opostas, mas agora ao invés do generalizado "Prolífico" e "Devorador" [*O Matrimônio do Céu e do Inferno*],

[341] Idem, p. 17.
[342] Howard, John, op. cit., p. 112.
[343] Ver Bibliografia no final para referência bibliográfica completa.

> a luta é travada no modo familiar da velha batalha entre os líderes (tirania) e dissidentes (liberdade) de uma nação. O dissidente recusa a se conformar com a lei imposta pelos líderes, estes são impelidos a manter o controle a qualquer custo, (...) devem reprimir ou destruir os dissidentes. Assim que os dissidentes são reprimidos, os líderes devem ocultar os motivos e razões da repressão. (...) A rebelião americana, que parece tão horrível para os líderes ingleses, propagando-se em direção à Inglaterra depois da tentativa frustrada de reprimi-la ter falhado, e finalmente sendo dominada pela hipocrisia religiosa de Urizen, é construída sobre o modelo da rebelião, repressão e ocultação."[344]

Trata-se do livro mais densamente ilustrado dentre os anteriores a ele no conjunto dos *illuminated books*; todas as páginas sem exceção são ilustradas, mas apenas o frontispício é composto inteiramente por desenho, ou seja, não possui nenhum texto combinado a ele como no restante das outras pranchas. Em concordância com a maneira de ilustrar mais característica de Blake, veremos como as imagens pictóricas não representam o texto de um modo simples e direto, não estão completamente subordinados a este – e vice-versa – embora apenas através do contexto geral da obra possamos interpretar seus sentidos (das ilustrações). Optei por analisar esse livro no presente estudo devido à profusão de imagens pictóricas mencionada acima e também pela natureza desses desenhos, que contêm as características principais das ilustrações de Blake nos *illuminated books* em geral. Busquei concentrar esse capítulo em uma obra apenas para manter a profundidade na análise das duas linguagens separadamente e em conjunto, possibilitando averiguar os padrões na relação texto/ilustração de modo mais sólido e completo: como essa relação se estabelece em sua completude "livro", o objeto de arte concebido por Blake?

"*America* é, em termos pictóricos, o mais brilhante dos livros de Blake." (Damon, *Dictionary,* p. 21) Tal consideração não é rara de se encontrar na crítica blakeana. Segundo consta no levantamento de toda a crítica sobre esse livro feito por Dörrbecker, até fins do século XIX os comentadores evitavam falar das profecias continentais[345], pois as consideravam por demais obscuras. Para eles os textos eram "incompreensíveis", "inexplicáveis", mas todos parecem ter apreciado a "beleza e sublimidade" dos desenhos que os acompanham. Por admirarem tanto as ilustrações sem todavia conferirem nenhuma interpretação aos textos, os primeiros autores a comentar a obra de Blake teriam chegado "por necessidade" à conclusão de que havia nessas profecias uma "dicotomia de forma e

[344] Howard, John, *Infernal Poetics, Poetics Structures in Blake´s Lambeth Prophecies*, Fairleigh Dickinson University Press, 1984, p. 109.
[345] Como já assinalei anteriormente, esse é o modo como a crítica em geral denomina o conjunto dos livros *America, Europe* e *The Song of Los.*

conteúdo"[346]. Ao longo do tempo os desenhos de *America* receberam uma consideração maior do que seu texto. O que, entretanto, não auxiliou para que um consenso da crítica sobre a iconografia das pranchas fosse estabelecido. Em interpretações mais recentes, apesar dos críticos continuarem a enfatizar "o sucesso de Blake com a integração formal de palavra e imagem em *America*, (...) nem mesmo uma concordância rudimentar a respeito do significado de grande parte das ilustrações nas profecias continentais foi alcançada"[347]. Há nesses comentários uma quantidade considerável de leituras "mutuamente excludentes" do quê, e quem, é de fato para ser visto nas ilustrações, caracterizando a "abertura" de interpretação que o crítico alega existir nesta obra de Blake. Procurarei demonstrar a evidência explícita desta característica marcante na relação texto/ilustração no decorrer de minha análise. Muitas vezes as ilustrações não estabelecem mais do que sugestões ou hipóteses de sentidos na mente do espectador, por possuírem um poder referencial muito frágil e tênue. Na maioria das vezes, entretanto, considero que a relação das ilustrações com o texto se dê de forma alegórica, não aquele tipo onde o significado subjacente foi tradicionalmente convencionado, mas um tipo especial de alegoria. Poderíamos denominá-la "alegoria sublime", como a chamou Blake; ela precisa do contexto da obra como um todo onde está inserida para ter seu significado estabelecido, ou seja, por analogia com o contexto textual que se faz a tradução de seu sentido, pois as situações e personagens presentes nas ilustrações na maioria das vezes não aparecem no texto. Nesse processo também o espectador recebe um papel importante, pois algumas vezes será ele quem estabelecerá o sentido entre texto e ilustração por ser este muito obscuro e velado.

Dörrbecker propõe uma estrutura para o livro que seguirei em minha análise, pois me parece a melhor elucidação das que tive acesso, e também por ele ter se baseado em toda a bibliografia sobre o assunto até 1995, portanto é sem dúvida um bom parâmetro. Segundo o crítico, *America* está organizado em uma estrutura de três partes: as duas primeiras pranchas compõem o "Preludium", seguido por um diálogo entre Orc e o Anjo de Albion (ou Príncipe Guardião de Albion) nas pranchas 5-10, e por fim uma versão mítica dos eventos da luta americana pela independência, da prancha 11 até a prancha 18.

[346] Dörrbecker, op. cit., p. 42. Ele cita Cunningham (1829-30) que, por exemplo, escreveu sobre essa obra de Blake: if "the work be looked at for form and effect rather than for meaning" then "many figures may be pronounced worthy of Michael Angelo".
[347] Dörrbecker, D.W., op. cit., p. 43.

3.1-) As ilustrações do Frontispício e da Página de título

Em *America*, a referência poética à guerra americana pela independência só terá início na prancha 11 da profecia, depois do "Preludium" e de um 'duelo verbal' extenso entre Orc e seus oponentes britânicos. Porém, visualmente, o leitor é exposto aos horrores dos efeitos da guerra assim que abre o livro, nas cenas apresentadas tanto na imagem pictórica do frontispício quanto da página de título. Blake introduz já nas duas primeiras páginas o tema da guerra, denotando uma posição proeminente ao mesmo. Mas, pergunto eu, se tivéssemos o livro pela primeira vez nas mãos, será que as iconografias bélicas dessas ilustrações que o abrem ficariam assim tão claras? Esta questão denota aquela característica apontada por Makdisi, de que os significados dos livros blakeanos são para serem buscados no "intervalo" entre imagens pictóricas e texto, num processo contínuo de comparação entre eles, em leituras e releituras, avançando na leitura das pranchas, e retrocedendo para as anteriores constantemente.

Na prancha 1, o frontispício, vemos uma cena bastante sombria, e altamente alegórica. Um muro imenso, cuja aparência sólida e forte desmantela-se agora em fragmentos espalhados pela cena (interpretado por Erdman como o muro de uma cidade[348]), materializa a imagem da destruição. Em primeiro plano, à esquerda, o cano de um canhão jaz descartado sobre o solo (Dörrbecker o considera um possível emblema do poder militar do Império[349]), à direita o punho de uma espada quebrada, da qual resta apenas um pequeno pedaço de lâmina; acima, em um céu noturno, distinguem-se nuvens que parecem estar muito baixas, possível sinal de que sejam na verdade nuvens de fumaça: todos sinais de uma batalha terminada a pouco. Do lado direito da cena, a figura atormentada de uma mulher nua e desprotegida, sentada sobre um pedaço caído da parte superior do muro atrás dela, olha em direção do canhão mas parece fixar seus olhos no vazio, como que tomada por um sofrimento brutal - e apesar de sua própria dor acolhe e protege duas crianças, oferecendo fisicamente refúgio a elas, uma em seu colo, a outra em pé ao seu lado esconde a cabeça entre sua coxa e braço esquerdos; pode-se interpretar esse grupo das três figuras como uma representação da família desprotegida que foi deixada sem um pai pela guerra. E, por fim, dominando a cena toda, a figura de um gigante alado (em ângulo frontal e completamente simétrico), sentado entre a brecha deixada pelo arrombamento do muro. Com os ombros arqueados e o corpo encolhido

[348] Erdman, David V., *The illuminated Blake: all of William Blake's illuminated works with a plate-by-plate commentary*, New York, Dover , 1992 (1974), p. 137.
[349] Op.cit., p. 45.

ele esconde o rosto entre os joelhos, como se não pudesse encarar a derrota, sugerindo ao espectador o sentimento de desespero profundo que o imobiliza. Seu corpo enorme e musculoso, os cabelos longos e encaracolados característicos da juventude e as asas imensas lhe conferem extremo vigor e potência, no entanto algemas em ambos os pulsos o mantém acorrentado ao solo, fazendo dele a imagem ou o "emblema da sujeição em si mesma"[350].

Muitas sugestões diferentes foram feitas por críticos na interpretação dessa prancha por se tratar de cena tão alegórica. Dörrbecker cita várias delas, que possuem em comum o fato de quase todas se preocupar em suprir um nome para as figuras envolvidas na cena, e não na "(re)construção da 'narrativa' inerente à imagem", que seria mais produtivo como a própria interpretação desse autor me pareceu; algumas interpretações ignoram mesmo os emblemas de guerra na cena como pudemos constatar acima. O gigante alado, por exemplo, já foi tomado como a figura de Urizen, do Anjo de Albion, da condição humana em si mesma, e muitas outras formas; mais frequentemente é identificado como Orc, que aqui representaria "o forte governado pelo fraco"[351]. Entretanto, nenhuma dessas identificações ajuda a esclarecer de fato a "cena de desespero representada nesta imagem que certamente não é um 'começo promissor' e triunfalmente otimista", sugere Dörrbecker. Ele considera a figura alada não como o próprio Orc (uma vez que esse personagem não possui asas em nenhuma outra das imagens pictóricas de Blake onde foi representado), mas como alguma imagem correlata, o "espírito da libertação ou o espírito do inglês nascido livre". Cita um outro autor (McCord, 'Unromantic View', p. 392) que escreveu sobre essa figura: "O gigante alado aqui (...) é a vítima de todos os códigos que justificam a morte e a destruição. A mãe perturbada, sofrendo do vazio da perda, está de forma aterrorizante indiferente a suas crianças agora órfãs de pai e parece incapaz de confortá-las ou guiar."[352].

Dörrbecker relaciona a prancha 1 como uma imagem da mesma situação do final do poema, no qual o "demônio vermelho" (Orc) foi ocultado "da terra por nuvens e neblina gelada" (*America* 18:13) antes de sua luz reaparecer na Revolução Francesa. Ao mesmo tempo, as imagens do frontispício e da página de título evocariam a peripécia do poema, quando por pouco a América perde a guerra. Por algum momento há um suspense quando o Anjo de Albion contra-ataca, mas os americanos e Orc reagem juntos e viram a batalha a seu favor. Porém, para o crítico, a imagem pictórica seria menos otimista do que o texto, no qual

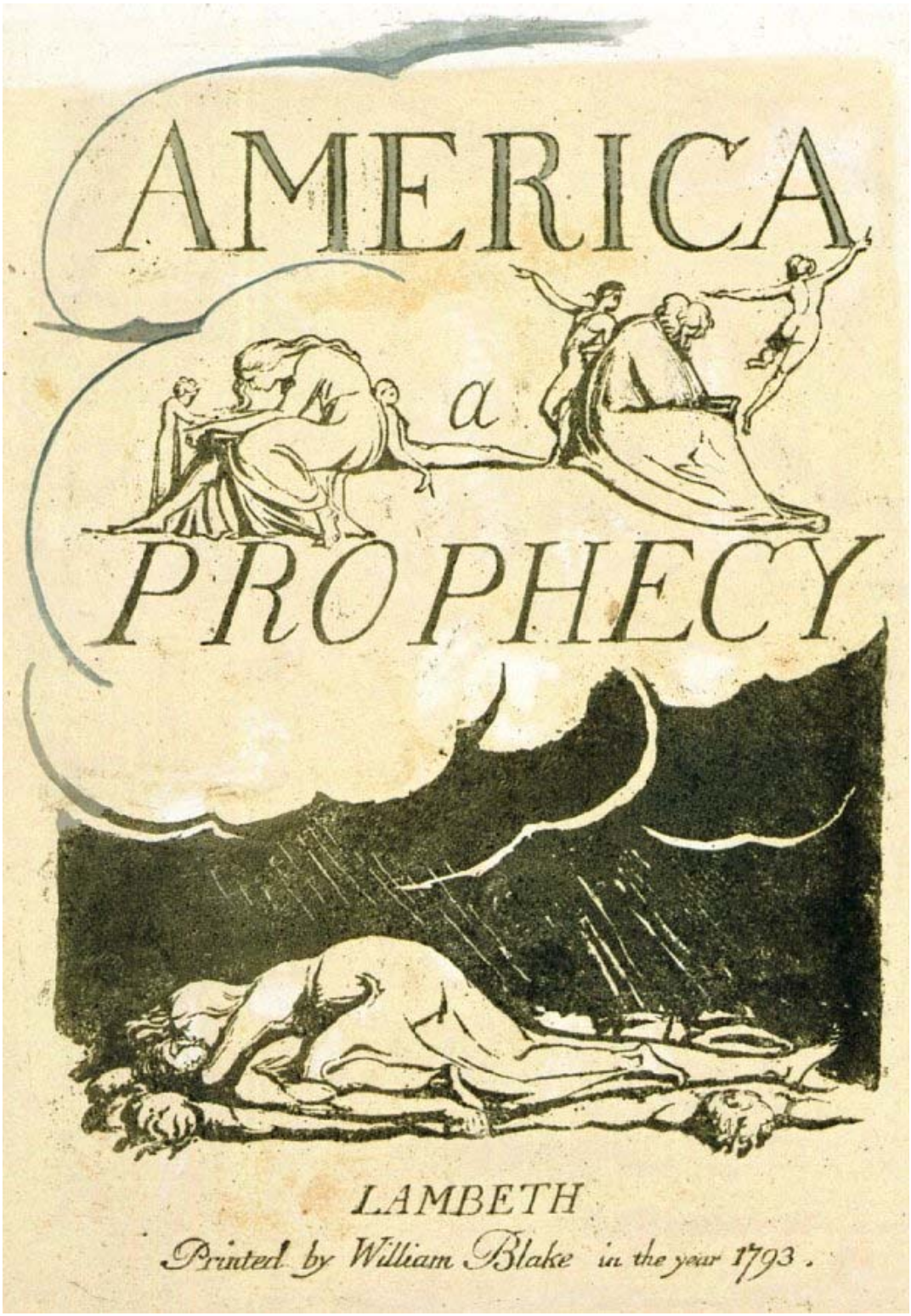
[350] Idem.
[351] Erdman, 'New Expanses', p. 99; citado por Dörrbecker, op. cit., p. 46.
[352] Idem.

depois de muita luta a liberdade é alcançada[353]. Mas, volto a afirmar, só podemos chegar a tais conclusões depois de ter lido o livro inteiro, até lá esse gigante alado é apenas uma incógnita. Ele apenas pode sugerir uma atmosfera ou qualidade de sentimento, que no caso se trata de uma desolação total, a própria imagem da derrota e do ser cativo, subjugado, apesar de sua robustez e juventude, de sua energia em potência, ele dobra-se sobre si mesmo, esconde o rosto do mundo. Se considerarmos a imagem de maneira mais abrangente, o frontispício serviria como uma imagem de uma parte representando o todo da obra, da atmosfera de injustiça e a revolta em potencial que ela gera, assim como das conseqüências e motivos da guerra. Funcionaria assim como uma 'metonímia visual' do mesmo modo que caracterizei algumas das ilustrações do *Matrimônio* em minha dissertação de mestrado.

A cena na metade inferior da página de título continua a mesma 'narrativa' visual do frontispício, mas transposta para fora do muro da cidade, no campo de batalha. Imensas nuvens trazendo chuva e vento cobrem um grupo de cadáveres sobre o qual distinguimos o perfil de uma figura de mulher que se lança de joelhos sobre um dos soldados assassinados num abraço desesperado – provavelmente seu marido (ou amado) morto. Na parte superior da página, no interior da nuvem imensa que paira sobre a cena do campo de batalha, vemos uma realidade pictórica completamente diversa (Erdman sugere fazer parte de um "domínio mental"[354]). Nela, em meio à inscrição do título da obra, dois grupos de figuras exercem o mesmo tipo de representação emblemática que o gigante alado no frontispício. Eles funcionam como "metáforas visuais do modo profético" (Dörrbecker), pois ambos estão concentrados no estudo das escrituras ou "absortos na leitura da própria profecia", ambos são acompanhados por crianças e figuras assistentes, representando o espírito da profecia na figura de uma sibila e um profeta, "concebidos na tradição da pintura de Michelângelo na Sixtina onde muitas sibilas e profetas são mostrados de maneira similar, lendo ou escrevendo, acompanhados por crianças que os ajudam a manejar os grandes volumes de fólios."[355] Quando Dörrbecker afirma serem essas figuras "metáforas visuais", ele confirma minha proposta em utilizar elementos da linguagem verbal para analisar o modo pelo qual as ilustrações de Blake interagem com o texto.

As pequenas figuras que assistem à sibila e ao profeta, da esquerda para a direita: uma pequena de pé em frente à sibila, que parece lhe ajudar a folhear o livro, olha atenta para este; uma outra figura reclinada se apoiando nas costas da sibila, aponta para baixo, para a palavra

[353] Idem.
[354] *Illuminated Blake*, p. 138.
[355] Idem, p. 48-9.



"Prophecy"; acompanhando o profeta, as duas figuras também apontam, uma em direção à palavra "America", a outra em direção ao canto superior direito da página, como indicando o virar desta para que a leitura da presente obra tenha início.

> "Em geral, o grupo dentro das nuvens incorpora pictoricamente a tarefa apresentada ao espectador/leitor nas páginas seguintes – olhar para a história da guerra americana nos termos fornecidos pela escritura profética."[356]

Ao conferir à história da guerra americana pela independência uma versão profética, Blake adotadou a mesma postura de Swedenborg, por exemplo, que seguindo uma tradição antiga de exegese bíblica acreditava que os livros históricos da Bíblia pudessem ser lidos como profecias, embora narrando eventos de fatos históricos. Através do gigante alado no frontispício em conjunto com as figuras acima da palavra "Prophecy" em meio à nuvem na página de título, Blake introduziu também nas imagens pictóricas um outro nível de significado além do histórico: "os motivos iniciais que se referem a alguma 'ação' histórica foram então combinados com sinais e significantes de uma dimensão mítica."[357]

Nenhuma família desprotegida, gigante alado, soldados mortos num campo de batalha, último beijo no amado morto, nem profetas e sibilas sequer remotamente apareceram no texto desse livro. Apenas através da analogia com o texto como um todo, ou melhor, com o contexto da obra, podemos apreender seus significados e o sentido de apresentá-los logo nas primeiras páginas do livro.

3.2-) "Preludium": texto e ilustrações (pranchas 3 e 4)[358]

"PRELUDIUM" [Prancha 3]
"The shadowy daughter of Urthona stood before red Orc.
When fourteen suns had faintly journey'd o'er his dark abode;
His food she brought in iron baskets, his drink in cups of iron;
Crown'd with a helmet & dark hair the nameless female stood;
A quiver with its burning stores, a bow like that of night,
When pestilence is shot from heaven; no other arms she need:
Invulnerable tho' naked, save where clouds roll round her loins,
Their awful folds in the dark air; silent she stood as night;
For never from her iron tongue could voice or sound arise;

[356] Idem, p. 49.
[357] Idem, p. 50.
[358] Como não há ainda tradução para o português de *America*, apresento a seguir o texto no original para que o leitor possa ter acesso ao texto completo; os textos das pranchas seguintes serão citados conforme a análise progrida.

But dumb till that dread day when Orc assay'd his fierce embrace.
“Dark virgin”; said the hairy youth, “thy father stern abhorr'd;
Rivets my tenfold chains while still on high my spirit soars;
Sometimes an eagle screaming in the sky, sometimes a lion,
Stalking upon the mountains, & sometimes a whale I lash
The raging fathomless abyss, anon a serpent folding
Around the pillars of Urthona, and round thy dark limbs,
On the Canadian wilds I fold, feeble my spirit folds.
For chaind beneath I rend these caverns; when thou bringest food
I howl my joy! and my red eyes seek to behold thy face
In vain! these clouds roll to & fro, & hide thee from my sight”.

[Prancha 4]
Silent as despairing love, and strong as jealousy,
The hairy shoulders rend the links, free are the wrists of fire;
Round the terrific loins he siez'd the panting struggling womb;
It joy'd: she put aside her clouds & smiled her first-born smile;
As when a black cloud shews its lightnings to the silent deep.
Soon as she saw the terrible boy then burst the virgin cry.
“I know thee, I have found thee, & I will not let thee go;
Thou art the image of God who dwells in darkness of Africa;
And thou art fall'n to give me life in regions of dark death.
On my American plains I feel the struggling afflictions
Endur'd by roots that writhe their arms into the nether deep:
I see a serpent in Canada, who courts me to his love;
In Mexico an Eagle, and a Lion in Peru;
I see a Whale in the South-sea, drinking my soul away.
O what limb rending pains I feel. thy fire & my frost
Mingle in howling pains, in furrows by thy lightnings rent;
This is eternal death; and this the torment long foretold”.
[The stern Bard ceas'd, asham'd of his own song; enrag'd he swungt
His harp aloft sounding, then dash'd its shining frame against
A ruin'd pillar in glittring fragments; silent he turn'd away,

And wander'd down the vales of Kent in sick & drear lamentings.][359]"

Comecemos a análise pelo texto do "Prelúdio", já que é imprescindível para a compreensão da imagem pictórica. Nele o leitor é apresentado a "red Orc", este que será o herói tanto do "Prelúdio" quanto da "Profecia" que o segue, um dos personagens principais da obra; a outra personagem presente nesse prólogo é a "sombria filha de Urthona" (*shadowy daughter of Urthona*), objeto dos desejos de Orc, que será por fim sexualmente possuída por ele: todos os críticos consideram a cena narrada no Prelúdio como um encontro amoroso, muitos o tomam como um ato de estupro, o que serviria para enfatizar desde o início o potencial em Orc de destruição e violência, fazendo dele um herói cuja figura não é de todo positiva. Algumas vezes ele se torna também o opressor, através desse caráter destrutivo e desumano.

Os personagens criados por Blake possuem sempre uma conotação alegórica grande no sentido de que têm um significado outro por trás do que nos é apresentado, cuja compreensão necessita muito do contexto para ser apreendida, já que evita ao máximo elementos convencionais. Esta característica, no limite, pode atrapalhar ou mesmo impedir nossa compreensão da obra, o que acontece em certas passagens, quando o autor "falha" em comunicar (vários críticos já comentaram isso). Outro fato que colabora para a apreensão do significado por trás desses personagens é a participação deles em várias das obras de Blake, dando forma àquela mitologia criada pelo próprio autor. Aliás, esse significado por trás dos personagens se averiguado ao longo de sua obra completa vai se desenvolvendo conjuntamente com ela, como verificou Dörrbecker: "o caráter simbólico e a função narrativa das figuras de Blake estava sujeito a um gradual, muitas vezes ainda maior desenvolvimento, e mesmo a reversões completas de significado"[360]. Alguns personagens possuem um significado mais estável, como Orc, por exemplo, que aparecerá em vários outros livros de Blake (*O Matrimônio do Céu e do Inferno, America, Europe, The Book of Urizen, The Four Zoas, Milton*), sempre personificando o espírito da revolta ou da revolução. Ele é representado pictoricamente como um jovem de cabelos revoltos e encaracolados, e associado ao elemento fogo (daí a cor vermelha); Dörrbecker o caracteriza como "um revolucionário aspirando a se tornar o salvador da humanidade e como um novo Prometeu"[361]: na cena principal da

[359] Os quatro últimos versos somente aparecem em algumas cópias do livro impressas pelo próprio Blake, por isso geralmente mantém-se entre colchetes nas edições posteriores de sua obra completa.

[360] Dörrbecker, op. cit., p. 27.
[361] Idem.

ilustração na prancha 3, Orc aparece acorrentado a uma rocha, assim como Prometeu. Já Urthona, outro personagem que aparecerá em muitas outras das obras de Blake, possui um caráter mais complexo e mutável. Ele é uma das figuras centrais da mitologia criada pelo autor. Não é o caso de entrar em detalhes no momento com relação ao significado por trás desse personagem em toda a obra de Blake. Considero importante elucidar apenas suas aparições nas obras anteriores à *America*, uma vez que elas sim podem acrescentar algo ao significado da presente obra, enquanto obras que ainda não tinham sido criadas não possuem aqui acentuada importância para seu significado. Isso pode auxiliar a desvendar os sentidos alegóricos dos personagens. No caso, para compreendermos melhor a personagem da "shadowy daughter of Urthona" que aparece no "Prelúdio" de *America*, restringirei o comentário às profecias continentais e à única aparição anterior dele, em "Uma Canção de Liberdade" (*O Matrimônio do Céu e do Inferno*). Junto com a "Eternal Female" em "Canção de Liberdade" e sua "filha sombria" no "Prelúdio" (as duas seriam personificações da natureza, do tipo de *Gaia*[362]), Urthona parece ter em possessão o elemento terra e, por conseguinte, os continentes da terra. É sempre associado a este elemento, assim como no "Prelúdio" o será sua "shadowy daughter", que também é chamada aqui de "nameless female".

Em termos de tempo e espaço, o encontro de Orc com a "shadowy daughter of Urthona" se passa em um universo mítico. Orc encontra-se acorrentado, mantido em um cativeiro que é caracterizado como "escura morada" (*dark abode*) no segundo verso, e somos informados de que ele está ali há quatorze anos, pois "quatorze sóis" completaram sua "jornada" sobre a "escura morada" (*When fourteen suns had faintly journey'd o'er his dark abode*). Esta passagem, assim como outros elementos no "Prelúdio", foi interpretada como uma imagem alegórica de eventos políticos concretos ocorridos na época de Blake. David Erdman, por exemplo, em *The Prophet against Empire*, sugere serem esses quatorze anos uma alusão ao período de tempo que se passou entre 1762, quando *Du Contrat Social* de Rousseau surge contestando todos os fundamentos legais de poder político em ideologias anteriores a ele, e 1776, 4 de julho, quando o Congresso dos treze Estados Unidos da América assumiu formalmente a Declaração de Independência[363]; outra sugestão do possível evento histórico a que o poema se referiria nessa passagem seria datado entre 1760 quando George III subiu ao trono e quatorze anos depois quando o Parlamento puniu Boston, através do "*Coercive Acts of*

[362] Quase todos os críticos assim as interpretam, Damon em *A Blake Dictionary,* Dörrbecker na obra que comento no momento, ele ainda cita vários outros críticos como Beer e Paley.
[363] Erdman, D., op. cit., p. 258-9. Dörrbecker se refere a vários outros críticos que sugerem a mesma interpretação, op. cit., p. 28.

March-June 1774"; há ainda a sugestão de Tannenbaum sobre a possível referência bíblica para esses quatorze sóis que passaram sobre Orc em seu cativeiro, quando então ele irrompe liberto: seria um paralelo entre a "rebelião de Orc e a segunda vinda de Cristo", de acordo com o texto bíblico em Mateus 1: 17 "quatorze gerações" separam "o exílio na Babilônia até Cristo"[364].

O restante da estrofe irá se fixar na "sombria filha de Urthona": é ela quem alimenta Orc no cativeiro, ela traz sua comida em "cestas de ferro" e sua bebida em "copos de ferro", imagem apropriada para uma cena de aprisionamento, e que também aludiria à "idade do ferro quando a guerra começou"[365]. Um pouco além na mesma estrofe é dito que essa mulher possui uma "língua de ferro", metal que reafirma a associação dela com o elemento terra: considera-se que o ferro seja um dos elementos encontrados em abundância no centro da terra, o que já no século XVIII e ainda hoje explicaria algumas propriedades do campo magnético da terra[366]. Ferro também seria o metal que, de acordo com Rousseau teria proporcionado o cultivo e a guerra[367]. Ela possui tal "língua de ferro", mas é "muda" até esse dia descrito no "Prelúdio", quando Orc a assaltará com seu "violento abraço"[368]. Os outros atributos da "shadowy daughter of Urthona" descritos nessa estrofe, sua nudez, sua aljava, arco e flechas, são todos tradicionalmente utilizados em descrições alegóricas da personificação de 'América', de acordo com Dörrbecker (ele cita Ripa, p. 105, e Poeschel, p. 191-2). Portanto a maior parte das identificações conferidas a ela a toma como o "espírito do grande continente ocidental", ou "a própria América, a terra virgem", ou "como um emblema da América"[369]. De fato, no verso 10 da próxima prancha (4) ela diz a Orc: "sobre minhas planícies Americanas eu sinto as aflições conflituosas" (*On my American plains I feel the struggling afflictions*), o que torna indiscutível tais identificações desta figura com a própria América.

Na segunda estrofe do "Prelúdio", ainda na prancha 3, Orc lhe dirige a palavra. Ele a chama de "Dark Virgin", dizendo a ela que apesar de seu pai (dela: portanto Urthona) ter rebitado as correntes que o prendem, seu espírito é livre e capaz de assumir a forma de vários animais (*"teu pai (...) / Rebitou minhas correntes de dez voltas enquanto ainda nas alturas meu espírito voa*;" (3: 11-12) a corrente de *dez* voltas é interpretada por Howard como uma

[364] Citado por Dörrbecker, Idem.
[365] Idem, p. 28-9.
[366] Dörrbecker cita uma passagem de Darwin, um dos cientistas no século XVIII a especular a existência do elemento ferro no centro da terra, op. cit, p. 29.
[367] Idem.
[368] "For never from her iron tongue could voice or sound arise; / But dumb till that dread day when Orc assay'd his fierce embrace" (3: 9-10).
[369] Na ordem citada por Dörrbecker: Swinburne, Ferber, Carretta. Idem.

referência ao decálogo[370]). Na ordem em que aparecem em seu discurso, ele fala da metamorfose de seu espírito em uma águia, um leão, uma baleia e uma serpente. Cada um desses animais pode ser associado a um dos quatro elementos. A serpente é o animal mais importante simbolicamente no contexto das profecias continentais, como veremos durante a análise. Sua imagem é frequentemente associada com o elemento fogo, "purificador ou infernal", define Dörrbecker, que resume sobre os demais animais: "Ao se tornar em intervalos uma águia, uma baleia e um leão, Orc se identifica com formas que são comumente aceitas como os animais livres e que não possuem oposição, regentes dos outros elementos. Seu espírito é apto a governar o ar dos céus, a água dos mares e os territórios da terra, e ele está agora para quebrar suas correntes e exercer esses poderes." O autor enumera várias outras interpretações mais complexas que foram conferidas a esses animais por outros críticos, mas o significado mais simples de que Orc se identifica com os animais mais poderosos na natureza ("o leão, rei das feras; a águia, rei dos ares; a serpente, rei dos répteis; e a baleia, monarca dos mares") já é o suficiente para compreendermos essa passagem. Em seguida Orc fala de como ele "uiva de alegria" cada vez que a filha de Urthona lhe traz comida, e como "seus olhos vermelhos" procuram a face dela, "em vão", pois ela possui nuvens em volta de seu rosto que o escondem dele.

Subitamente, logo no início da página seguinte (prancha 4), Orc arrebenta as correntes que o prendiam e se precipita em direção à filha de Urthona a "agarrando" e a possuindo sexualmente (*"Silencioso como amor desesperado, e forte como ciúmes, / Os ombros cabeludos partiram os elos, libertos estão os pulsos de fogo; / Em volta dos magníficos quadris ele dominou o útero arquejante e lutador",* 4: 1-3). Esse é o trecho considerado pela maioria dos críticos um estupro, *seize* possui uma conotação de violência (agarrar, atacar, dominar, tomar, segurar, pegar), e *panting, struggling womb* também enfatiza que houve uma relutância por parte da mulher, ela se debateu (panting = ofegante, arquejante) e lutou contra essa violação (struggle = luta, conflito, briga, batalha); mas tal estupro causa "prazer" (ou "gozo", *joy*) a seu útero, e ela "sorri seu primogênito sorriso" (*It joy'd: she put aside her clouds & smiled her first-born smile,* 4: 4), o que faz muitos interpretarem esse assalto sexual como a representação de um ato de liberação. Marcante aqui é o fato da linguagem utilizada nos últimos versos citados reduzir a mulher a termos sexuais que são completamente despersonalizados, ela é um "*panting, struggling womb*" e no verso seguinte (4: 4) é tratada por "*It*". Mais um elemento para que se considere essa mulher como personificação da terra,

[370] Howard, J., *Poetic Structures in Blake's Lambeth Prophecies*, London, Fairleigh Dickinson, 1984, p. 116

"não apenas o continente como uma entidade política, mas o solo que está sendo dominado pelos colonos"[371].

A última estrofe da prancha 4 é toda dedicada à fala da mulher "sombria", a qual se dirige a Orc prometendo que também ela o possuirá (*Eu não te deixarei partir,* 4: 7); ela se refere aos mesmos animais listados por Orc no início, identificando aquelas metamorfoses como um cortejo que ela já havia reconhecido, como um convite sexual de Orc. Ela "vê" os animais numa extensão que cobre toda a América, do Canadá, passando por México, Peru, até os mares do sul (*On my American plains I feel the struggling afflictions / Endur'd by roots that writhe their arms into the nether deep: / I see a serpent in Canada, who courts me to his love; In Mexico an Eagle, and a Lion in Peru; I see a Whale in the South-sea, drinking my soul away,* 4: 10-14). No final ela identifica as dores causadas pela união do "fogo" de Orc com o seu próprio "gelo" não com o nascimento, mas com a "morte eterna"[372].

Esse encontro amoroso foi interpretado de diversas maneiras. Ferber o vê como Orc "fertilizando" o continente Americano com as sementes da revolução, a mítica "conquista e cultivo de uma nação virgem"; Erdman o interpreta simplesmente como o "ritual de copulação" que "reúne homem e terra". Entretanto recentemente os críticos têm estado mais inclinados a descreverem "a afirmação de Orc de suas energias naturais em um ato que é ambos, um estupro e uma liberação" (Behrendt), como "claramente um ato de estupro", e como "uma violência masculina que parece muito com o estupro que abre *Visions*, mas agora acrescentado com o bem familiar jargão masculino de que a mulher sente na verdade prazer em tal violência" (Aers, e também Tolley, Deen e Schleifer interpretam no mesmo sentido)[373]. Dörrbecker acrescenta:

> "Sem levar em consideração a preferência moderna por esta ou aquela descrição da ação, o estupro do prelúdio certamente funciona como um sinal precoce dos conflitos violentos que são o assunto da profecia e que parece, ao mesmo tempo, ser parte da natureza de Orc como imaginado pelo poeta."[374]

Que esse estupro funcione como um ato de liberação parece evidente na fala da própria mulher ("*E tu estás a se arruinar para dar-me vida em regiões de escura morte."*), trecho este interpretado por Howard através de várias sugestões: o crescimento fértil da vegetação; a

[371] Dörrbecker, op. cit., p.31.
[372] "O what limb rending pains I feel. thy fire & my frost / Mingle in howling pains, in furrows by thy lightnings rent; / This is eternal death; and this the torment long foretold", 4: 15-17.
[373] Todos citados por Dörrbecker, op. cit., p. 30.
[374] Idem.

liberdade da restrição moral; a iluminação que expulsa a ilusão (as nuvens que antes cobriam sua face e quadris são uma imagem da ilusão para ele); e a liberdade política da tirania[375]. E o fato dela identificar o fruto desse encontro amoroso não com um nascimento, mas com "morte eterna" assinala ainda a violência contida em tal ato de liberação.

Dörrbecker conclui sobre o prelúdio:

> "Visto como um todo, o prelúdio 'não descreve eventos que antecedem aqueles descritos no restante do poema, como se pode supor. Sua função é prover outra forma pela qual Blake pode adequar história à mitologia' (...) O prelúdio fala de prisão e liberação, e introduz seus leitores ao tema da violência associada a ambos os estados, mas o processo revolucionário em si mesmo é aqui 'representado em termos psico-sexuais, e não políticos' (...)."[376]

A ilustração da prancha 3 é interpretada pelos críticos geralmente a partir do longo verme no canto inferior direito (para Damon seria o "verme da mortalidade"[377]), e subindo em movimento horário passa pela figura acocorada, toda encolhida, cuja expressão taciturna e insatisfeita é emoldurada por cabelos revoltos ("assim como a árvore, a natureza física do homem é mostrada como parte da terra, ou enraizada nela (...) a humanidade é vista aqui como cativa, aprisionada e confinada na terra"[378]), as raízes tortuosas do salgueiro que completam a alusão subterrânea da cena inferior, e continuando o movimento ascendente até a cena principal acima, na qual vemos um jovem acorrentado (pulsos e tornozelos) à terra, em sua frente um casal atormentado o observa.

O jovem é certamente Orc, que se encontra aprisionado no início do prelúdio. Mas quem seria esse casal? Erdman o interpreta como Adão e Eva, pois repetem a mesma expressão corporal desses no afresco de Masaccio (na Capela Brancacci) na famosa cena da expulsão do Paraíso – sua pose e nudez são também muito similares a várias outras representações de Adão e Eva. A maneira como o casal na ilustração de Blake reage à visão do jovem acorrentado seria tão aterrorizada, como se seus olhos tivessem acabado de ser abertos (Gênesis, 3: 7), "desse modo a escravidão do homem se tornaria um símile visual para o conhecimento do bem e do mal e a expulsão do Paraíso poderia então ser vista como o resultado de um homem tirando a liberdade de outro."[379] Entretanto, a interpretação mais comum de críticos (por exemplo David Bindman, em *Blake as an Artist*) para a identidade

[375] Howard, op. cit., p. 116.
[376] Dörrbecker, op. cit., p. 28.
[377] Citado por Dörrbecker, op. cit., p. 50.
[378] Dörrbecker, op. cit., p. 51.
[379] Idem, p. 51-2.

Preludium

The shadowy daughter of Urthona stood before red Orc:
When fourteen suns had faintly journeyd o'er his dark abode:
His food she brought in iron baskets, his drink in cups of iron:
Crowhid with a helmet & dark hair the nameless female stood:
A quiver with its burning stores, a bow like that of night,
When pestilence is shot from heaven: no other arms she need:
Invulnerable tho' naked, save where clouds roll round her loins,
Their awful folds in the dark air: silent she stood as night:
For never from her iron tongue could voice or sound arise:
But dumb till that dread day when Orc alsayd his fierce embrace.

Dark virgin: said the hairy youth, thy father stern abhorrd,
Rivets my tenfold chains while still on high my spirit soars:
Sometimes an eagle screaming in the sky, sometimes a lion,
Stalking upon the mountains, & sometimes a whale I lash
The raging fathomless abyss, anon a serpent folding
Around the pillars of Urthona, and round thy dark limbs,
On the Canadian wilds I fold, feeble my spirit folds,
For chaind beneath I rend these caverns: when thou bringest food
I howl my joy, and my red eyes seek to behold thy face
In vain! these clouds roll to & fro, & hide thee from my sight.

desse casal é a de que seriam Los e Enitharmon, pais de Orc, pois saberemos em livros futuros de Blake terem sido eles que aprisionaram o próprio filho a uma rocha no topo de uma montanha[380]. Dörrbecker prefere uma versão diversa, e concordo inteiramente com ele: o casal seria simplesmente a personagem do prelúdio, a "Dark virgin", e seu pai Urthona, que no contexto de *America* teria sido o responsável pelo aprisionamento de Orc, pois a informação sobre Los e Enitharmon é posterior a esse livro. Dörrbecker acrescenta: "o desenho no topo da prancha 3 também apresentaria uma prefiguração mítica do que é previsto pelo Washington de Blake como o destino das futuras gerações de americanos sob o governo britânico: "*uma corrente de ferro pesada / que desce, elo por elo, dos penhascos de Albion cruzando o mar, para amarrar / Irmãos e filhos da América"* (5: 7-9)

A ilustração na prancha 4 ocorre na parte inferior da página, onde vemos um jovem de cabelos encaracolados e rosto erguido, o olhar voltado para cima, saindo de uma fenda na terra. Ele reflete o movimento ascensional da videira que desponta na margem esquerda da página, lançando suas gavinhas numa longa espiral para cima. Nota-se uma grande energia corporal concentrada nesse ato de irromper do solo, como se o jovem estivesse em vias de "libertar-se (...) do elemento de Urthona, a terra"[381]. Logo, no contexto do prelúdio, ele pode ser interpretado como Orc, agora "finalmente liberto" (Damon, citado por Dörrbecker; também D. Erdman em *Illuminated Blake*, p. 140, e D. Bindman em *Blake as an Artist*, p. 76, interpretam essa figura no mesmo sentido), em oposição à imagem na prancha anterior na qual aparecia acorrentado, portanto completando metaforicamente a narrativa visual do ocorrido em suas ações no texto. Essa ilustração também completa a imagem subterrânea na ilustração da prancha anterior, na qual o verme e aquela figura constrita assinalavam o aprisionamento da humanidade à terra; aqui a batalha para se libertar desta, que vemos em sua iminência, confere uma visão positiva na finalização da narrativa visual se a tomarmos como uma continuidade da prancha 3 à 4.

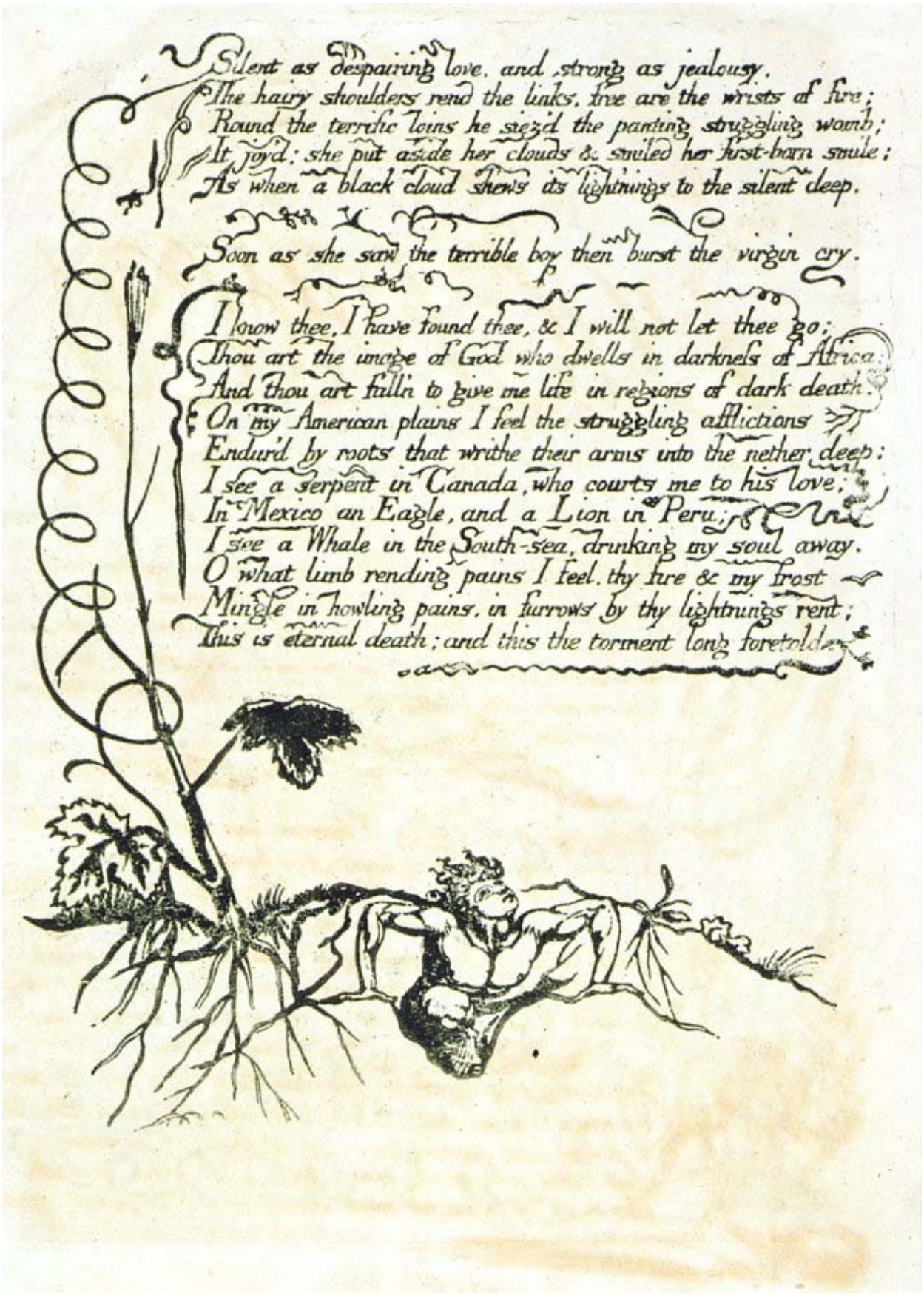
Segundo Dörrbecker, "a figura do jovem de cabelos enrolados e cabeça erguida como se cheio de esperança é usualmente identificada como (...) imagem de Orc". Conjuntamente com o detalhe da videira, o crítico cita mais uma interpretação possível à representação de Orc, que seria associá-lo com a iconografia de Cristo (ele fala do detalhe de um trigo na mesma imagem, mas não pudemos detectar onde estaria essa planta aqui): "como as plantas brotam do solo germinando suas folhas, como Cristo ressuscita da morte, (...) do mesmo modo

[380] Na prancha 20 em *The Book of Urizen* lê-se que os dois "took Orc to the top of a mountain. / O how Enitharmon wept! / They chain'd his limbs to the rock" ou em *The Song of Los* onde lemos "time after time / Orc on Mount Atlas howld. chain'd down with the Chain of Jealousy" (3: 20-1).
[381] Idem, p. 52.

Silent as despairing love, and strong as jealousy.
The hairy shoulders rend the links, free are the wrists of fire;
Round the terrific loins he siez'd the panting struggling womb;
It joy'd: she put aside her clouds & smiled her first-born smile:
As when a black cloud shews its lightnings to the silent deep.

Soon as she saw the terrible boy then burst the virgin cry.

I know thee, I have found thee, & I will not let thee go;
Thou art the image of God who dwells in darkness of Africa.
And thou art fallin to give me life in regions of dark death.
On my American plains I feel the struggling afflictions
Endur'd by roots that writhe their arms into the nether deep:
I see a serpent in Canada, who courts me to his love;
In Mexico an Eagle, and a Lion in Peru;
I see a Whale in the South-sea, drinking my soul away.
O what limb rending pains I feel. thy fire & my frost
Mingle in howling pains, in furrows by thy lightnings rent;
This is eternal death; and this the torment long foretold.



Orc se esforça para libertar-se da terra com a promessa de libertação universal." Ao representar o jovem liberando-se da "escravidão do elemento terra, aspirando ao ar e à ampla luz do dia", a prancha 4 conteria um tom otimista em sua iconografia, atestado por algumas das cópias (as coloridas), nas quais a um céu de azul intenso é acrescentado o sol nascendo, com seus raios amarelos irradiando sua luminosidade ("representativo do elemento ígneo de Orc") – na cópia O os raios do sol formam um halo em volta da cabeça de Orc. Essas informações foram fornecidas pelo mesmo autor, que observa o fato de mesmo nas cópias monocromáticas (como a que estou utilizando, na qual Blake não acrescentara cor), o tom esperançoso e confiante do desenho como um todo "contrasta e contrabalança a reação aterrorizada da Sombria Virgem ao abraço de Orc no texto dessa prancha"[382].

As ilustrações nas pranchas 3 e 4 possuem um caráter alegórico já que apenas através do significado subjacente do personagem Urthona no texto, que aqui personifica a "terra", podemos chegar ao sentido desse jovem se "libertando" de sua antiga prisão tectônica. A prancha 3 é quase uma ilustração mais direta, que ilustra exatamente os personagens presentes no texto dessa prancha, Orc preso, a filha de Urthona ("shadowy daughter of Urthona"), e o próprio Urthona, talvez no momento após Orc ter sido aprisionado por ele, como lemos no texto... Mas a cena não deixa essa situação muito clara, dando ensejo a muitas interpretações diversas como vimos, devido principalmente à economia de elementos pictóricos.

3.3-) Pranchas 5-10, *"A Prophecy"*: o diálogo entre Orc e o Anjo de Albion

Prancha 5

"A PROPHECY
The Guardian Prince of Albion burns in his nightly tent,
Sullen fires across the Atlantic glow to America's shore:
Piercing the souls of warlike men, who rise in silent night,
Washington, Franklin, Paine & Warren, Gates, Hancock & Green;
Meet on the coast glowing with blood from Albions fiery Prince.
Washington spoke; "Friends of America look over the Atlantic sea;
A bended bow is lifted in heaven, & a heavy iron chaint
Descends link by link from Albions cliffs across the sea to bind
Brothers & sons of America, till our faces pale and yellow;

[382] Idem, p. 52-3.

Heads deprest, voices weak, eyes downcast, hands work-bruis'd,
Feet bleeding on the sultry sands, and the furrows of the whip
Descend to generations that in future times forget."
The strong voice ceas'd; for a terrible blast swept over the heaving sea;
The eastern cloud rent; on his cliffs stood Albions wrathful Prince
A dragon form clashing his scales at midnight he arose,
And flam'd red meteors round the land of Albion beneath;
His voice, his locks, his awful shoulders, and his glowing eyes,

Prancha 6

Appear to the Americans upon the cloudy night.
Solemn heave the Atlantic waves between the gloomy nations,
Swelling, belching from its deeps red clouds & raging Fires!
Albion is sick. America faints! enrag'd the Zenith grew.
As human blood shooting its veins all round the orbed heaven
Red rose the clouds from the Atlantic in vast wheels of blood
And in the red clouds rose a Wonder o'er the Atlantic sea;
Intense! naked! a Human fire fierce glowing, as the wedge
Of iron heated in the furnace; his terrible limbs were fire
With myriads of cloudy terrors banners dark & towers
Surrounded; heat but not light went thro' the murky atmosphere
The King of England looking westward trembles at the vision

Prancha 7

Albions Angel stood beside the Stone of night, and saw
The terror like a comet, or more like the planet red
That once inclos'd the terrible wandering comets in its sphere.
Then Mars thou wast our center, & the planets three flew round
Thy crimson disk; so e'er the Sun was rent from thy red sphere;
The Spectre glowd his horrid length staining the temple long
With beams of blood; & thus a voice came forth, and shook the temple:

Prancha 8

"The morning comes, the night decays, the watchmen leave their stations;
The grave is burst, the spices shed, the linen wrapped up;
The bones of death, the cov'ring clay, the sinews shrunk & dry'd.
Reviving shake, inspiring move, breathing! awakening!

Spring like redeemed captives when their bonds & bars are burst;
Let the slave grinding at the mill, run out into the field:
Let him look up into the heavens & laugh in the bright air;
Let the inchained soul shut up in darkness and in sighing,
Whose face has never seen a smile in thirty weary years;
Rise and look out, his chains are loose, his dungeon doors are open.
And let his wife and children return from the opressors scourge;
They look behind at every step & believe it is a dream.
Singing: 'The Sun has left his blackness, & has found a fresher morning
And the fair Moon rejoices in the clear & cloudless night;
For Empire is no more, and now the Lion & Wolf shall cease.'"

Prancha 9

In thunders ends the voice. Then Albion's Angel wrathful burnt
Beside the Stone of Night; and like the Eternal Lions howl
In famine & war, reply'd: "Art thou not Orc, who serpent-form'd
Stands at the gate of Enitharmon to devour her children;
Blasphemous Demon, Antichrist, hater of Dignities;
Lover of wild rebellion, and transgressor of Gods Law;
Why dost thou come to Angels eyes in this terrific form?"

Prancha 10

The terror answerd: "I am Orc, wreath'd round the accursed tree:
The times are ended; shadows pass the morning gins to break;
The fiery joy, that Urizen perverted to ten commands,
What night he led the starry hosts thro' the wide wilderness:
That stony law I stamp to dust: and scatter religion abroad
To the four winds as a torn book, & none shall gather the leaves;
But they shall rot on desart sands, & consume in bottomless deeps;
To make the desarts blossom, & the deeps shrink to their fountains,
And to renew the fiery joy, and burst the stony roof.
That pale religious letchery, seeking Virginity,
May find it in a harlot, and in coarse-clad honesty
The undefil'd tho' ravish'd in her cradle night and morn:
For every thing that lives is holy, life delights in life;
Because the soul of sweet delight can never be defil'd.

Fires inwrap the earthly globe, yet man is not consumd;
Amidst the lustful fires he walks: his feet become like brass,
His knees and thighs like silver, & his breast and head like gold."

A prancha 5 é iniciada pelo subtítulo "*A Prophecy"* em letras tão grandes quanto as do título na prancha 2, decoradas com ramos de trigo e videira, volutas e pássaros voando ao redor delas. O texto nessa prancha muda completamente o tema da violação mítica da "filha sombria de Urthona" por Orc (Prelúdio), para o mito histórico de eventos ocorridos na época do próprio Blake, a batalha entre o "Príncipe Guardião" da Inglaterra e os líderes da Revolução Americana. Quase que toda a profecia é ambientada na costa da América do Norte e da ilha britânica, divididas pelas ondas escuras do Atlântico e as nuvens turbilhantes que pairam sobre este oceano ("rolling clouds") – tais nuvens serão o cenário da maioria dos diálogos míticos. Quase não se encontra no poema ações ocorridas durante o dia, a maior parte das cenas ocorre na escuridão noturna, entrecortada apenas pela luz vermelha das labaredas de fogo dos incêndios causados pela batalha ou lançadas pelos personagens míticos, e por *flashes* de relâmpagos[383].

Nos primeiros cinco versos, num cenário noturno como descrito acima, onde clarões de fogo cortam os céus sobre o oceano até atingir a costa americana, são apresentadas as partes do iminente conflito: de um lado o "Príncipe Guardião" da Inglaterra, que "queima em sua tenda noturna" (tenda, provável referência a acampamento militar)[384]; de outro os "homens guerreiros", nomeados aqui através de alguns dos líderes da revolta norte-americana, "Washington, Franklin, Paine & Warren, Gates, Hancock & Green". No silêncio da noite eles se encontram na costa "brilhando com o sangue proveniente do Príncipe ígneo de Albion" – talvez uma referência ao massacre de 1770 em Boston, quando "as tropas reais atiraram em uma pequena aglomeração, matando 5 e ferindo 8"[385] – suas almas "penetradas" pela visão daquele fogo no céu. (5: 1-5). O protagonista histórico por traz da figura do Príncipe de Albion, representado como um imperador, é considerado por todos os críticos o rei da Inglaterra, George III. Quanto aos nomes dos outros personagens históricos do lado americano citados por Blake nessa prancha, Dörrbecker comenta sobre eles: George Washington (1732-

[383] Idem, p. 31.
[384] Este primeiro verso da profecia (*The Guardian Prince of Albion burns in his nightly tent*) é repetido no final de "Africa", em *The Song of Los* (livro de William Blake que faz parte dessa trilogia conhecida como profecias continentais, junto com *America, A Prophecy* e *Europe, A Prophecy*). Em *Song of Los* Blake apresenta uma síntese dos eventos históricos que teriam levado ao conflito entre Inglaterra e as colônias norte-americanas, desde a expulsão do Paraíso.
[385] Damon, *A Blake´s Dictionary*, op. cit., p. 55.

99) era o comandante das forças armadas das Colônias Unidas desde 1775, ele "libertou" Boston em 1776, e em 1789 foi o primeiro presidente dos Estados Unidos (em 1792-3, na época em que Blake escrevia *America,* ele tinha sido eleito pela segunda vez presidente); Benjamin Franklin (1706-90) foi um dos filósofos naturais pioneiros em sua época (Darwin sempre se referia a ele), desde 1757 já lutava pela independência, tendo sido muito importante como um "diplomata e panfletário versátil", defendendo um acordo pacífico entre os britânicos e suas colônias, "Franklin se tornou um 'guerreiro' da diplomacia quando da explosão de hostilidades" entre Inglaterra e as colônias, estando também entre os primeiros defensores da abolição da escravatura; Thomas Paine (1737-1809) escreveu e publicou em 1776, *Common Sense*, livro considerado como aquele que deu 'o espírito decisivo pela independência' para sua audiência americana e simpatizantes britânicos (Blake provavelmente o conheceu pessoalmente, pois ambos tinham estreito contato profissional com o editor Joseph Johnson na mesma época, em 1791, depois da publicação da primeira parte de *The Rights of Man*, quando a notoriedade de Paine na Inglaterra estava em seu auge), em 1793, ano em que a primeira edição de *America* foi lançada por Blake, Paine tinha sido indiciado por traição, tendo que deixar o país; Joseph Warren (1741-75) escrevia no *Boston Gazette* e era considerado o 'Patriota Verdadeiro', defendendo a resistência armada contra a Inglaterra, em 1774 foi escolhido como o primeiro general das tropas de Massachusetts, e em 1775 foi morto logo depois na batalha de Bunker Hill, tornando-se mártir da Revolução; Horatio Gates (1727-1806) era auxiliar de general na eclosão da guerra, sua tropa derrotou duas vezes o exército do General Burgoyne em 1777, embora em 1780 ele tenha sido totalmente derrotado, substituído então por Greene; John Hancock (1737-1793), comerciante em Boston e membro do congresso provincial e Continental em 1774-77, foi o primeiro a assinar a Declaração de Independência em 1776 (durante os anos de 1770 ele ganhou notoriedade na imprensa britânica, sendo considerado por algum tempo como 'o símbolo da liberdade Colonial'; "Green", último nome citado por Blake nessa prancha de *America*, deve ser uma referência ao General Nathanael Greene (1742-86), comandante de Boston em 1776 e líder de uma campanha no sul "inesperadamente bem sucedida (1780-81)"[386].

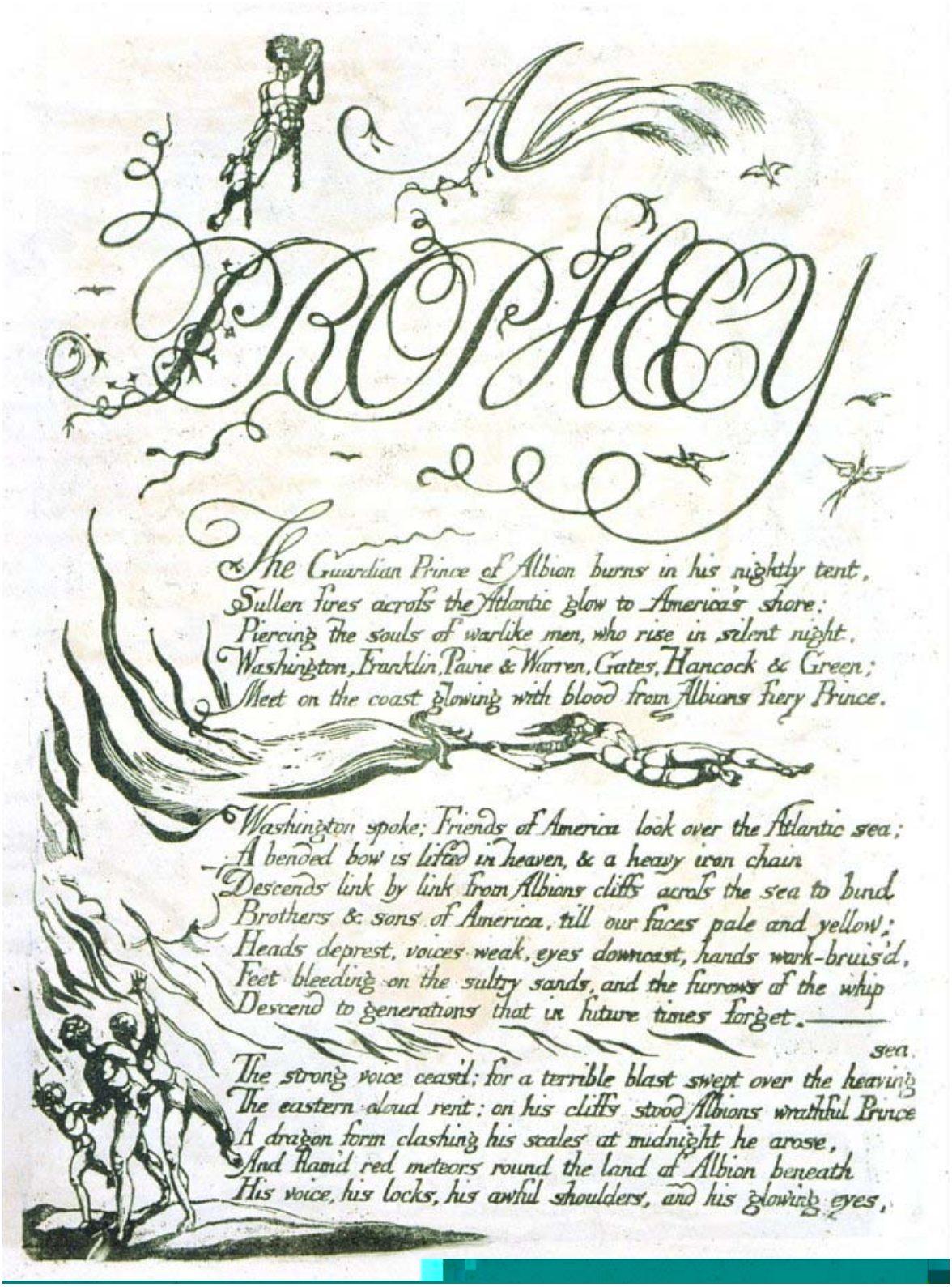
Os nomes dos líderes americanos aparecerão outras vezes durante a profecia, mas é interessante notar que em nenhum momento Blake nomeia personagens históricos do lado da Inglaterra, generais ou admiradores. Swinburne, um dos primeiros a interpretar a obra de Blake, notara que em *America* a ação história seria completamente "submergida pela alegoria"

[386] Todas essas informações históricas coletadas em Dörrbecker, op. cit., p. 128-9.

o que pode ser confirmado através de algumas observações feitas por Dörrbecker. Por exemplo, o diálogo subseqüente entre Orc e o "Anjo de Albion" seria anômalo no sentido de que apresentaria "como entidades ontologicamente iguais" dois personagens "cuja referência na história material é completamente diferente." O Anjo de Albion invocaria uma figura histórica específica, enquanto Orc não possuiria tal referência material: "Uma leitura alegórica pode interpretar o Anjo de Albion como George [o rei inglês, George III], mas uma interpretação de Orc na mesma linha apenas se defronta com outra abstração – energia religiosa revolucionária ou algo desta ordem. (...) Apenas na última página do poema que o texto se volta para a batalha entre Orc e Urizen, sua contraparte ontológica, e apresenta ambos como 'formas imaginativas personificadas de forças e impulsos humanos'." O crítico enfatiza que apesar de Blake se referir aos líderes militares e políticos americanos como "guerreiros" (5: 3) e "homens terríveis" (11: 9), ele não os representa como heróis no campo de batalha ou heróis a serem admirados: "eles são feitos testemunhas da batalha mítica pela liberdade entre Orc e o Príncipe Guardião, mas não são engajados ou mesmo glorificados pelo derramamento de sangue da guerra"[387].

Os próximos 6 versos na prancha 5 são dedicados a um dos discursos através do qual Blake constrói a tensão dramática do poema, aqui um discurso de George Washington. Ele se refere metaforicamente à tirania inglesa como uma "corrente de ferro pesada / que desce, elo por elo, dos penhascos de Albion cruzando o mar, para amarrar / Irmãos e filhos da América" (5: 7-9) – retomando assim a imagem do aprisionamento de Orc no Prelúdio – o personagem afirma que tal corrente acabará por enfraquecê-los e escravizá-los por completo, não apenas a eles, mas também a gerações futuras. É interessante notar como no discurso de Washington inventado por Blake não há referência direta aos problemas econômicos e políticos que originaram a guerra entre a Inglaterra e suas colônias; ao invés disso apresenta "uma oposição contra todas as formas de tirania política e escravidão dos americanos", provendo uma versão fictícia que é incrivelmente próxima em opinião daquela de alguns americanos em documentos contemporâneos à guerra. Por exemplo, Abigail Smith Adams (1744-1818) em carta para seu marido descreve os sofrimentos dos cidadãos de Boston em 1775, quando os ingleses teriam se tornado "os mais cruéis e despóticos dos Tiranos" e os habitantes da cidade "os mais desprezíveis dos escravos". Não se permitia aos cidadãos nem mesmo sair de suas casas "sob ameaça de morte"[388].

[387] Idem, p. 32.
[388] Idem.



A 'visão' de Washington, da futura escravidão dos cidadãos americanos (este personagem histórico é apresentado por Blake como um orador visionário), é interrompida pela aparição repentina do "furioso Príncipe de Albion" na forma de um dragão (5: 13-17).

Este aparecerá na ilustração da prancha seguinte. A ilustração da prancha 5, que abre a profecia e vem sendo analisada textualmente, pode ser subdividida em duas metades: a parte de cima e a de baixo representam dois estados diversos embora sejam interdependentes, repetindo o problema colocado acima sobre a qualidade ontológica diversa de alguns personagens que se relacionam no texto. Do mesmo modo na imagem pictórica: acima vemos representados personagens 'míticos' da profecia, enquanto abaixo personagens 'históricos'. No topo da página um jovem nu carrega suas correntes arrebentadas, num 'vôo' ascendente, portanto outra provável representação da figura de Orc e alusão a sua insurreição no Prelúdio; abaixo, uma família arquetípica de cidadãos[389] foge aterrorizada das chamas da guerra americana pela independência. Outra possível identidade para a figura de Orc foi sugerida recentemente por Behrendt, que propôs uma referência mais geral para essa figura. Ela seria "a imagem da humanidade de Rousseau que tem nascido livre, mas tem estado por toda parte em correntes"[390], interpretação esta que poderia também ser atribuída à figura do gigante alado acorrentado ao chão no frontispício. A figura flutuante paira acima do subtítulo *A Prophecy*, acompanhada por muitos pássaros voando ao redor da mesma palavra – demonstrei em minha análise do livro *O Matrimônio do Céu e do Inferno* como pássaros são geralmente alegorias e imagens de liberdade em Blake. Portanto na mesma página a imagem pictórica apresenta "signos de terror e de esperança"[391] simultaneamente.

Atravessando a metade da página vemos uma figura lançando chamas através de uma trombeta, cuja abertura frontal possui a forma de uma cabeça de dragão. Esta é uma alusão aos fogos que cruzam o Atlântico em direção da costa americana no segundo verso dessa prancha, e imagem do "ígneo Príncipe de Albion" que espalha o fogo da guerra. Ele é provavelmente o responsável pelo incêndio que faz o grupo da família no canto inferior esquerdo fugir – a família é compelida a correr pelas grandes chamas logo atrás dela, todos os três olham para trás, talvez para sua casa que desaparece no incêndio[392]; Dörrbecker faz uma observação interessante sobre esse grupo de figuras:

> "Ao invés de estar coberto em trajes do século XVIII, Blake desenha o grupo da família em nudez heróica; a narrativa figural pode então incorporar os riscos e crueldade de todas as estratégias em guerras modernas voltadas contra civis desarmados. Entretanto, no contexto do século XVIII pode ter lembrado a audiência de Blake do incêndio de Falmouth, Massachussetts (agora Portland, Maine) e eventos similares na guerra americana pela independência. A

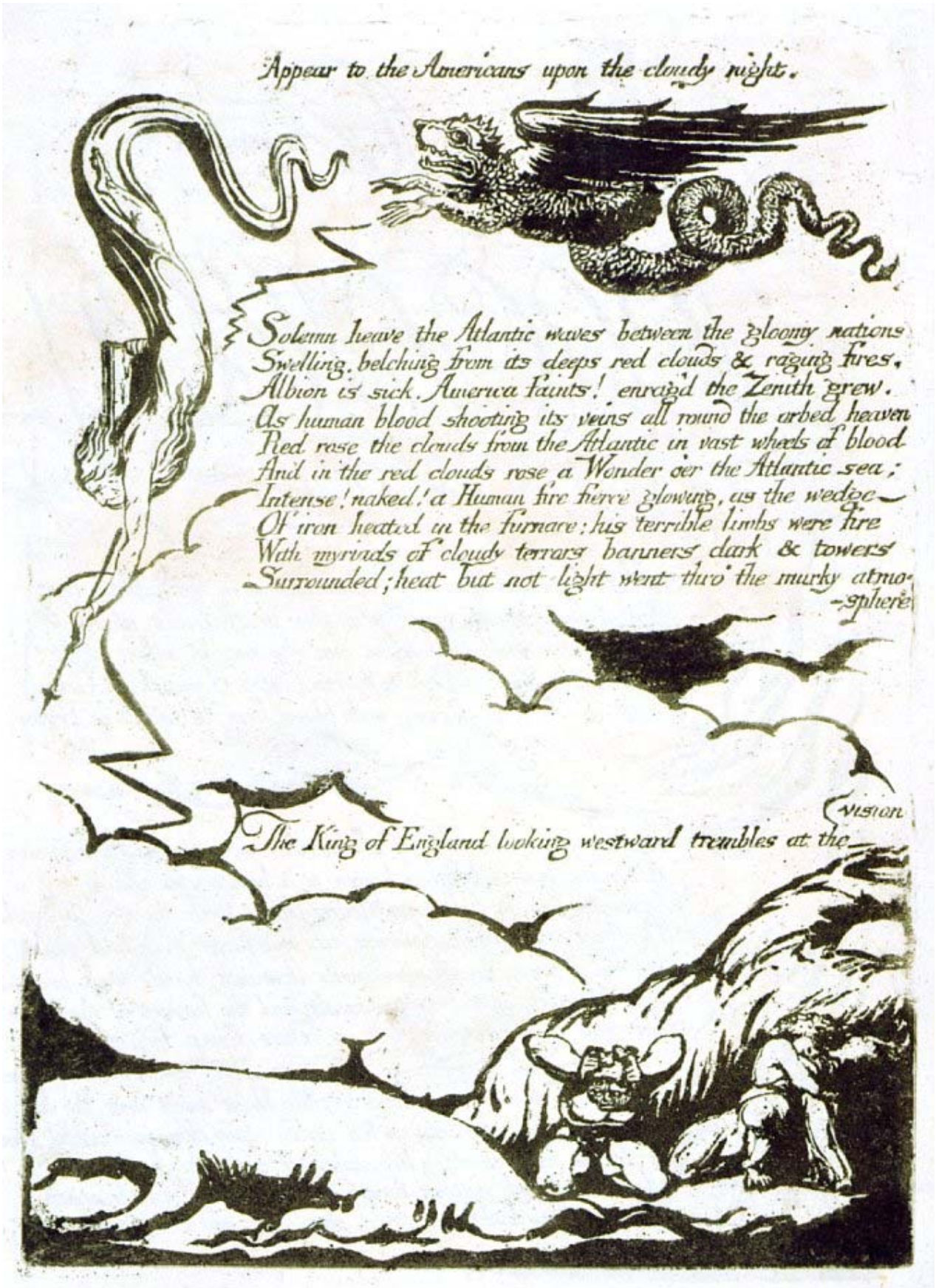
[389] Erdman, D., *Illuminated Blake,* op. cit., p. 141.
[390] Em *Reading William Blake*, p. 31, citado por Dörrbecker, op. cit., p. 53.
[391] Bindman, David, *Blake as an Artist*, op. cit., p. 76.
[392] Dörrbecker, op. cit., p. 54.

> destruição desta cidade litorânea em outubro de 1775 'foi contrária a padrões aceitáveis de guerra para o séc. XVIII. De acordo com um código não escrito, a ação militar não deveria ser tomada contra civis ou propriedade do inimigo'. Para os americanos o incêndio da cidade veio por esse motivo a simbolizar a 'crueldade e terrorismo britânicos'."[393]

Há uma continuidade e ligação entre textos e ilustrações das pranchas 5 e 6 que as tornam intimamente conectadas. No final do texto na prancha 5, o "furioso Príncipe de Albion" surge "meia noite" no céu americano em forma de dragão, acompanhado por fogos e meteoros; o trecho com a descrição de sua figura termina na prancha 6 com sua aparição para os "americanos na noite nublada" (6: 1). Os seis versos seguintes pressagiam a guerra iminente e o morticínio nos campos de batalha. São imagens de fogo, o céu que se tinge de vermelho, as ondas do Atlântico que se elevam entre as duas "nações sombrias" e muitas menções a sangue como no verso 6, "Vermelhas elevam-se as nuvens do Atlântico em vastos círculos de sangue". Tais imagens apavorantes, de um universo em ebulição, culminam na aparição de Orc – apenas na prancha 9 confirmaremos a identidade desse personagem que entra em cena neste momento – que se eleva por entre as nuvens vermelhas sobre o oceano "Intenso! Nu! um fogo Humano, ardente e incandescente como a cunha de ferro aquecida na fornalha: seus membros terríveis eram fogo" (6: 8-9). A descrição de Orc é interpretada por Dörrbecker como uma alusão a um vulcão, pois "não seria de todo surpreendente encontrar tal similitude no contexto da entrada de Orc na profecia: 'Vulcões tem sido desde muito um símbolo para insurreições populares'."[394] A prancha termina com o verso: "O Rei da Inglaterra, olhando em direção do oeste, treme diante da visão", ou seja, a visão da figura aterrorizante de Orc e sua energia revolucionária, que representa um perigo a seu Império. Esta é a única vez em que Blake se refere diretamente na profecia ao rei inglês George III. No restante da versão mítica da luta pela independência das colônias americanas o autor se utilizará de personagens alegóricos para representá-lo. Ele está presente na figura do "Príncipe Guardião de Albion", que representa o Estado e sua força militar, e do "Anjo de Albion", que seria uma fusão de Estado e Igreja; ambos são interpretados como representação do rei George, como veremos a seguir na análise da prancha 7.

A descrição textual da figura de Orc iniciada na prancha 6 continuará na prancha seguinte, mas sua imagem pictórica aparecerá apenas na prancha 12. O que vemos na ilustração da prancha 6 é a imagem pictórica do "Príncipe Guardião de Albion", transfigurado

[393] Idem.
[394] Idem, p. 32-3.


Appear to the Americans upon the cloudy night.
Solemn heave the Atlantic waves between the gloomy nations
Swelling, belching from its deeps red clouds & raging fires.
Albion is sick. America faints! enraged the Zenith grew.
As human blood shooting its veins all round the arched heaven
Red rose the clouds from the Atlantic in vast wheels of blood
And in the red clouds rose a Wonder o'er the Atlantic sea;
Intense! naked! a Human fire fierce glowing, as the wedge
Of iron heated in the furnace; his terrible limbs were fire
With myriads of cloudy terrors banners dark & towers
Surrounded; heat but not light went thro' the murky atmo-
-sphere
Vision
The King of England looking westward trembles at the

na forma de um dragão[395] alado que mantém, entretanto, mãos humanas. Surge "como um emblema do poder do estado"[396] e sua declaração de guerra, lançando para baixo faíscas ou raios na direção da terra. A figura que mergulha na margem esquerda da página agarrada a um grande livro ("suas tábuas da lei", sugere Dörrbecker[397]) e um cetro é tida por vários críticos como o "Anjo de Albion"[398] (mencionado a primeira vez somente na prancha 7). Portanto ambas as figuras representam aspectos diversos do rei George III, e mantém identidade entre si. Bindman chega a sugerir que na seqüência da figura do dragão para a do anjo, aquele estaria se metamorfoseando neste – as ondulações no final da vestimenta do anjo são similares as da cauda do dragão, conectando ambas as figuras visualmente. Se no sentido alegórico ambas as figuras se referem ao rei George III, pode-se entender as duas figuras como poderes aliados que se unem para tomar posse da terra abaixo e oprimir sua população. As figuras humanas no canto inferior direito, que "desamparadamente procuram refúgio numa paisagem de destruição"[399], são uma imagem das vítimas aterrorizadas pelo "Anjo de Albion" e sua guerra, da "aliança do poder do estado e da igreja". Nesse grupo vemos um homem ajoelhado, completamente absorto em seu desespero, as mãos na cabeça e uma expressão de pânico no rosto, ele volta seu olhar para o chão; a figura do seu lado protege uma criança e parece olhar para cima na direção das duas figuras no vôo descendente. Pode-se identificá-los com os membros da mesma família que na prancha anterior fugiam das labaredas de fogo do incêndio causado pelo mesmo "Príncipe Guardião de Albion"[400], portanto uma continuação da imagem pictórica da parte inferior na prancha 5. Sendo ou não a mesma família, representam a população oprimida e aterrorizada pela guerra, os "Americanos" para quem o dragão aparece – como lemos no primeiro verso desta prancha.

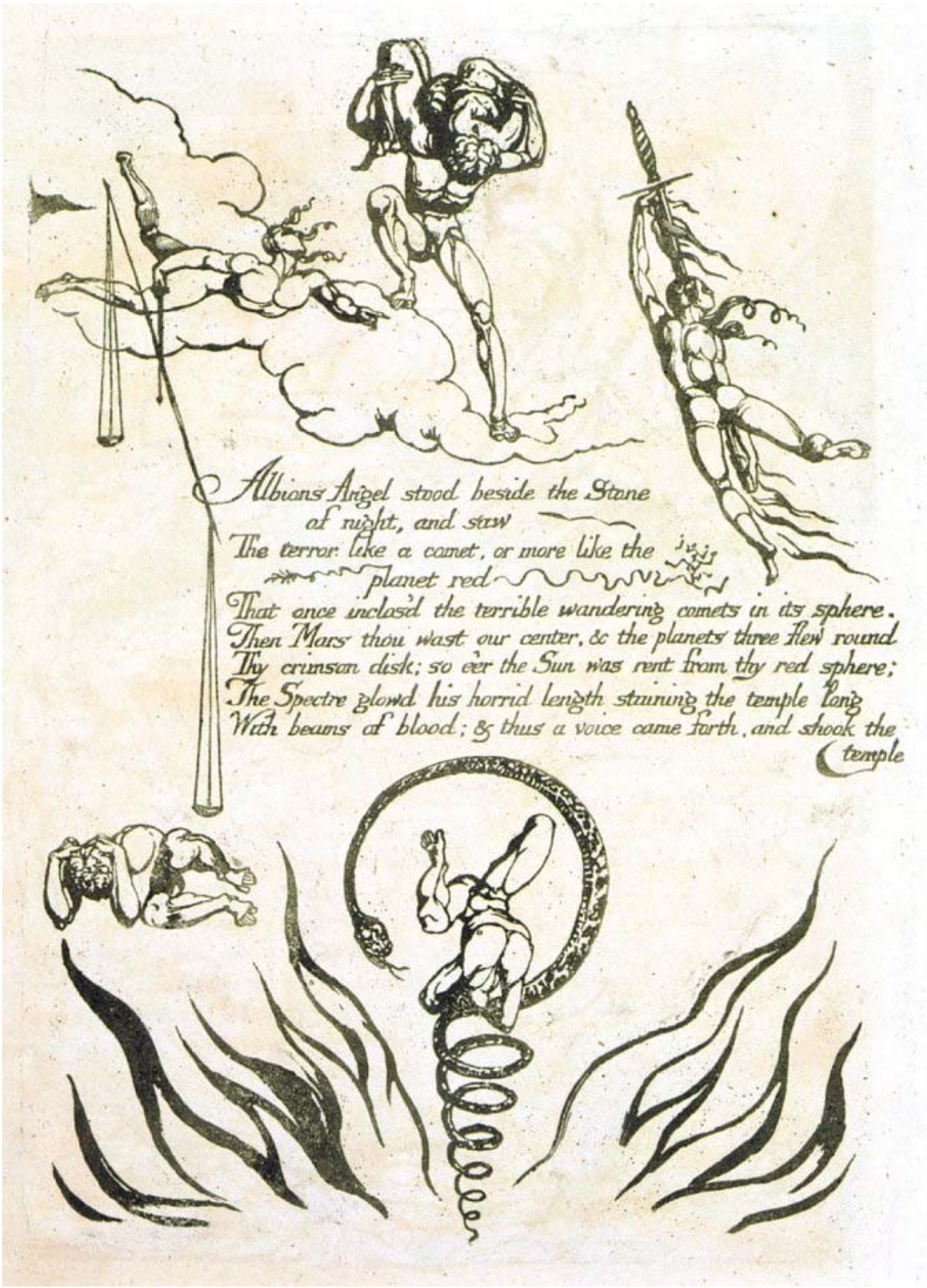
O texto da prancha 7 é iniciado com a referência ao "Anjo de Albion": por detrás do altar em seu templo (7: 1-2, 6-7) ele observa a criatura que acabou de surgir do mar (Orc, aqui nomeado pelo anjo de "terror" no verso 2). Como comentei acima, o Anjo de Albion também evocaria a figura do rei George III, mas aqui como o líder da Igreja Anglicana ele é um *alter ego* do "Príncipe Guardião de Albion". Este representa o poder do estado pois sempre aparece no texto como líder militar, chefe geral das forças britânicas, logo a figura histórica do mesmo

[395] Como lemos no final da prancha 5.
[396] Idem, p. 55.
[397] Idem. Bindman faz menção parecida, "um livro de leis de ferro", *Blake as an Artist*, op. cit., p. 76.
[398] Dörrbecker cita vários, apenas citando os mais conceituados, referimos D. Erdman, em *Illuminated Blake*, p. 142; e D. Bindman, *Blake as an Artist*, p. 76.
[399] Dörrbecker, Idem.
[400] Sugerido primeiramente por Bindman, op. cit., p. 76. Também Dörrbecker aceita a sugestão.

rei George[401]. Na passagem textual do verso 2 ao 5 é como se estivéssemos diante do pensamento do Anjo de Albion a partir de sua visão da figura flamejante de Orc. É como se ele estivesse "tentando dar um sentido para o que vê", comenta Dörrbecker, numa passagem intrigante que geralmente tem sido considerada sem nenhum sentido, "uma teoria astrológica absurda" (Damon). A interpretação de Dörrbecker torna muito mais clara essa passagem. Ele nos informa que no século XVIII alguns astrônomos conjeturavam a possibilidade de que os planetas e cometas tivessem sido expelidos de vulcões solares, identificados com as manchas solares. Na passagem de *America* o Anjo de Albion teria modificado essa hipótese colocando Marte, o "planeta vermelho", deus da guerra na mitologia romana, como "o centro do sistema planetário (orbitado pelos planetas internos Mercúrio, Vênus e Terra). Afirma ainda que o sol, ao invés de expelir os planetas, foi ele também projetado a partir de Marte num período posterior. Conseqüentemente a guerra age como uma força gravitacional dominando esta idéia da ordem cósmica originária"[402].

A ilustração nesta prancha não apresenta nenhum dos personagens ou aspectos astronômicos a que o texto nela se refere. Antes somos defrontados com uma imagem pictórica não menos intrigante. No topo da página vemos um homem na beirada de uma nuvem, em vias de jogar um outro homem amarrado que ele carrega em seus ombros. Em seu lado direito um 'anjo' paira no ar segurando uma balança, e do outro lado outro anjo, num vôo ascendente, carrega uma espada flamejante. A balança e a espada são atributos alegóricos tradicionais da personificação da Justiça. Mas o que significa esse 'carrasco' que está quase arremessando o outro no abismo de fogo, que vemos na parte inferior da página? E essas figuras transtornadas também abaixo? – uma de cabeça para baixo sobre uma serpente sibilante cujo corpo forma um vórtice de sete voltas (talvez uma alusão aos sete pecados capitais ou aos sete selos do Apocalipse), no qual a figura mergulha se contorcendo atormentada; a outra agarra sua própria cabeça, o corpo encolhido, numa expressão de tormento ela cai por entre as chamas, aliás, as chamas vêm de baixo para cima envolvendo toda a cena inferior. Se tomarmos o desenho como um todo é muito provável que esta seja uma imagem do Julgamento Final, ou Apocalipse. Na Bíblia, em Daniel 5: 26-27, há referências ao julgamento divino quando se é "pesado em balanças"; e em Apocalipse 6: 4-5, menciona-se "uma balança" e "uma grande espada", ambos os objetos trazidos por cavaleiros ao abrir dos sete selos. Se virmos a imagem pictórica numa seqüência, depois de pesada na

[401] Dörrbecker, op. cit., p. 33.
[402] Idem.


Albions Angel stood beside the Stone
of night, and saw
The terror like a comet, or more like the
planet red
That once inclos'd the terrible wandering comets in its sphere.
Then Mars thou wast our center, & the planets three flew round
Thy crimson disk; so e'er the Sun was rent from thy red sphere;
The Spectre glowd his horrid length staining the temple long
With beams of blood; & thus a voice came forth, and shook the
temple

balança e não sendo aprovada em seu julgamento, as figuras foram então jogadas no abismo de fogo.

Muitas interpretações diferentes foram atribuídas a esse desenho no contexto de *America*, nas quais os críticos procuraram decifrar quem são os juízes, quem os condenados, que cena de julgamento seria esta? Dörrbecker cita várias. Erdman, por exemplo, interpretou o desenho como um "tribunal revolucionário", e as figuras condenadas caindo como "rei (s)"; para Paley um dos condenados é o Anjo de Albion, que mergulha "em direção dos anéis de Orc serpente" – mas se houvesse a intenção de Blake em transmitir tal mensagem política ele não teria sido explícito o bastante, comenta acertadamente Dörrbecker. Não há no texto nenhuma menção a um tribunal revolucionário, nem mesmo uma insinuação a isto. Há ainda outras sugestões menos otimistas: esta seria "uma representação bizarra da justiça de Albion" (Bindman), que é um governo que tenta sufocar a revolução e todos os tribunais revolucionários; a serpente encabeçada pelo homem representaria "Orc e a tirania punitiva da revolução violenta" (Baine); Beer propôs que o homem carregando outro em suas costas não está para atirar a vítima da justiça para baixo nas chamas, "mas representa o homem honesto salvando o inocente". E por aí vai, há outras sugestões ainda, mas as mencionadas já são suficientes para o que gostaria de enfatizar aqui: tantas interpretações diferentes, e algumas mesmo conflituosas, apenas demonstram que as figuras provavelmente não representam nenhuma parte específica do texto. Para Dörrbecker, e também penso ser esta uma imagem suficiente para a ilustração, a referência ao Apocalipse já seria o bastante em si mesma: "usando a linguagem disponível para o artista pictórico, o desenho de Blake atesta sua crença (também expressada no texto), de que a revolução política e social devem ser vistas como um Julgamento Final". Mas teríamos aqui apenas metade da composição tradicional do Apocalipse, pois não há o salvador ou os que são salvos (apesar de que a próxima ilustração, na prancha 8, seria próxima a essa alusão, como veremos); tal redução do padrão pictórico convencional talvez seja a causa de tantas interpretações contraditórias no interior da crítica blakeana[403].

Desse modo a prancha 7 demonstra aquilo que já comentei tantas vezes no presente estudo, através de elementos e comentadores diversos: há no mito literário e pictórico de Blake uma "abertura" de significados, para Dörrbecker isso ocorre pelo fato do artista não prover "uma linha de demarcação claramente definida entre bem e mal", propõe ele; o leitor/espectador deve interagir com o texto e a imagem para definir seus significados, e

[403] Idem, p. 56.

algumas vezes é forçado a tomar uma decisão pessoal, daí que uma interpretação pessimista ou otimista vai depender da leitura que se faz da obra como um todo:

> "O 'significado' de Blake deve ser inerente nessa abertura; senão não seria possível se estabelecer as intenções do artista ao criar uma gravura como esta da prancha 7. Entretanto, desenhos como este podem ajudar muito aos espectadores a aprender sobre suas esperanças e temores. 'A competição de visões que constituem tanto da ação de *America* se estende aos desenhos: eles nos convidam a perguntar quem os está vendo – os Americanos, o Anjo de Albion ou um observador onisciente – e em que sentido e modo'"[404]

A interpretação proposta em seguida por Dörrbecker para esta prancha é bastante pertinente, se pensarmos na obra de Blake em geral. Retomando *O Matrimônio do Céu e do Inferno* o crítico sugere que a queda descrita na prancha 7 pode ser o início de uma ascensão, "as chamas que vêm das profundezas como uma promessa de uma "limpeza" apocalíptica das "portas da percepção" [*O Matrimônio do Céu e do Inferno*, prancha 14]. Para tanto se deve pensar primeiro na função antes demoníaca do 'Anjo' de Albion no texto de *America*, e no potencial libertador de Orc como um rebelde inflamado, ígneo; em segundo lugar, deve-se lembrar da transvaloração de anjos e demônios assim como da transformação repentina de inferno em céu (e *vice versa*) que foram propostas em *O Matrimônio do Céu e do Inferno* de Blake."[405]

Essa interpretação faz ainda mais sentido na seqüência das pranchas: a prancha seguinte (8) é a passagem mais otimista de todo o livro *America*, não apenas no texto, mas também na imagem pictórica. O tom do discurso é triunfal, profetizando um futuro no qual *"Empire is no more"* (8: 15). Quebra-se aquela agitação turbulenta e terrível do conflito iminente nas imagens textuais precedentes, a noite tempestuosa cheia de nuvens vermelhas de fogo e sangue dá lugar à única passagem onde brilha o dia e o sol resplandece. A leveza das imagens é acentuada ainda através da linguagem que se torna mais ritmada, pois como observou Ostriker nesta prancha Blake emprega o mesmo ritmo de balada e versos pausados no final usados em seus poemas líricos[406]. Quanto à voz do discurso, presume-se ser do "Espectro" (penúltimo verso, prancha 7), que em breve será identificado como Orc. Ao som de sua voz todo o "templo" do Anjo de Albion será "abalado" (7: 6-7) – para o crítico tal

[404] Idem, p. 57.
[405] Idem.
[406] Ostriker, A., *Vision and Verse*, p. 158. Citada por Dörrbecker, op. cit., p. 34

imagem significa o abalo nos fundamentos da "crença religiosa sobre a qual toda a estrutura de seu [do Anjo de Albion] despotismo social assenta"[407].

Os primeiros versos do discurso aludem a várias imagens bíblicas de ressurreição dos mortos (8: 1-4)[408], para em seguida preconizar o fim da escravidão e a promessa da liberdade universal, um novo amanhecer da humanidade quando "a noite desvanece" (8: 1) e a alma do homem é liberta: "*Permita ao escravo triturando no engenho correr para fora em direção ao campo, / Permita a ele olhar para os céus & sorrir no claro ar;/ Permita à alma acorrentada, calada na escuridão e na saudade, / Cuja face não tem visto um sorriso em trinta fatigantes anos, / Levante-se e veja; suas correntes estão soltas, as portas de sua prisão abertas;"* (8: 6-10).

Em seguida os libertos entoam uma canção encerrando o texto dessa prancha. O último verso, *"Pois não existe mais Império, e agora o Leão e o Lobo terão fim"* ("*For Empire is no more, and now the Lion & Wolf shall cease"*), é exatamente o mesmo encontrado em "Uma Canção de Liberdade" no final de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*. Mas lá esse verso marcava o final esperançoso e otimista do livro. No contexto de *America* não aparece no final, porém na metade do poema, cuja prancha é cercada por imagens terríveis de conflito, sangue, fogo, guerra e escravidão. Aqui as visões de ressurreição, redenção e libertação são mais para definir ou explicar o porquê, e pelo quê, lutam as forças do Príncipe Guardião de Albion e os rebeldes do lado de Orc, "um *telos* para os processos históricos aqui interpretados nos termos da mitologia emergente de Blake", comenta Dörrbecker, concluindo:

> "Mesmo como "um sonho", uma visão esperançosa de libertação, certamente é um pré-requisito para a ação revolucionária; não há, entretanto, garantia para a realização de todas as esperanças revolucionárias. Ao localizar a canção nesta posição em particular, e ao usar mais versos à maneira lírica e de canção, Blake quase a isola dos eventos dramáticos que recapitulam a história interna da guerra americana na linguagem do mito. Ambos os artifícios e seu resultado foram necessários para permitir a Blake permanecer verdadeiro em ambos, para suas convicções políticas e religiosas *e* para a história de seu tempo."[409]

Na ilustração da prancha 8 vemos um jovem nu sentado numa elevação da terra, suas pernas dobradas e abertas. Ele olha para cima contemplando o céu, cujas nuvens lembram a "fresca manhã" do texto. Parece estar em uma altura elevada, pois vemos formas de nuvens

[407] Idem, p. 33.
[408] As passagens bíblicas onde encontramos semelhanças nessas imagens são: Ezequiel 37: 1-10; Isaías 35; e a ressurreição de Cristo no Evangelho Segundo São João 20: 5-7; op. cit., p. 131.
[409] Idem, p. 34.

The morning comes, the night decays, the watchmen leave
their stations;
The grave is burst, the spices shed, the linen wrapped up;
The bones of death, the covering clay, the sinews shrunk & dry'd.
Reviving shake, inspiring move, breathing, awakening,
Spring like redeemed captives when their bonds & bars are burst;
Let the slave grinding at the mill, run out into the field:
Let him look up into the heavens & laugh in the bright air:
Let the inchained soul shut up in darkness and in sighing,
Whose face has never seen a smile in thirty weary years;
Rise and look out, his chains are loose, his dungeon doors are open
And let his wife and children return from the oppressors scourge;
They look behind at every step & believe it is a dream.
Singing. The Sun has left his blackness, & has found a fresher morning
And the fair Moon rejoices in the clear & cloudless night;
For Empire is no more, and now the Lion & Wolf shall cease.

exatamente atrás dele; Erdman sugere que essas nuvens costeando o jovem e o texto indicariam que "a verdadeira independência quando "Empire is no more" (15) ainda não é mais do que uma visão, uma profecia"[410]. Os críticos consideram a figura como um homem ressuscitado devido à ossatura de um crânio humano próxima de sua mão direita - e se assim o interpretarmos ele pode ser um dos abençoados, elemento ausente na iconografia do Julgamento Final representado na prancha anterior[411]. É interessante a observação de Dörrbecker sobre o fato de que todos os representantes daqueles que lutam pela liberdade aparecem nus nas imagens pictóricas de *America*, o que na tradição do antinomianismo[412] seria "um indicador do novo, da humanidade regenerada que se despiu do velho, do Adão decaído [após a expulsão do paraíso, ou "pós-queda"] em ordem de avançar na igualdade absoluta da inocência não dissimulada e descoberta."[413]

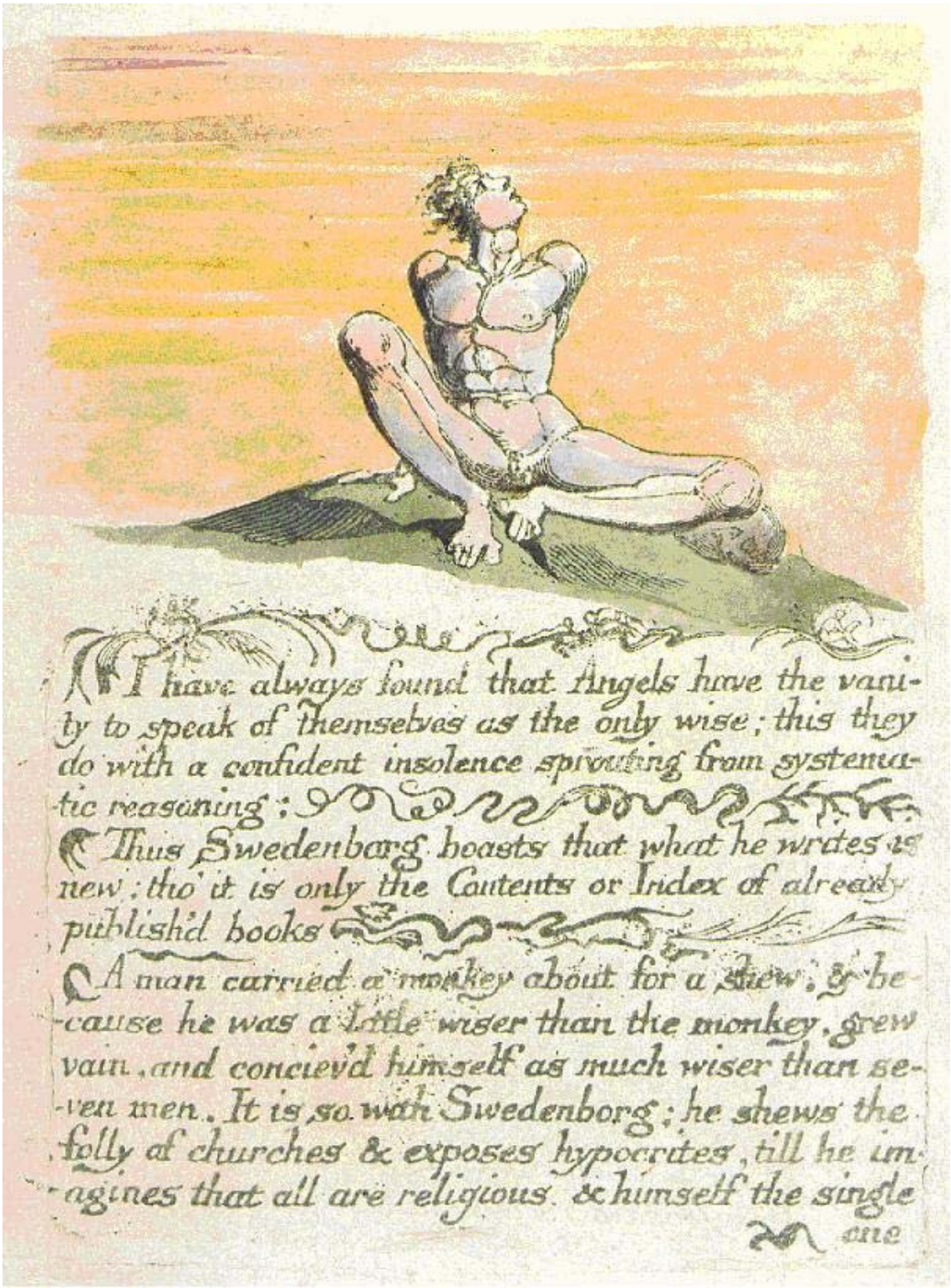
Na relação que estabelece com o texto da prancha 8, no qual Orc anuncia uma nova era de liberdade iniciando seu discurso através das imagens de ressurreição, a ilustração da figura do jovem nu "acordando para a vida imortal" (Bindman), suscita várias metáforas implícitas: "a liberação de um prisioneiro de uma masmorra; o morto acordando no Dia do Julgamento; o retorno de Cristo para o Paraíso depois de sua Encarnação; um homem vendo a luz do dia depois de encarcerado em uma sepultura; e a libertação da alma da mortalidade, expressada nas formas de vida abaixo na parte inferior da página (...) e a caveira mortal sobre o chão junto ao homem."[414]; eu acrescentaria: o escravo liberto contemplando maravilhado a liberdade a pouco conquistada, ou mesmo uma alegoria da liberdade em si mesma. Todas essas imagens estão presentes no texto desta prancha, que a ilustração poderia representar sem problemas. Por conter pouquíssimos detalhes ela se abre a inúmeras possibilidades de interpretação, uma das características mais marcantes das imagens pictóricas de Blake como proponho no presente estudo.

O mesmo jovem nu em posição e expressão corporais idênticas já apareceu anteriormente na ilustração da prancha 21 de *O Matrimônio do Céu e do Inferno.* Como demonstrei na análise daquele livro na dissertação de mestrado, lá esse jovem representava o homem em sua forma regenerada ou renascida, depois de ter passado pela purificação do fogo e pela expansão da percepção. A mesma posição corporal desta figura será retomada uma vez

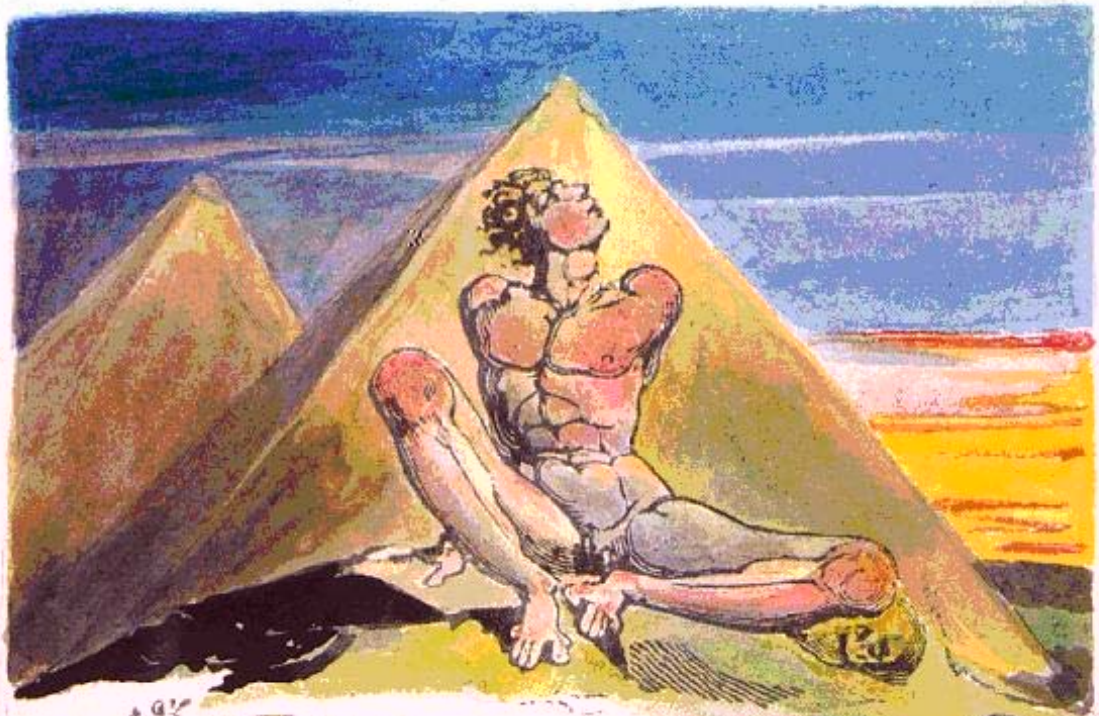
---

[410] Erdman, D., *The Illuminated Blake, William Blake's Complete Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, op. cit., p. 144.
[411] Idem, p.57.
[412] Nas biografias de William Blake sempre há menção da possibilidade de que seu pai seguisse essa tradição. Thompson, o famoso historiador inglês, em seu último estudo que é dedicado à obra de Blake desenvolve as possíveis relações desta com o antinomianismo.
[413] Idem.
[414] Sugestões de David Bindman, em *Blake as an Artist*, op. cit., p. 77.

mais nas ilustrações para o poema *The Grave*, de Robert Blair, cujos desenhos foram concebidos por Blake (1805), mas o trabalho de gravá-los ficou a cargo de Schiavonetti[415]. A imagem ilustra a porta da morte ("Death's Door").



[415] Ostriker, Alicia (ed.), *William Blake, The Complete Poems*, Londres: Penguin Books, 1977, p. 13.

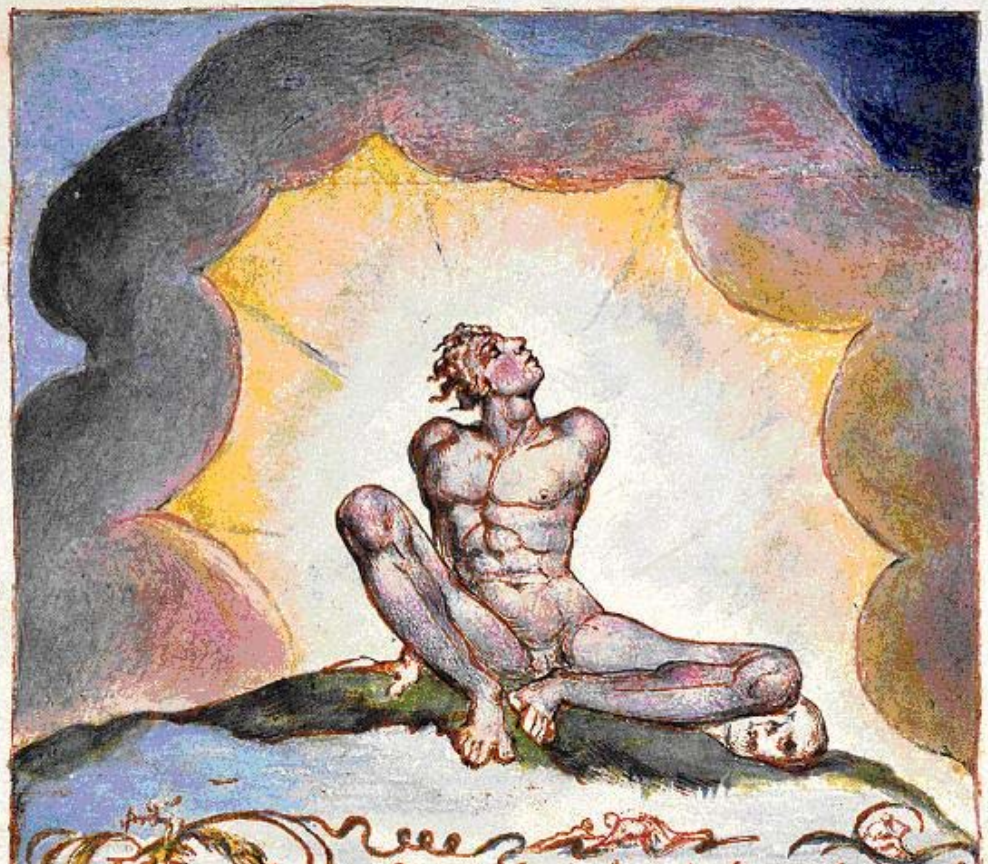


I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise; this they do with a confident insolence sprouting from systematic reasoning;

Thus Swedenborg boasts that what he writes is new; tho' it is only the Contents or Index of already publish'd books

A man carried a monkey about for a shew, & because he was a little wiser than the monkey, grew vain, and concieved himself as much wiser than seven men. It is so with Swedenborg: he shews the folly of churches & exposes hypocrites, till he imagines that all are religious. & himself the single

one

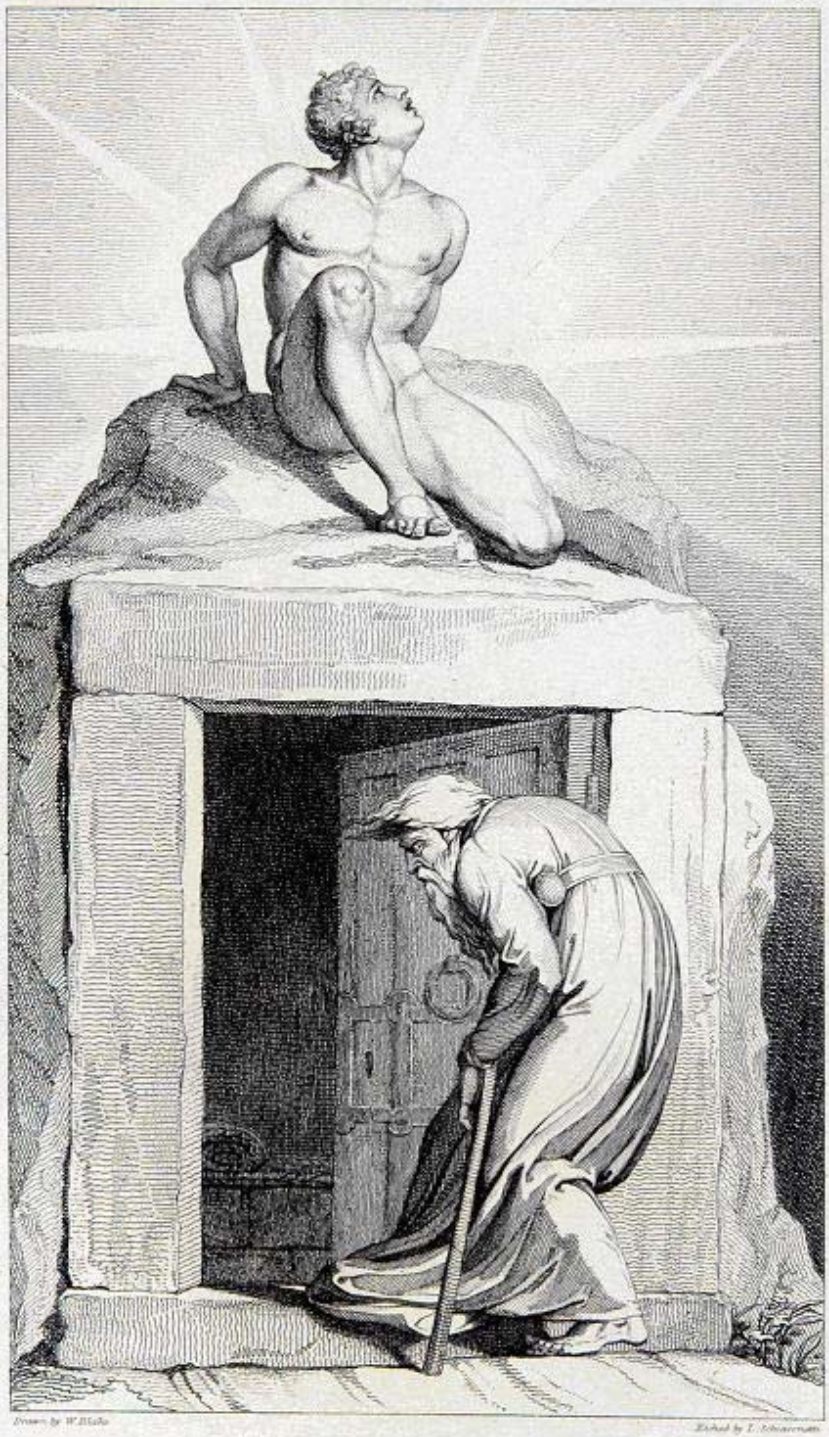


I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise; this they do with a confident insolence sprouting from systematic reasoning:

Thus Swedenborg boasts that what he writes is new: tho' it is only the Contents or Index of already publish'd books

A man carried a monkey about for a shew, & because he was a little wiser than the monkey, grew vain, and concieved himself as much wiser than seven men. It is so with Swedenborg: he shews the folly of churches & exposes hypocrites, till he imagines that all are religious. & himself the single one

***O Matrimônio do Céu e do Inferno* – Prancha 21 –**
cópias C, D, I e G



Drawn by W. Blake — Etched by T. Schiavonetti

Deaths Door

Tis but a Night, a long and moonleſs Night,
We make the Grave our Bed, and then are gone!

London Published May 1st 1808 by Cadell & Davis Strand

Nela vemos a figura de um velho entrando através de uma porta entreaberta e sobre ela a mesma figura da prancha 8 de *America* e da prancha 21 do *Matrimônio*. Aqui esta figura possui também uma conotação de regeneração, pois o velho que está entrando e o jovem que está emergindo no topo podem ser tomados como a mesma figura, uma imagem de morte e renascimento. Atrás da forma regenerada vemos raios de sol emanando de seu corpo. Erdman sugere esta forma humana nua como uma espécie de Fênix, acabando de renascer. A figura do velho entrando pela "porta da morte" é a mesma que aparece também na prancha 14 de *America* – veremos adiante seu significado no presente contexto, apenas deixo sugerido no momento a relação entre a prancha 8 com a 14.

Chegamos agora exatamente na metade do livro *America,* na prancha 9, que contém o maior contraste entre texto e ilustração na presente obra. Este é outro artifício empregado por Blake com freqüência ao ilustrar seus livros. A grande divergência entre as duas linguagens na prancha 9 é constituída por uma fala furiosa do Anjo de Albion contra Orc na passagem textual – ele finalmente reconhece e identifica aquele "Espectro" que surgiu do mar com seus fogos e profetizou a liberdade universal no discurso esperançoso da prancha 8 – e uma imagem pictórica extremamente idílica, de duas crianças dormindo aconchegadas em um carneiro sob os galhos pendentes de um salgueiro. Voltarei adiante à comparação entre as duas linguagens.

No texto desta prancha há uma diferença significativa entre as falas de Orc e do Anjo de Albion, como muito bem notou Ostriker. O Anjo de Albion é caracterizado poeticamente aqui e também nas outras passagens como o mais irado e desvairado, "ele vocifera e ruge (...) enquanto Orc, chamado de Terror, Serpente e Demônio Vermelho, fala liricamente (...), austeramente (...), firme, mas calmamente"[416]. O Anjo de Albion, que aparece anteriormente em "forma de dragão estrepitando suas escamas" (5: 15), tem sua fala na presente prancha comparada com "o rugido do Eterno Leão[417], em fome e guerra" (9: 2-3). Ele diz: "Não és tu Orc, cuja forma de serpente / Permanece no portão de Enitharmon para devorar suas crianças? / Demônio Blasfemador, Anticristo, inimigo de Dignidades, / Amante da rebelião selvagem, e transgressor das Leis de Deus, / Por que tu vens aos olhos do Anjo em tal forma terrível" (9: 3-7). Dörrbecker comenta que aos olhos do Anjo de Albion "a Revolução tem forma de serpente", uma ironia de Blake, pois é na verdade "o Anjo o dragão ou serpente da morte

[416] Em *Vision and Verse,* citada por Dörrbecker, op, cit., p. 34.
[417] Dörrbecker reconhece na referência ao leão o símbolo heráldico britânico, ironizando o fato do Anjo conferir a forma de uma serpente para as colônias revoltosas nessa passagem.

In thunders ends the voice. Then Albions Angel wrathful burnt
Beside the Stone of Night; and like the Eternal Lions howl
In famine & war, replyd. Art thou not Orc, who serpent formd
Stands at the gate of Enitharmon to devour her children;
Blasphemous Demon, Antichrist, hater of Dignities;
Lover of wild rebellion, and transgresser of Gods Law;
Why dost thou come to Angels eyes in this terrific form?

devorador, a quem o rebelde Orc deseja destruir (...). Orc, o rebelde político e espiritual, parece com um demônio para aqueles que representam o *status quo* (...)."[418]

A ilustração: na margem esquerda da página ergue-se um salgueiro, espalhando seus galhos em arcos floridos que cobrem toda a cena e envolve também o texto. Nos galhos pousam três pássaros de caudas longas enquanto outro pássaro e uma borboleta voam próximos a eles e mais dois voam ao longe. Abaixo da árvore vemos um carneiro dormindo junto de duas crianças sobre o gramado, uma delas (parece um garoto) se debruça nas costas do carneiro dando a impressão de estar muito confortável dormir em sua lã macia. Swinburne, o primeiro a descrever essa cena pastoral, a definiu como uma das "visões do mundo renovado"; para Erdman, a cena pode muito bem se passar "sob uma árvore do paraíso"; ela também foi traduzida como o mundo da inocência, onde a "curva da árvore arqueada como um domo inscreve uma cobertura protetora sobre a cena" (Behrendt)[419]. Erdman ainda considerou o desenho de modo geral como "um emblema dos tempos de paz", antes e depois da guerra[420]; e Bindman como "uma cena tranqüila da Idade de Ouro"[421].

Tratando-se de cena tão calma e "silenciosa" – tem-se a impressão de que apenas sons da natureza como pássaros e insetos ressoam embalando o sono das crianças – as palavras furiosas que o Anjo brame a Orc nessa passagem textual ecoam violentas, gerando um grande contraste com relação à imagem pictórica –em "Visual/Verbal Relationships", artigo comentado anteriormente, Essick usou essa prancha como exemplo epítome do contraste entre texto e ilustração encontrado em algumas passagens na obra de Blake[422]. Tal oposição, por sua vez, acaba produzindo novamente aquela abertura de significados através de perspectivas variadas que podemos atribuir à relação dessa ilustração com a passagem na mesma página ou com o livro como um todo. Portanto não é de se admirar que um crítico fale em "mundo renovado" depois da revolução se consumar, ou "mundo da inocência", ou "idade de ouro", ou "tempos de paz" . Há mesmo interpretações contrárias a essas mais positivas que não citarei pois não me pareceram convincentes, nas quais os críticos tomam a cena como ambígua e não idílica por causa de alguns detalhes da cena como, por exemplo, o fato das crianças estarem dormindo e na parte inferior da página, em contraste com a figura regenerada da prancha anterior, que parece tão desperta e posicionada no topo da página, ou ainda o fato da pequena videira que vemos ao lado do pé da árvore estar se enroscando nela mesma e não na árvore...

---

[418] Idem.
[419] Comentários citados por Dörrbecker, op. cit., p. 59.
[420] Erdman, D., *The Illuminated Blake*, op. cit., p. 145.
[421] Bindman, D., *Blake as an Artist*, op. cit., p. 77.
[422] "difficult to conceive of any text/design relation further from direct illustration", referência completa na bibliografia final, p. 183.

Todas essas interpretações – dos que a vêem como a imagem de um mundo quase paradisíaco da inocência ou dos que a vêem como um embuste – são possíveis se olharmos apenas para o desenho. Tentando conectá-lo com a passagem que propriamente ilustra gera interpretações mais produtivas. O fato de colocar na mesma página tão diferentes contextos provavelmente tem uma intenção por parte do autor, ainda mais estando o texto tão próximo ao desenho, envolvido pelos galhos da árvore. Essa "visão de plenitude [na ilustração] (...) seria a maneira de Blake enfatizar visualmente a ironia dramática da "visão" do Anjo de Albion", pois claramente "contrapõe o espírito de reação enfurecida da acusação de revolução [no texto]". O forte contraste entre a imagem pictórica idílica e a denúncia de Orc como um "Demônio Blasfemador" (9: 5), ou como um rebelde (9: 6), por parte do Anjo de Albion reflete "percepções mutuamente irreconciliáveis da natureza da revolução" (Bindman)[423]. Ou seja, serve para enfatizar o contraste entre as visões ou posições dos dois personagens, inimigos na guerra que explodirá nas páginas seguintes. Dörrbecker nota que é a presença do texto logo abaixo dos galhos da árvore e o ato de ler aquelas palavras em tal proximidade com a imagem das crianças adormecidas que "ameaça pôr um fim à cena arcádica", e não os detalhes simbólicos no desenho em si mesmo que o transformam em "um paraíso equivocado" como sentenciou um dos críticos. É o "rugido (...) furioso" (9: 1-2) das palavras mesmas que mencionam a forma de serpente de Orc e sua prontidão em "devorar" as crianças de Enitharmon (9: 3-4), o que na verdade perturba a idéia de paz e plenitude que emana da ilustração. Essa é a única passagem em *America* onde Enitharmon aparece; entretanto, ela será uma das personagens principais no livro *Europe*, o que torna difícil um comentário que não se alongasse em demasia sobre ela no presente momento. Importante comentar agora que ela é a mãe de Orc, e juntamente com Los, seu pai, foram os responsáveis por acorrentá-lo à rocha no topo da montanha (*Europe* e *The Book of Urizen*). No contexto dessa prancha é também importante notar a comparação que o Anjo de Albion faz de Orc com o Diabo ou Satanás, provavelmente devido à natureza rebelde de Orc: a referência parece ser da passagem do Apocalipse (12: 4), "O Dragão colocou-se diante da Mulher que estava para dar à luz, a fim de lhe devorar o filho, tão logo nascesse"; em 12: 9 um pouco adiante o dragão é identificado com "a antiga serpente, o chamado Diabo ou Satanás"[424]. É interessante mencionar ainda a interpretação de Ferber que conecta essa prancha com o desenho na parte inferior da prancha 13, onde vemos três crianças cavalgando uma serpente gigante. A prancha 13 seria um

[423] Comentários citados por Dörrbecker, op. cit., p. 59.
[424] A referência ao Apocalipse foi primeiro notada por Paley, cheguei a ela a partir do texto de Dörrbecker, op. cit., p. 131.

complemento ao texto da prancha 9 suprindo o "contrário da visão do Anjo da serpente no portão do paraíso (...) longe de devorar as crianças enquanto dormem, [Orc] as acorda e as oferece uma maravilhosa cavalgada"[425].

Por causa da ausência de referências no texto deste livro aos personagens ou à cena representada nessa imagem pictórica da prancha 9 não temos como saber de fato quem são estes personagens, ou onde estão, não havendo no texto nenhuma passagem que o indique nem na mais longínqua e remota analogia metafórica; por isso não podemos afirmar com certeza nada mais concreto sobre essa cena, não podemos inferir mais do que sugestões de interpretações possíveis, baseando-nos em detalhes alegóricos nela contidos; a ilustração, por sua vez, não pode suscitar muito mais do que qualidades de sentimentos ou uma atmosfera, no caso da presente imagem pictórica uma tranqüilidade que contrasta imensamente com a austeridade da fala do Anjo na passagem textual, e é a partir desse contraste que a interpretação se baseia.

No texto da prancha 10 que encerra essa seção de *America*, Orc responde ao Anjo de Albion. Desse modo no diálogo entre eles a última palavra será de Orc, já que essa prancha toda é dedicada a seu discurso. No primeiro verso ele afirma sua identificação com Satã, o eterno rebelde, aceitando a forma de serpente que o Anjo lhe atribuíra: "Eu sou Orc, enrolado em torno da árvore amaldiçoada" (10: 1) – referência à árvore do fruto proibido – para em seguida anunciar o fim dos tempos ou apocalipse (10: 2) e início de uma nova era de liberdade. Como vimos em *O Matrimônio do Céu e do Inferno* há uma conotação positiva em Demônios e serpentes e na figura de Satã na obra de Blake dos anos 90. Eles são relacionados à energia, ao lado ativo que se rebela contra todo e qualquer poder instituído que se reverte em restrição ou repressão.

Do verso 3 em diante o leitor se depara com a declaração de insurreição contra o outro (e maior) inimigo de Orc, Urizen, cujo decálogo ou "dez mandamentos" ele afirma que transformará em "poeira" para colocar um fim a seu sistema religioso repressivo e "renovar a ígnea alegria e arrebentar o pétreo teto" (10: 3-9) – portanto seu alvo não é apenas o Príncipe Guardião de Albion e seu *alter ego* Anjo de Albion, mas "o Deus por trás dele que o sustenta"[426], Urizen, que em *America* representa o opressor que determina as leis como o Deus vingativo do Velho Testamento. Dörrbecker comenta sobre essa passagem: "a rebelião ígnea de Orc não está limitada às mudanças políticas mais radicais, também irá "arrebentar o pétreo teto" [*stony roof*] e abri-lo para a "alegria" imaginativa. Então "*stony roof*" é uma referência

[425] Idem, p. 59-60.
[426] Bindman, D., *Blake as an Artist*, op. cit., p. 78.

ao topo do crânio que, como a "*Stone of Night*" limita as percepções do homem e confina todas as nossas noções errôneas de moralidade e ideologia da ordenação da vida social, assim como sexual."[427]

No verso 13 Blake repete o último dos versos de "Uma Canção de Liberdade", que encerra *O Matrimônio do Céu e do Inferno*: "Porque tudo o que vive é sagrado"; esta frase também é repetida no final de *Visions of the Daughters of Albion,* assim como o verso 14 de *America* "a alma de doce deleite nunca pode ser corrompida" aparece também em *Visions*. Temos aqui mais três exemplos de referência interna na obra blakeana como exposta por Makdisi. Tais referências internas interconectam as obras e ampliam seus significados dentro dela. Ao conectar o discurso de Orc com essas duas obras no contexto de *América,* Blake reafirma seu caráter libertário. No caso da relação com "Uma Canção de Liberdade", o contexto dessa frase se dá na seguinte passagem:

> "Que os sacerdotes do Corvo da aurora não mais, em negro mortal, com áspero som maldigam os filhos da alegria. Nem que seus irmãos aceitos – a quem, tirano, ele chama de livres – fixem limites ou construam telhados. Nem que a pálida luxúria religiosa chame aquela virgindade que deseja, mas não age!
> **Por que tudo o que vive é Sagrado**." [grifo meu]

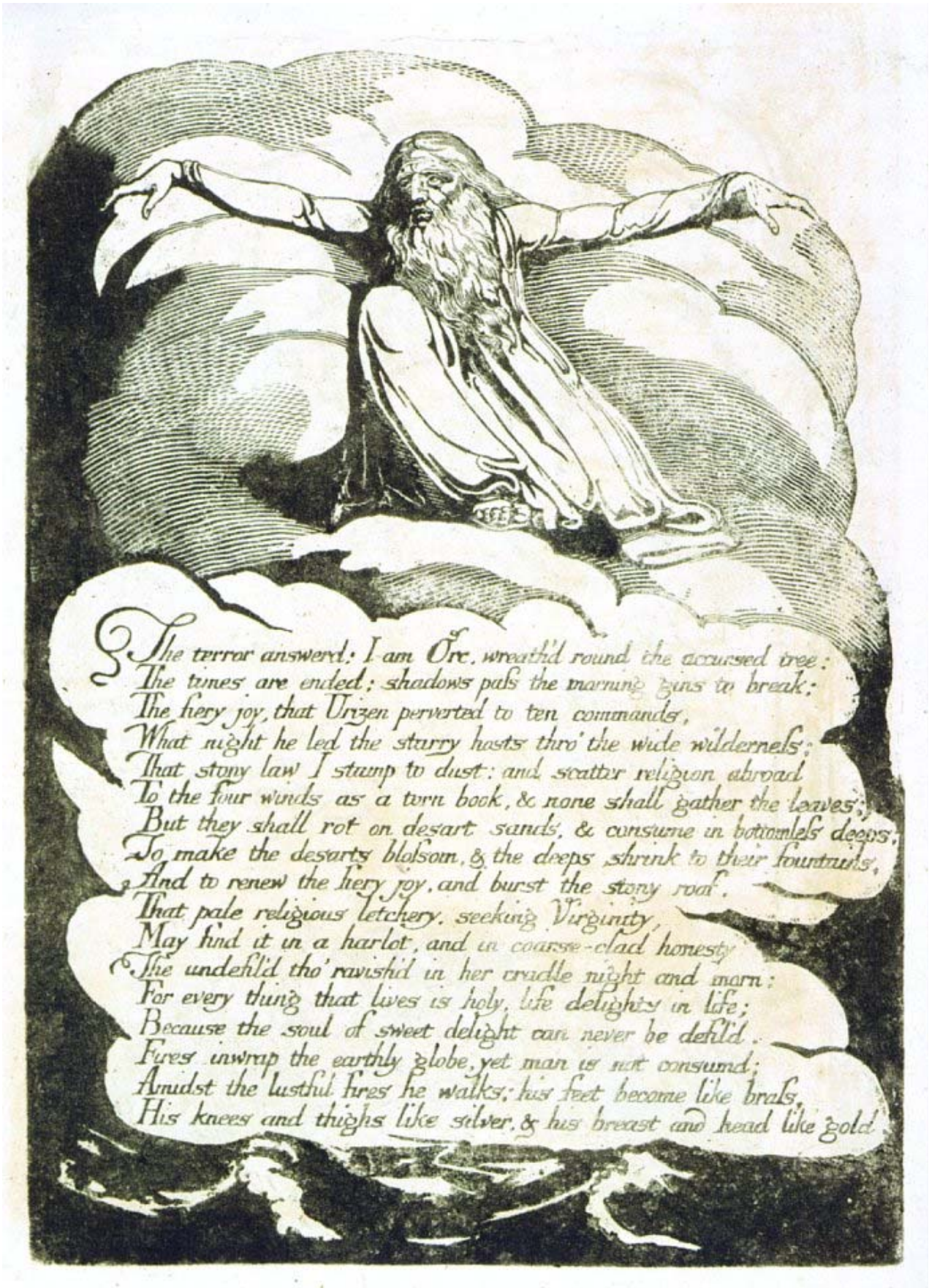
O tema é claramente contra o clérigo que oprime os "filhos da alegria", clamando pela libertação do corpo de "limites" fixados e "telhados" construídos por "Sacerdotes" repressores. Como já coloquei ao comentar sobre *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, aqui a repressão política é registrada em repressão corporal. Há no *Matrimônio* em geral uma inversão com relação ao discurso político da época: ao contrário de ver na liberação política a possibilidade de libertar corpos individuais, presume que a liberação dos corpos, descrita por exemplo em metáforas da percepção do infinito, trará a liberação política: somente através da transformação individual dos homens que uma transformação maior e mais abrangente seria possível. A ampliação da percepção humana é um dos elementos que conduziriam à transformação individual referidos no *Matrimônio,* outro diz respeito à liberação sexual. Em *Visions of the Daughters of Albion* todos os tipos de opressão e escravidão serão criticados a partir da fala de Oothoon, principalmente a repressão sexual. Em seu discurso é patente o desprezo com relação à virgindade do corpo em favor do que seria a verdadeira virgindade, a da alma, que é ser livre espiritualmente da corrupção ou venalidade. Ao nos remeter de volta a esses dois livros anteriores, a fala de Orc na presente passagem de *America* fica mais clara:

[427] Dörrbecker, op. cit., p. 35.

The fiery joy, that Urizen perverted to ten commands,
What night he led the starry hosts thro' the wide wilderness:
That stony law I stamp to dust: and scatter religion abroad
To the four winds as a torn book, & none shall gather the leaves;
But they shall rot on desart sands, & consume in bottomless deeps;
To make the desarts blossom, & the deeps shrink to their fountains,
And to renew the fiery joy, and burst the stony roof.
That pale religious letchery, seeking Virginity,
May find it in a harlot, and in coarse-clad honesty
The undefil'd tho' ravish'd in her cradle night and morn:
For every thing that lives is holy, life delights in life;
Because the soul of sweet delight can never be defil'd.

Nesta passagem Orc afirma que vai "triturar em pó" a "lei de pedra" de Urizen ("A alegria ardente que Urizen perverteu em dez mandamentos") e dispersar seus restos pelos "quatro ventos" para que "apodreçam no deserto". Sua intenção é "renovar a alegria ardente" e "arrebentar o pétreo teto" [*stony roof*] de maneira que "a pálida luxúria religiosa, procurando pela virgindade/ Possa encontrá-la na meretriz", porque "Tudo o que vive é sagrado", e "a alma de doce deleite nunca pode ser corrompida". Ou seja, como já comentei acima, Orc não está interessado apenas em mudanças políticas. Sua intenção é mais profunda, ele quer "explodir" o crânio humano, metáfora de sua intenção em destruir todos os limites morais e ideológicos que não permitem perceber que "tudo o que vive é sagrado", inclusive a prostituta, levada a essa condição pela opressão econômica e social.

O verso 15 volta novamente à imagem do Apocalipse que também serve para a revolução, afirmando que na nova era (iminente, segundo Orc) "fogos cobrem o globo terrestre", mas apesar disso "o homem não é consumido / Por entre os fogos voluptuosos ele anda"; a prancha 10 termina com outra referência à Bíblia: "seus pés se tornam como bronze, seus joelhos e coxas como prata, & seu peito e cabeça como ouro." (10: 16-17). A referência é ao sonho de Nabucodonozor interpretado por Daniel (Daniel 2: 32-33), mas com uma diferença: o homem da nova era de Orc está "um estágio mais elevado com relação à imagem de Nabucodonozor: os pés de ferro e argila se tornaram bronze; as coxas de bronze se tornaram prata; o peito de prata se uniu à cabeça ao ser de ouro. A sugestão alegórica é a de


The terror answerd: I am Orc, wreathd round the accursed tree:
The times are ended; shadows pass the morning guns to break:
The fiery joy, that Urizen perverted to ten commands,
What night he led the starry hosts thro' the wide wilderness;
That stony law I stamp to dust: and scatter religion abroad
To the four winds as a torn book, & none shall gather the leaves;
But they shall rot on desart sands, & consume in bottomless deeps,
To make the desarts blossom, & the deeps shrink to their fountains,
And to renew the fiery joy, and burst the stony roof;
That pale religious lechery, seeking Virginity,
May find it in a harlot, and in coarse-clad honesty
The undefild tho' ravishd in her cradle night and morn:
For every thing that lives is holy, life delights in life;
Because the soul of sweet delight can never be defild.
Fires inwrap the earthly globe, yet man is not consumd;
Amidst the lustful fires he walks: his feet become like brass,
His knees and thighs like silver, & his breast and head like gold.

que o corpo ressuscitado melhorou seus valores, e de fato o coração e o cérebro foram feitos iguais" (Harold Bloom)[428].

Vemos na ilustração da prancha 10 um ancião de barba e cabelos brancos e longos sentado em um trono formado por nuvens e vestindo uma túnica branca comprida que deixa apenas sua cabeça, mãos e pé direito descobertos. Ele lembra a figura de um patriarca, bastante similar também à figura de Deus como representado geralmente na arte ocidental. Seu domínio parece ser o do elemento água, pois embaixo da forma de nuvem que envolve o texto vemos ondas do mar agitadas e espumantes. Ele também se parece muito com a figura com o cetro na prancha 6, e no contexto das pranchas mais próximas a esta em *America* ele pode ser uma representação do Anjo de Albion. Os críticos, porém, preferem atribuir a essa imagem a identidade de Urizen por causa do trono de nuvens, das ondas do oceano abaixo, e do texto da prancha 18, versos 2-5 (veremos adiante), o que denota a partir daqui que "a Revolução Americana não é mais do que um augúrio da conflagração universal. O Anjo de Albion é meramente um tirano temporário; o propósito de Orc é destruir o próprio Urizen, o criador e governador do mundo Decaído [pós-Queda], que é retratado nesta página em sua aparição mais similar a Jehovah (...) ele é água para a chama ígnea da Energia"[429]. Apesar da maioria dos críticos identificar esse ancião a Urizen todos mantêm a possibilidade dele representar o Anjo de Albion, que de qualquer modo são figuras afins no contexto de *América*. Urizen é como que o Deus ou senhor do Anjo Guardião. Portanto, mais uma vez, Blake coloca imagem pictórica em oposição ao texto que ilustra, como na prancha anterior e novamente como veremos na prancha 12: logo abaixo da figura de Urizen lemos "Eu sou Orc" (10: 1), mas a imagem não é a do personagem que fala e sim de sua *visão*, como notara Mitchell: "Somos convidados, em outras palavras, a ver Urizen através dos olhos de Orc por sua presença, como um narrador-comentador invisível sobre a imagem diante de nós."[430] Essa "dupla perspectiva" da ilustração, como a denominou Dörrbecker, agiria contra a tendência do espectador em limitar o significado da obra a apenas uma dimensão, uma das características mais marcantes da poética de Blake como temos visto até aqui.

[428] Citado por Dörrbecker, idem.
[429] Bindman, D., op. cit., p. 78.
[430] Mitchell, W. J. T., *Blake´s Composite Art, a study of the Illuminated Poetry*, Princeton University Press, 1978, p. 9.

3.4-) Pranchas 11-18: versão mítica da luta americana pela independência

Mais uma vez transcrevo a seguir o trecho do texto referente a essas pranchas no original:

Prancha 11

"Sound! sound! my loud war-trumpets & alarm my Thirteen Angels!
Loud howls the eternal Wolf! the eternal Lion lashes his tail!
America is darkned; and my punishing Demons terrified
Crouch howling before their caverns deep like skins dry'd in the wind.
They cannot smite the wheat, nor quench the fatness of the earth.
They cannot smite with sorrows, nor, subdue the plow and spade.
They cannot wall the city, nor moat round the castle of princes.
They cannot bring the stubbed oak to overgrow the hills.
For terrible men stand on the shores, &,in their robes I see
Children take shelter from the lightnings, there stands Washington
And Paine and Warren with their foreheads reard toward the east
But clouds obscure my aged sight. A vision from afar!
Sound! sound! my loud war-trumpets & alarm my thirteen Angels:
Ah vision from afar! Ah rebel form that rent the ancient
Heavens; Eternal Viper self-renew'd, rolling in clouds
I see thee in thick clouds and darkness on America's shore.
Writhing in pangs of abhorred birth; red flames the crest rebellious
And eves of death; the harlot womb oft opened in vain
Heaves in enormous circles, now the times are return'd upon thee,
Devourer of thy parent, now thy unutterable torment renews.
Sound! sound! my loud war trumpets & alarm my thirteen Angels!
Ah terrible birth! a young one bursting! where is the weeping mouth?
And where the mothers milk? instead those ever-hissing jaws
And parched lips drop with fresh gore; now roll thou in the clouds
Thy mother lays her length outstretch'd upon the shore beneath.
Sound! sound! my loud war-trumpets & alarm my thirteen Angels!
Loud howls the eternal Wolf: the eternal Lion lashes his tail!"

Prancha 12

Thus wept the Angel voice & as he wept the terrible blasts
Of trumpets, blew a loud alarm across the Atlantic deep.
No trumpets answer; no reply of clarions or of fifes,
Silent the Colonies remain and refuse the loud alarm.
On those vast shady hills between America & Albions shore;
Now barr'd out by the Atlantic sea: call'd Atlantean hills:
Because from their bright summits you may pass to the Golden world
An ancient palace, archetype of mighty Emperies,
Rears its immortal pinnacles, built in the forest of God
By Ariston the king of beauty for his stolen bride,
Here on their magic seats the thirteen Angels sat perturb'd
For clouds from the Atlantic hover o'er the solemn roof."

Prancha 13

Fiery the Angels rose, & as they rose deep thunder roll'd
Around their shores: indignant burning with the fires of Orc
And Bostons Angel cried aloud as they flew thro' the dark night.
He cried: "Why trembles honesty and like a murderer,
Why seeks he refuge from the frowns of his immortal station!
Must the generous tremble & leave his joy, to the idle: to the pestilence!
That mock him? who commanded this? what God? what Angel!
To keep the gen'rous from experience till the ungenerous
Are unrestraind performers of the energies of nature;
Till pity is become a trade, and generosity a science,
That men get rich by, & the sandy desart is giv'n to the strong
What God is he, writes laws of peace, & clothes him in a tempest
What pitying Angel lusts for tears, and fans himself with sighs
What crawling villain preaches abstinence & wraps himself
In fat of lambs? no more I follow, no more obedience pay!"

Prancha 14

So cried he, rending off his robe & throwing down his scepter.
In sight of Albions Guardian, and all the thirteen Angels

Rent off their robes to the hungry wind, & threw their golden scepters
Down on the land of America. indignant they descended
Headlong from out their heav'nly heights, descending swift as fires
Over the land; naked & flaming are their lineaments seen
In the deep gloom, by Washington & Paine & Warren they stood
And the flame folded roaring fierce within the pitchy night
Before the Demon red, who burnt towards America,
In black smoke thunders and loud winds rejoicing in its terror
Breaking in smoky wreaths from the wild deep, & gath'ring thick
In flames as of a furnace on the land from North to South,

Prancha 15

What time the thirteen Governors that England sent convene
In Bernards house; the flames coverd the land, they rouze they cry
Shaking their mental chains they rush in fury to the sea
To quench their anguish; at the feet of Washington down fall'n
They grovel on the sand and writhing lie, while all
The British soldiers thro' the thirteen states sent up a howl
Of anguish: threw their swords & muskets to the earth & ran
From their encampments and dark castles seeking where to hide
From the grim flames; and from the visions of Orc; in sight
Of Albions Angel; who enrag'd his secret clouds open'd
From north to south, and burnt outstretchd on wings of wrath cov'ring
The eastern sky, spreading his awful wings across the heavens;
Beneath him roll'd his num'rous hosts, all Albions Angels camp'd
Darkend the Atlantic mountains & their trumpets shook the valleys
Arm'd with diseases of the earth to cast upon the Abyss,
Their numbers forty millions, must'ring in the eastern sky.

Prancha 16

In the flames stood & view'd the armies drawn out in the sky
Washington Franklin Paine & Warren Allen Gates & Lee:
And heard the voice of Albions Angel give the thunderous command:
His plagues obedient to his voice flew forth out of their clouds

Falling upon America, as a storm to cut them off
As a blight cuts the tender corn when it begins to appear.
Dark is the heaven above, & cold & hard the earth beneath;
And as a plague wind fill'd with insects cuts off man & beast;
And as a sea o'erwhelms a land in the day of an earthquake;
Fury! rage! madness! in a wind swept through America
And the red flames of Orc that folded roaring fierce around
The angry shores, and the fierce rushing of th'inhabitants together:
The citizens of New-York close their books & lock their chests;
The mariners of Boston drop their anchors and unlade;
The scribe of Pensylvania casts his pen upon the earth;
The builder of Virginia throws his hammer down in fear.
Then had America been lost, o'erwhelm'd by the Atlantic,
And Earth had lost another portion of the infinite,
But all rush together in the night in wrath and raging fire
The red fires rag'd! the plagues recoil'd! then rolld they back with fury

Prancha 17

On Albions Angels; then the Pestilence began in streaks of red
Across the limbs of Albions Guardian, the spotted plague smote Bristols
And the Leprosy Londons Spirit, sickening all their bands:
The millions sent up a howl of anguish and threw off their hammerd mail,
And cast their swords & spears to earth, & stood a naked multitude.
Albions Guardian writhed in torment on the eastern sky
Pale quivring toward the brain his glimmering eyes, teeth chattering
Howling & shuddering his legs quivering; convuls'd each muscle& sinew
Sick'ning lay Londons Guardian, and the ancient miter'd York
Their heads on snowy hills, their ensigns sick'ning in the sky
The plagues creep on the burning winds driven by flames of Orc,
And by the fierce Americans rushing together in the night
Driven o'er the Guardians of Ireland and Scotland and Wales
They spotted with plagues forsook the frontiers & their banners seard
With fires of hell, deform their ancient heavens with shame & woe.
Hid in his eaves the Bard of Albion felt the enormous plagues.

And a cowl of flesh grew o'er his head & scales on his back& ribs;
And rough with black scales all his Angels fright their ancient heavens
The doors of marriage are open, and the Priests in rustling scales
Rush into reptile coverts, hiding from the fires of Orc,
That play around the golden roofs in wreaths of fierce desire,
Leaving the females naked and glowing with the lusts of youth
For the female spirits of the dead pining in bonds of religion;
Run from their fetters reddening, & in long drawn arches sitting:
They feel the nerves of youth renew, and desires of ancient times,
Over their pale limbs as a vine when the tender grape appears

Prancha 18

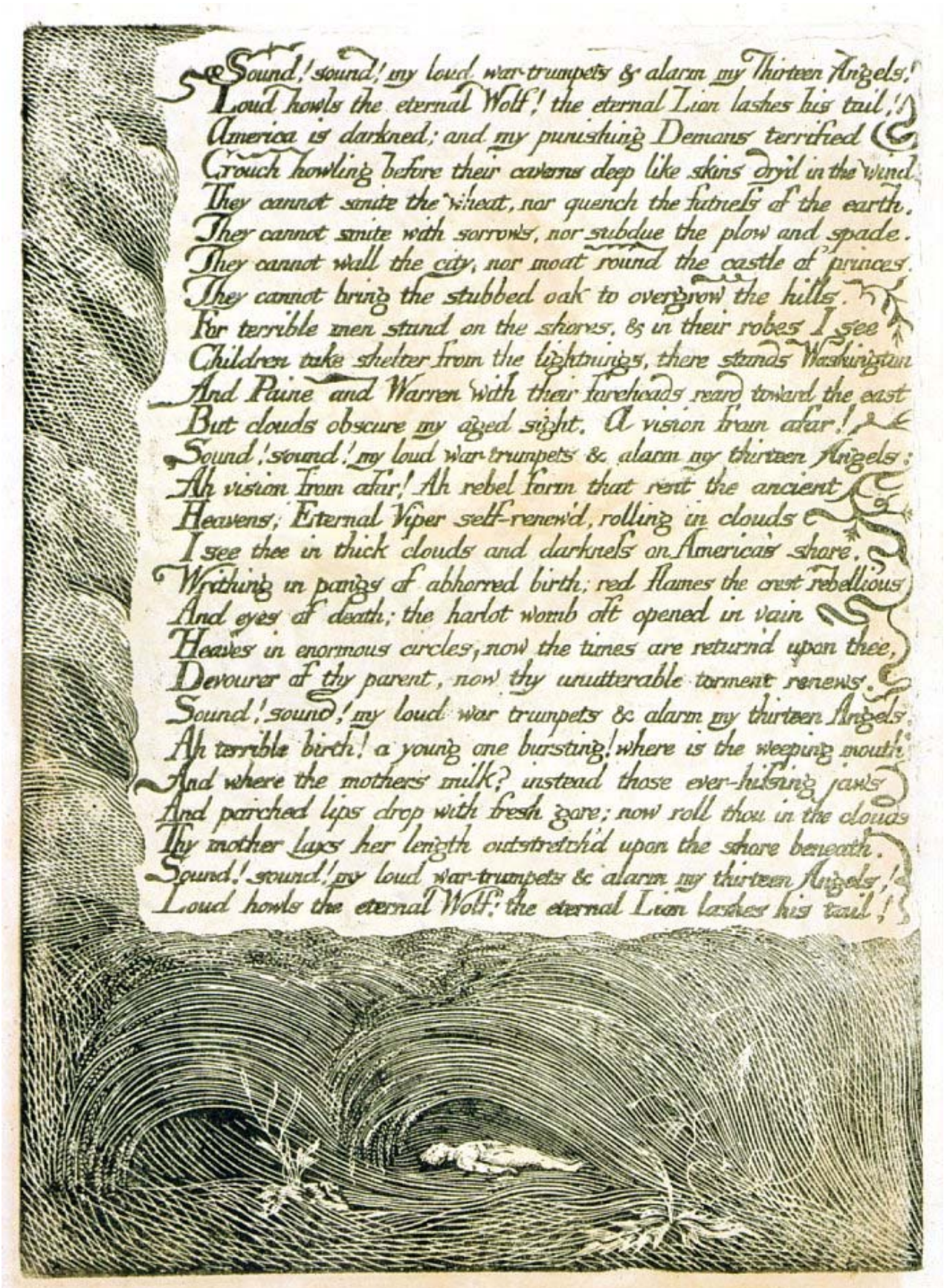
Over the hills, the vales, the cities, rage the red flames fierce;
The Heavens melted from north to south; and Urizen who sat
Above all heavens in thunders wrap'd, emerg'd his leprous head
From out his holy shrine, his tears in deluge piteous
Falling into the deep sublime! flag'd with grey-brow'd snows
And thunderous visages, his jealous wings wav'd over the deep;
Weeping in dismal howling woe he dark descended howling
Around the smitten bands, clothed in tears & trembling shudd'ring cold.
His stored snows he poured forth, and his icy magazines
He open'd on the deep, and on the Atlantic sea white shiv'ring.
Leprous his limbs, all over white, and hoary was his visage.
Weeping in dismal howlings before the stern Americans
Hiding the Demon red with clouds & cold mists from the earth;
Till Angels & weak men twelve years should govern o'er the strong:
And then their end should come, when France reciev'd the Demons light.
Stiff shudderings shook the heav'nly thrones! France Spain & Italy,
In terror view'd the bands of Albion, and the ancient Guardians
Fainting upon the elements, smitten with their own plagues.
They slow advance to shut the five gates of their law-built heaven
Filled with blasting fancies and with mildews of despair
With fierce disease and lust, unable to stem the fires of Orc;
But the five gates were consum'd, & their bolts and hinges melted

And the fierce flames burnt round the heavens, & round the abodes of men.
FINIS

A história da guerra americana pela independência na versão mítica de Blake é iniciada na prancha 11, com o chamado do Anjo de Albion por seus "Treze Anjos" para a luta. Ele soa alto sua "trombeta de guerra" (11: 1), convocando os treze governadores das colônias para dominar a revolta. O discurso de Orc (na prancha 10) parece ter provocado tal reação violenta: a convocação feita pelo Anjo Guardião é desesperada, ele repete três vezes o primeiro verso "Sound! Sound! my loud war-trumpets, & alarm my Thirteen Angels!", mas seus treze anjos estão "aterrorizados" (11: 3), e fracassam em "extinguir a fertilidade da terra", em "castigar com sofrimentos" os cidadãos americanos, em "subjugar o arado e as espadas", "Eles não podem cercar a cidade" (11: 5-7). Dörrbecker nota, acuradamente, que apesar do Anjo de Albion repetidas vezes tentar ameaçar Orc e os americanos com seu comando para que soem as trombetas declarando a guerra, é ele mesmo quem parece ameaçado por uma "visão longínqua", a visão de Orc, "forma rebelde" (11: 12, 14): "para ele o nascimento de Orc representa a violação das leis da natureza (de Urizen); o "jovem" o confronta como leão, lobo e serpente com "aquelas sempre sibilantes mandíbulas", preparadas para devorar sua "mãe"[431], a metrópole das colônias (11: 22-3, 20)[432]. O Anjo de Albion termina sua fala repetindo o mesmo verso que aparece em seu início: "Alto uiva o eterno Lobo! o eterno Leão chicoteia sua cauda!" (11: 2 e 27), antagonizando a última frase da fala de Orc na prancha 8, que termina com a promessa: "Pois o Império não mais existe, e agora o Leão e o Lobo terão fim" (8: 15) – esta frase repete, com uma pequena modificação, a frase quase no final de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*: "O Império Caiu! E agora o Leão e o Lobo terão fim!".

Novamente na ilustração da prancha 11 nos deparamos com uma das imagens de Blake que gera muitas interpretações iconográficas diferentes, inclusive contrárias entre si. Num campo de trigo (notar que essas linhas curvas na parte inferior da página são feixes formados por colmos de trigo, elas terminam do lado esquerdo em grãos desse cereal), sob as ramagens jaz o corpo de uma criança. Seria exaustivo citar todas as interpretações, mas apenas resumindo a controvérsia: uns tomam a criança como um bebê recém-nascido (Swinburne, por exemplo, a considera "o corpo recém-nascido de Orc"; Damon uma "criança recém-nascida (...) na riqueza (o campo de trigo) que a cerca"; Behrendt uma criança "dormindo em paz (...) em meio à vegetação luxuriante"); já outros críticos, no extremo oposto, a interpretam como

[431] Em inglês, "parent", pode ser pai ou mãe; escolhi traduzir por mãe por causa de metrópole ser palavra feminina, mas no contexto de *America* talvez "pai" fosse melhor.
[432] Dörrbecker, op. cit., p. 35.


Sound! sound! my loud war-trumpets & alarm my Thirteen Angels!
Loud howls the eternal Wolf! the eternal Lion lashes his tail!
America is darkned; and my punishing Demons terrified
Crouch howling before their caverns deep like skins dryd in the wind.
They cannot smite the wheat, nor quench the futrels of the earth.
They cannot smite with sorrows, nor subdue the plow and spade.
They cannot wall the city, nor moat round the castle of princes.
They cannot bring the stubbed oak to overgrow the hills.
For terrible men stand on the shores, & in their robes I see
Children take shelter from the lightnings, there stands Washington
And Paine and Warren with their foreheads rear'd toward the east
But clouds obscure my aged sight. A vision from afar!
Sound! sound! my loud war-trumpets & alarm my thirteen Angels:
Ah vision from afar! Ah rebel form that rent the ancient
Heavens; Eternal Viper self-renew'd, rolling in clouds
I see thee in thick clouds and darkness on America's shore.
Writhing in pangs of abhorred birth; red flames the crest rebellious
And eyes of death; the harlot womb oft opened in vain
Heaves in enormous circles; now the times are returned upon thee,
Devourer of thy parent, now thy unutterable torment renews.
Sound! sound! my loud war trumpets & alarm my thirteen Angels.
Ah terrible birth! a young one bursting! where is the weeping mouth
And where the mothers milk? instead those ever-hissing jaws
And parched lips drop with fresh gore; now roll thou in the clouds
Thy mother lays her length outstretch'd upon the shore beneath.
Sound! sound! my loud war-trumpets & alarm my thirteen Angels!
Loud howls the eternal Wolf: the eternal Lion lashes his tail!

uma criança morta (a imagem mostraria um "cadáver de uma criança" (Keynes); "a representação de uma criança inocente vítima, (...) morta pela fome ou pelo veneno da guerra", as papoulas que crescem próximas a ela indicariam seu estado, já que papoulas tem sido desde muito um "símbolo da morte"[433]). Concordo com essa última interpretação não apenas pelo contexto de *America*, mas por questões plásticas: sua cabeça pende para traz, seus membros parecem largados. No caso de considerarmos a criança morta ou moribunda, "uma vítima da guerra da Inglaterra contra as colônias revolucionárias" (Dörrbecker), então mais uma vez há aqui um contraste entre texto e imagem pictórica como nas duas pranchas anteriores. Vimos que nas palavras do Anjo de Albion nessa mesma página ele se lamentava sobre o fracasso de seus "Demônios castigadores" (11: 3) em "destruir o trigo", em "extinguir a fertilidade da terra" (11:5), e um pouco adiante sobre as crianças americanas protegidas de seus "relâmpagos" sob os mantos dos "homens terríveis" da América, "Washington / And Paine and Warren" (11: 9-11): na ilustração, ao contrário, o que vemos seria a "realização do desejo do Príncipe Guardião em "destruir o trigo" e matar as crianças dos revolucionários."[434]

A partir da analogia com o texto podemos deduzir o significado desta prancha: a imagem de uma criança morta em uma plantação pode encontrar correlato analógico (no caso como um desdobramento) nas imagens de revolta e confronto bélico encontradas no texto. Porém, sendo uma imagem composta através de tão poucos elementos que explicitem o seu sentido ela pode gerar uma polissemia, evidente nos comentários apresentados acima onde temos interpretações diversas e mesmo contrárias. Depende de qual elemento da ilustração será considerado de maneira privilegiada: se tomarmos a exuberância do campo de trigo (e o símbolo de "riqueza" representado por ele, como interpretou Damon) temos uma visão otimista da ilustração – apesar de que na minha opinião soa meio forçada, pois como explicar a presença de um bebê "deitado" sozinho no meio de uma plantação?; se considerarmos a criança como elemento central, em diálogo com o contexto da fala do Anjo de Albion e seu desejo em destruir as crianças americanas dos revolucionários como lemos na passagem textual desta mesma prancha, podemos interpretá-la como uma criança morta pela guerra. Esta última interpretação é para mim a mais verossímel.

Saberemos no texto da próxima prancha (12) que as instigações de guerra feitas pelo Anjo de Albion, sua convocação dos governadores das colônias às armas contra os rebeldes, não surtirão efeito: os "terríveis sopros / de trombetas explodiram num estrondoso alarme

[433] A última citação é Dörrbecker, de cujo texto também retirei todos os outros comentários desse parágrafo, op. cit., p. 61.
[434] Idem.

através do abismo do Atlântico / Nenhuma trombeta responde (...) / Silenciosas as Colônias permanecem e recusam o alarme estrondoso." (12: 1-4). Com a recusa das colônias a seguirem o comando do Anjo de Albion ocorre uma reviravolta no poema, uma "peripécia de disjunção e deslocamento na narrativa" como a caracterizou Dörrbecker. A profecia vinha desenvolvendo a oposição entre liberdade e tirania através dos vários diálogos e perspectivas opostos entre si; daqui em diante a narrativa relata o conflito desencadeado entre essas forças. Mas antes desse conflito ter início há no texto da prancha 12 uma suspensão da narrativa, na qual o leitor é levado a "um lugar mítico em tempo e espaço que parece curiosamente afastado do que precede e do que segue. Os versos 5-12 fazem uso de uma linguagem que parece "muito calma" em seu estilo e na matéria de seu tópico, (...) 'é antes silencioso em um poema que tem sido quase todo barulhento e violento' (...) Então, em um momento de calmaria antes da tempestade, o leitor é transportado com os treze Anjos da União ao continente submerso de Atlântida"[435].

A seguir farei uma tradução livre dessa passagem na prancha 12, conhecida entre os críticos especialistas na obra de Blake como o "palácio de Ariston":

> "Nestas vastas colinas sombrias entre América e a costa de Albion,
> Agora barradas pelo oceano Atlântico, chamadas colinas de Atlântida,
> Por causa de seus picos resplandecentes você deve passar para o Mundo
> Dourado,
> Um antigo palácio, arquétipo de poderosos Impérios,
> Eleva suas torres imortais, construídas na floresta de Deus,
> Por Ariston, o rei da beleza, para sua noiva roubada.
> Aqui em seus lugares mágicos os treze Anjos sentam perturbados,
> Pois nuvens vindas do Atlântico pairam sobre o solene teto." (12: 5-12).

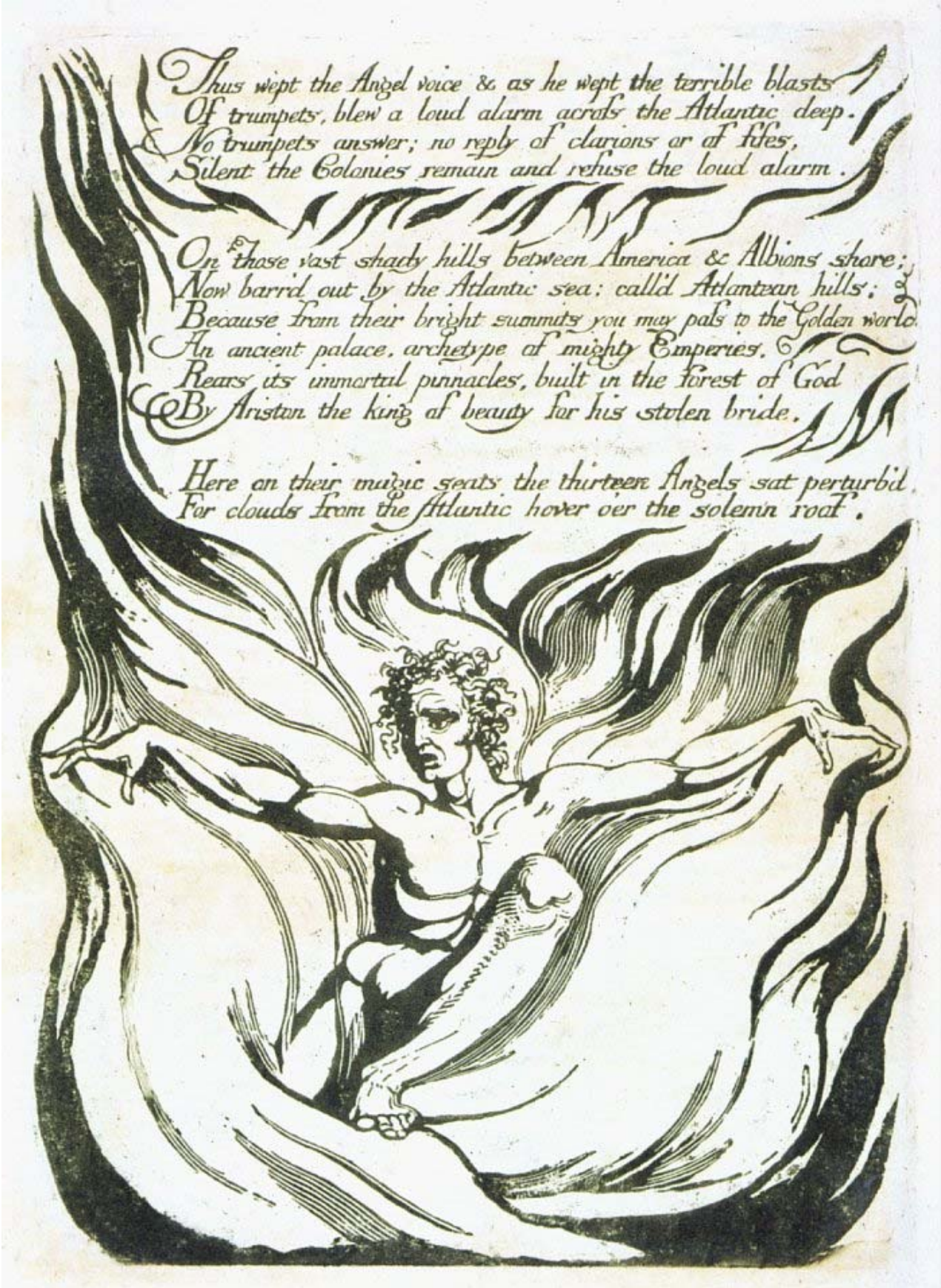
Essa passagem é famosa por seu caráter enigmático e por causa dele sempre citada em estudos sobre a obra de Blake. Várias tentativas de interpretação foram feitas, mas a impressão ao estudar todas elas é que a passagem continue indecifrável, o significado por trás dessa alegoria permaneça impenetrável. Transcrevo a seguir as que me parecem mais convincentes. Dorfman sugeriu que a presença do palácio é na verdade mental, dando contínuo acesso ao "Mundo Dourado" para o qual "você deve passar"; *você* para esse autor

[435] Dörrbecker, op. Cit., p. 36.

significaria a mente, pois quando o poema retorna para a cena da luta americana ocasiona os primeiros "questionamentos revoltosos por parte dos Governadores Coloniais e então uma resolução em negar a validez de suas identidades de Colonos. [na prancha 13]"[436] Por causa de alguns elementos presentes nela como, por exemplo, imagens transcendentes e a pausa que essa passagem introduz na narrativa através da modificação no tom e na sintaxe, Vincent De Luca observa que a passagem sobre o palácio de Ariston parece ter, de algum modo, uma importância crucial para o entendimento de *America*, mas devido à sua obscuridade acaba gerando um paradoxo: "Apesar de Blake conferir à passagem um tipo especial de significância (...) a maior parte dela permanece relativamente inacessível à interpretação discursiva. (...) Assim como os Anjos movem do domínio histórico para o mítico e de volta [ao histórico] novamente, o poema move o leitor da alegoria histórica para um ícone que intriga o pensamento. O silêncio e perturbação dos Anjos, ainda que vagamente comprometidos com o Príncipe Guardião, parece com a confusão das faculdades interpretativas, deslocadas de significados morais óbvios e de continuidades lineares do contexto histórico, narrativo e do tema."[437] Portanto a conclusão de De Luca é a de que ao invés de revelar algo sobre o significado do mito que fundamenta *America*, a passagem seria antes designada por Blake para destruir a possibilidade de uma paráfrase, e que tais efeitos paradoxais devem provavelmente se relacionar com os "esforços de Blake em resistir aos perigos da alegorização, enquanto mantendo a força de seu significado."

A ilustração da prancha 12 faz clara referência àquela da prancha 10 onde vemos Urizen (ou o Anjo de Albion, possível identidade daquela figura também; apesar dessa possibilidade existir eu concordo com a maioria dos críticos e atribuo à imagem a identidade de Urizen, arquiinimigo de Orc e senhor do Anjo de Albion). Aqui vemos finalmente a figura de Orc, um jovem vigoroso de cabelos encaracolados, nu, ele está imerso no fogo da revolução, seu elemento e atributo sempre presente quando ele aparece numa cena: "como um revolucionário incendiário, ou como Orc em sua verdadeira "humana forma divina" [Blake, *Songs of Innocence*], esta figura espelha, imita e responde àquela do patriarca ancião na prancha 10."[438] A conexão das duas figuras através de uma semelhança pictórica grande em seus gestos corporais fez com que alguns críticos atribuíssem a elas uma "similaridade em natureza". Na verdade o que fica bem demarcado entre elas, a meu ver, é uma contraposição extrema: Urizen eleva sua perna direita, Orc a esquerda; as nuvens de Urizen imprimem um

[436] Dorfman, citado por Dörrbecker, Idem.
[437] Vincent De Luca, *Words of Eternity*, p. 6, 105-8. Citado por Dörrbecker, p. 37.
[438] Dörrbecker, op. cit., p. 62.


Thus wept the Angel voice & as he wept the terrible blasts
Of trumpets, blew a loud alarm acrofs the Atlantic deep.
No trumpets answer; no reply of clarions or of fifes,
Silent the Colonies remain and refuse the loud alarm.
On those vast shady hills between America & Albions shore;
Now barrid out by the Atlantic sea: call'd Atlantean hills:
Because from their bright summits you may pafs to the Golden world.
An ancient palace, archetype of mighty Empires.
Rears its immortal pinnacles, built in the forest of God
By Aristan the king of beauty for his stolen bride.
Here on their mufic feats the thirteen Angels sat perturbid.
For clouds from the Atlantic hover oer the solemn roof.

movimento descendente e pesado à composição se pensarmos que irão chover, unindo-se ao oceano abaixo, enquanto que o fogo de Orc é ascendente. Aliás esses vetores de movimentos são acentuados ainda pelo fato de Urizen estar posicionado no topo da página, tendendo a decair, e Orc abaixo, tendendo a se elevar; os dois elementos ligados aos personagens, água e fogo, são opostos e tendem a destruir ou extinguir um ao outro; um é muito velho, o outro jovem; Urizen está completamente envolto em excessivos drapeados da sua túnica, Orc está descoberto em nudez heróica; em termos de luz, a prancha de Urizen simbolicamente emite uma penumbra chuvosa ou fria, enquanto a de Orc uma claridade flamejante das chamas. Como bem notou Dörrbecker, o fato do gesto e posição corporais das duas figuras espelharem fielmente uma a outra aumentaria, mais do que diminuiria, o "contraste e o efeito de imitação" entre elas: "Claro que o jovem é então visto a ameaçar seu adversário com a usurpação de seu poder; ao mesmo tempo, a expressão de sua face é triste e melancólica ao invés de triunfante, e isto deve ser visto como uma indicação da consciência do rebelde mítico do peso da violência revolucionária."[439]

O que nenhum dos críticos por mim consultados comenta é a relação dessa prancha com o conteúdo textual dela mesma. Se na prancha 10 havia o discurso inflamado de Orc e a imagem pictórica de Urizen, mostrando a visão do rebelde (o que ele vê) e não ele mesmo, na prancha 12, dedicada textualmente aos Anjos – é aberta com o choro patético do Anjo de Albion e o soar de seu alarme de guerra, passando pela suspensão temporal e espacial do texto na imagem mítica de Atlântida e termina com a imagem de dúvida e perturbação dos Treze Anjos em responder ao chamado do Príncipe Guardião ou Anjo de Albion para a guerra contra os rebeldes – mostra a imagem pictórica de Orc que é o lado contrário das forças em guerra, talvez como que um apelo da consciência dos Treze Anjos (ou Governadores) das Colônias para que considerem a liberdade possível através da revolução, o que de fato ocorrerá como veremos logo no início da prancha seguinte na adesão por parte deles a Orc. Assim como na prancha 10 Orc falava contra Urizen e a imagem deste era mostrada como se fosse sua visão, na prancha 12 falam ou agem os Anjos e é Orc quem é mostrado como uma imagem da força que em suas mentes os faz parar para questionar o apelo do Anjo de Albion que reajam contra os rebeldes.

Outra questão interessante é que o último verso da prancha 12, "Pois nuvens vindas do Atlântico pairam sobre o solene teto" (12: 12) é uma imagem que nos remete diretamente à imagem pictórica da prancha 10, aquela de Urizen sentado sobre nuvens e abaixo delas as

[439] Idem, p. 63.

ondas agitadas do oceano. Ou seja, os Treze Anjos das Colônias estão "perturbados" (12: 11), pois sentem a pressão de Urizen através do Anjo de Albion; porém, o que vemos aqui nesta imagem pictórica são as chamas de Orc e sua figura. Mais uma vez Blake entrelaça as referências textuais com as imagens pictóricas, provocando o leitor/espectador a encontrar seus nós e ligamentos num ir e vir de páginas que faz da leitura de um de seus livros uma experiência movente: como comentou Makdisi é no intervalo entre as páginas que os significados se erigem.

No texto do final da prancha 12 nos deparamos novamente com os Treze Anjos no palácio de Ariston. Depois da "perturbação" que sofrem eles decidem por ignorar o chamado para a guerra do Príncipe Guardião e passar para o lado de Orc. E aqui está o início da reviravolta no poema. Na prancha 13 os Anjos se "levantam", "ígneos", dispostos a lutar contra o Anjo Guardião de Albion e a favor dos rebeldes, lembrando o processo de conversão do Anjo em Demônio rebelado no final de *O Matrimônio do Céu e do Inferno.* O restante dessa prancha é dedicado ao discurso inflamado do Anjo de Boston, que para Swinburne seria o trecho mais claro de todo o livro. Ele pronuncia uma crítica severa contra a religião organizada denunciada como uma forma de controle e usurpação, pregada por hipócritas que possuem na verdade dois pesos e duas medidas: "(...) Deve o generoso tremer & renunciar sua alegria para o preguiçoso, para a pestilência (...)?/ quem comanda isso? que Deus? que Anjo? / (...) Até que a piedade se torne um negócio, e generosidade uma ciência / Que homens enriqueçam disso; & o deserto arenoso seja concedido ao forte? / Que Deus é esse que escreve leis de paz & o cobre em tormenta? / Que Anjo piedoso deseja lágrimas e se regozija com suspiros? / Que vilão rastejante prega a abstinência & cobre a si mesmo / Na gordura de carneiro? Eu não sigo mais, nem devo mais obediência!" (13: 6-15).

Dörrbecker comenta através de várias evidências históricas o porquê de Blake escolher um protagonista de Boston como o líder do levante dos governadores das colônias: esta cidade era considerada pelos britânicos na época como o centro dos levantes na América. Eles se opuseram ao *Stamp Act* de 1765; houve ali o "Massacre de Boston" em 1770 e 'Tea Party" em dezembro de 1773: "Em Boston, mesmo e especialmente os clérigos (como Anjos tornados Demônios) diziam estar "excitando as chamas da rebelião" e "provocando as pessoas para a revolta através de seus sermões inflamatórios" (*Morning Post,* 23 de Outubro de 1776, e 29 de Setembro de 1778, citado por Lutnick 35-6)"[440]. A maior parte dos líderes americanos nomeados por Blake na prancha 5 são de Boston ou tiveram alguma ligação importante com

[440] Idem, p. 37.

esta cidade durante os anos da guerra. Por isso parece importante o fato de que Blake não tenha nomeado nenhum personagem histórico específico para o papel do Anjo de Boston, pois todos estariam qualificados para ele e também porque desse modo "profeticamente transcende o plano da narrativa histórica com o discurso desse Anjo rebelde."

Na ilustração vemos uma paisagem noturna à luz da lua num céu estrelado cheio de pássaros voando ao redor. Esta cena de realidade fantástica ou mágica traz algum otimismo para o trecho do poema, acentuando um lado positivo no discurso rancoroso do Anjo de Boston nesta mesma prancha 13. No topo da página um jovem montado em um cisne branco gigantesco controlado por rédeas voa pelos ares e aparenta estar bastante confiante em sua habilidade de cavaleiro aéreo, pois se volta sem nenhuma demonstração de insegurança ao observar o que deixam velozmente para trás (seus cabelos voam na direção do vento demonstrando velocidade); abaixo, cobrindo toda a extensão da parte inferior da página, três crianças cavalgam uma serpente enorme, que também é controlada por rédeas e parece muito 'amigável' ao lançar sua língua sibilante para fora num simpático 'sorriso' e permitir a uma garota guiar seus movimentos também através de uma rédea. Esta senta em uma das curvas mais altas do corpo da serpente e logo atrás dela um menino menor ajuda outro que parece ser ainda um bebê a se acomodar melhor para a cavalgada. Como era de se esperar de um desenho como esse, ele suscita muitas interpretações diferentes ainda mais pelo fato de que no texto não há absolutamente nenhuma alusão a esta cena. Um dos comentadores do século XIX viu aqui uma "maravilhosa imagem de vida exuberante", uma imagem de "conto de fadas"; já em comentários recentes tentou-se definir uma atribuição para a identidade do cavaleiro de cisne. Falou-se, por exemplo, na possibilidade dele ser o "Anjo de Boston" e este último por sua vez foi identificado a vários personagens históricos como Samuel Adams (um dos líderes revolucionários mais radicais de Boston), Tom Paine, ou mesmo Paul Revere (Erdman, Bindman, Howard, Baine). Mas, argumenta Dörrbecker, apesar dessas associações serem apropriadas de um ponto de vista histórico, não há nada na iconografia que confirme tais especulações; e mais, se houvesse tais ligações do cavaleiro de cisne com líderes políticos, deveria haver também para a serpente com as crianças o mesmo nível de significação histórica possível, coisa que até agora ninguém encontrou. E muitas outras interpretações foram sugeridas: que cisne e serpente são imagens de Orc (o que é improvável); que são energias da natureza (possível, mas infértil); que a "revolta intelectual do anjo de Boston (...) parece ter gerado o movimento positivo" do vôo e da cavalgada no desenho. Positivo no sentido

Fiery the Angels rose, & as they rose deep thunder roll'd
Around their shores; indignant burning with the fires of Orc
And Bostons Angel cried aloud as they flew thro' the dark night.
He cried: Why trembles honesty and like a murderer,
Why seeks he refuge from the frowns of his immortal station?
Must the generous tremble & leave his joy, to the idle: to the pestilence!
That mock him? who commanded this, what God! what Angel!
To keep the genrous from experience till the ungenerous
Are unrestraind performers of the energies of nature;
Till pity is become a trade, and generosity a science.
That men get rich by, & the sandy desart is given to the strong
What God is he, writes laws of peace, & clothes him in a tempest
What pitying Angel lusts for tears, and fans himself with sighs
What crawling villain preaches abstinence & wraps himself
In fat of lambs? no more I follow, no more obedience pay.

revolucionário, pois sendo da esquerda para a direita, ou seja, do oeste para o leste, seria uma possível sugestão da revolução indo do continente americano para França e Inglaterra[441].

A mim parecem mais interessantes as informações dadas por Dörrbecker sobre as associações iconográficas tradicionais para cisne branco: ele seria um pássaro da profecia (Ripa); ou "um emblema da boa fortuna, da beleza, sinceridade e pureza"; em Blake "um símbolo do gênio poético"; ou ainda "um emblema do poeta", como no mito de Orfeu e na literatura de emblema do Renascimento. O crítico ainda cita duas passagens bíblicas que fazem referências a elementos em comum com os dessa prancha. A primeira, Isaías 11: 8-9, onde em sua profecia há uma visão do futuro quando "a criança de peito poderá brincar junto à cova da áspide [tipo de serpente européia], / a criança pequena poderá pôr a mão na cova do basilisco [lagarto ou serpente fabulosa cujo olhar teria o poder de matar]. Eles não irão ferir ou destruir (...)"; a outra passagem em Mateus 10: 16, na qual Jesus aconselha aos Apóstulos para serem "prudentes como as serpentes" ao saírem pregando pelo mundo. Dörrbecker dá essas informações para "uma interpretação mais acessível do desenho"[442] que ele, entretanto, não faz. De fato é uma ilustração que dá margem a muitas possibilidades de leitura, talvez o crítico tenha preferido apenas deixar aberta a cada leitor/espectador a sua própria escolha. Em minha opinião a interpretação é mais bem fundamentada se partirmos do *diálogo* entre o discurso de sublevação do Anjo de Boston no texto dessa mesma prancha e as sugestões de Dörrbecker sobre os possíveis significados alegóricos dos animais presentes em sua ilustração. Levando em conta que o cisne é considerado tradicionalmente como um pássaro da profecia e a passagem de Isaías na qual se fala de um tempo futuro em que animais selvagens tais como as serpentes conviverão bem com a inocência de crianças (o forte e o fraco em mútuo respeito), o desenho traria uma imagem de esperança. É como um augúrio do início da conquista dos americanos pela independência, lembrando também que a reação que o Anjo de Boston desencadeia traz a reviravolta no poema. A ausência no texto de referências possíveis à cena fantástica acaba conferindo a ela uma fragilidade referencial que lhe confere um alto poder sugestivo: são muitas as hipóteses de interpretações que essa prancha já surtiu até hoje, e continuará surtindo.

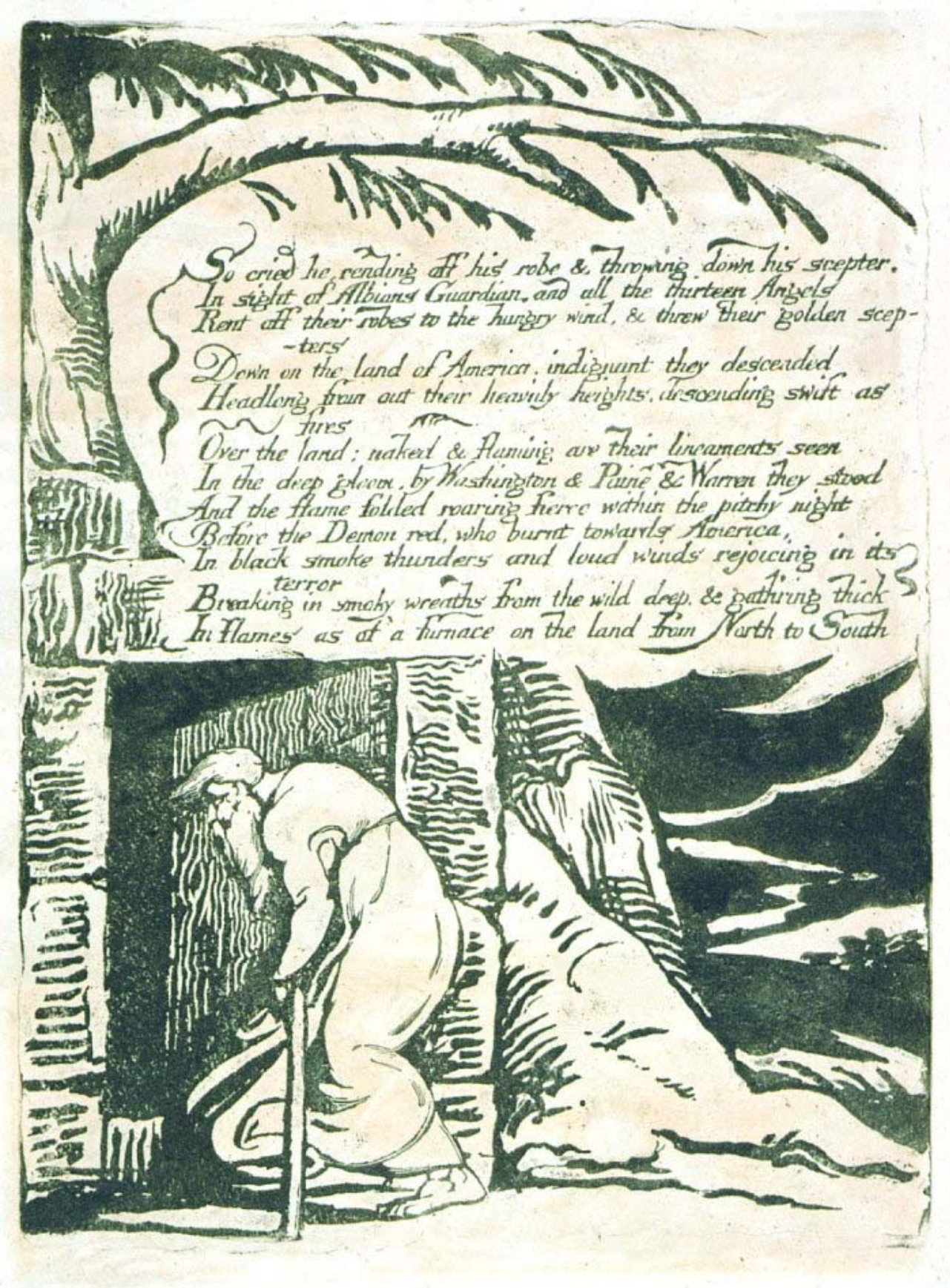
O texto da página seguinte é iniciado pelo gesto de insurreição declarada do Anjo de Boston diante do líder inglês[443], finalizando seu discurso da página anterior que fará com que

[441] Comentários de outros críticos citados por Dörrbecker, op. cit., p. 63-4.
[442] Idem.
[443] Dörrbecker comenta que o Anjo de Boston, ao rasgar seu manto e lançar seu cetro, torna-se um verdadeiro representante democrático da comunidade de cidadãos – mas não um herói exemplar da poesia e pintura de história...

os outros treze anjos das colônias se unam a ele em revolta. Eles desertam ou renunciam sua aliança com George III e passam para o lado dos rebeldes americanos e de Orc, espalhando assim a revolução através de toda a América: "Assim ele [o Anjo de Boston] bradou, rasgando seu manto & lançando abaixo seu cetro / À vista do Guardião de Albion; e todos os treze Anjos / Rasgaram seus mantos e jogaram seus cetros dourados / Para baixo sobre o território da América; indignados eles desceram / (...) Sobre a terra; (...) diante de Washington & Paine & Warren eles se colocaram; / E a chama dobrou, rugindo feroz na noite tenebrosa / Diante do Demônio Vermelho, que queimava em direção à América, / (...) Em chamas como de uma fornalha sobre o território de Norte a Sul." (14: 1-4, 6-9, 12).

Na ilustração dessa prancha 14 vemos aquela figura de um homem muito velho (usa uma muleta para caminhar, o corpo é bastante curvado pela idade, possui barba branca e longa, cabelos também brancos) entrando pela porta de uma sepultura. Alguns críticos relacionam esta ilustração com aquela da prancha 8, juntas elas formariam uma imagem de morte e regeneração ou redenção como sugeriu Bindman: "a iminente vitória da revolução é, portanto, paralelizada por outra imagem de redenção, pois ele entra na sepultura para emergir regenerado."[444] Esta interpretação é baseada em uma gravura posterior de Blake onde ele uniu as duas figuras em uma mesma imagem, a figura regenerada da prancha 8 aparece então acima da porta da morte ("Death Door" é o nome da gravura, já apresentada anteriormente na presente tese). Dörrbecker refuta essa leitura porque estão separadas em *America* e aqui as duas imagens seriam antes contrárias: "No contexto de América, e levando em conta as similaridades fisionômicas com a representação do Anjo de Albion/Urizen na prancha 10, esta figura pode ser vista como representante da Velha Ordem que foi enviada (sentenciada) para a morte pelos revolucionários"[445]. Concordo com sua interpretação, mesmo porque a gravura "Death Door" é muito posterior ao livro em questão. Mais uma vez temos interpretações contrárias: uma (pessimista) considera o desenho imagem da morte, do fim de algo (da Velha Ordem), e a outra (otimista) que o toma como imagem do início de algo (da revolução, do novo) na imagem da regeneração. Ambas possíveis, pois a economia de elementos pictóricos nessas duas ilustrações torna seu poder referencial muito tênue: um homem jovem, nu, que sentado na terra olha para o céu; e um homem velho entrando em uma sepultura. Como não são baseados em nenhuma iconografia tradicionalmente conhecida podem gerar muitas interpretações em interação com o texto. Como já comentei as alegorias de Blake devem ser interpretadas a partir do diálogo com os textos que ilustram e, como argumentou Makdisi, em

[444] Op. cit., p. 78.
[445] Op. cit., p. 65.


So cried he, rending off his robe & throwing down his scepter.
In sight of Albions Guardian, and all the thirteen Angels
Rent off their robes to the hungry wind, & threw their golden scep-
-ters
Down on the land of America: indignant they descended
Headlong from out their heavnly heights, descending swift as
fires
Over the land: naked & flaming are their lineaments seen
In the deep gloom, by Washington & Paine & Warren they stood
And the flame folded roaring fierce within the pitchy night
Before the Demon red, who burnt towards America,
In black smoke thunders and loud winds rejoicing in its
terror
Breaking in smoky wreaths from the wild deep, & gathring thick
In flames as of a furnace on the land from North to South

relação com todas as outras obras de Blake (em minha opinião principalmente as anteriores). No caso da presente ilustração, prefiro novamente a versão de Dörrbecker já que esta leva mais em conta o contexto de *America* e não se baseia no anacronismo de assumir algo através de uma gravura que surgirá anos depois.

No contexto de *America* o homem velho entrando em sua sepultura pode encontrar um significado razoável em conexões analógicas diversas com a "Velha Ordem", como a chamou Dörrbecker, ou com Urizen e o Anjo de Albion. Mas notar que seu caráter alegórico é de um tipo "aberto" que encontra múltiplas possibilidades de interações com o texto por ser tão sucinto, apesar de que em sua generalidade o sentido possua uma direção: a demarcação do "fim" de algo, uma "metáfora visual" do fim da velha ordem em analogia com a "morte" desse ancião.

O texto da próxima prancha (15) fala sobre a reação das forças do governo inglês ao levante americano. Treze governadores britânicos das colônias ("treze Governadores que a Inglaterra enviou", 15: 1) se reúnem "na casa de Bernard" (15: 2): depois de uma reunião do conselho na "*Province House of the Royal Governor of Massachusetts Bay*, Sir Francis Bernard, em Boston"[446], os governadores saem "em fúria em direção do mar / Para sufocar suas aflições" (15:3-4). "Aflições" porque sofrem a pressão do Príncipe Guardião de Albion, mas acabarão se unindo a Washington e não ao Príncipe Guardião; conseqüentemente, as tropas britânicas cometem uma deserção em massa, pois os soldados estão completamente amedrontados pelas "chamas terríveis; e pelas visões de Orc" (15: 9). Eles largam suas espadas e mosquetes, deixam "os acampamentos e castelos escuros, procurando onde se esconder" (15:8). Dörrbecker explicita uma questão importante: muito provavelmente o leitor tenda a identificar historicamente os "treze Anjos" das colônias no texto das pranchas 12 e 14 com os "treze Governadores" britânicos das colônias que aparecem pela primeira vez na prancha 15. No entanto, em termos do mito criado por Blake, os treze anjos seriam mais como "espíritos guardiães do povo, representando algo como soberanos dos cidadãos", enquanto os governadores agiriam na profecia no mesmo nível histórico de Washington e os outros líderes da revolução americana: "com essas outras figuras históricas eles são representados por Blake como testemunhas do combate entre Orc e o Anjo de Albion, mais do que agentes dos eventos eles mesmos."[447] Na continuação do texto nessa página o Príncipe Guardião frente à deserção das tropas e renúncia dos governadores não se dá por vencido, demonstrando ser um "déspota experiente (...) da tirania colonial", observa o crítico: "enfurecido" (15: 10) prepara-se para a

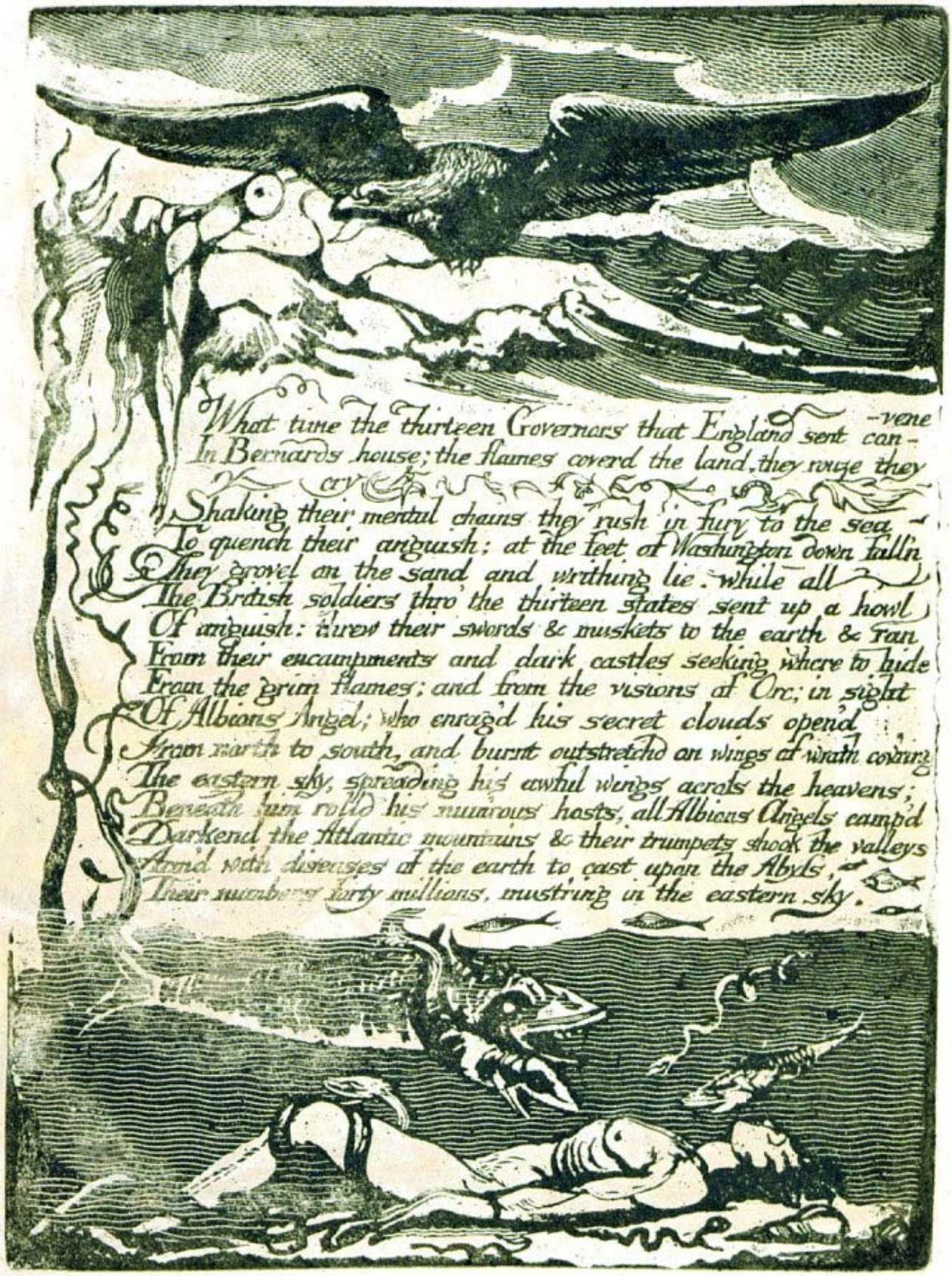
[446] Dörrbecker, op. cit., p. 38.
[447] Idem.

ofensiva e surge no campo de batalha mítico "munido de doenças" e pragas "obedientes" (15: 15, 16: 4) em "suas nuvens secretas" (15: 10) pronto para espalhar a morte sobre as colônias rebeldes.

A cena representada na imagem pictórica da prancha 15 é de uma violência explícita e medonha. Retrata o morticínio da guerra pelo prisma indeterminado na perspectiva de vencedor ou vencido, pode ser para ambas as partes do conflito: sobre as vítimas humanas animais de rapina se aproveitam de seus restos mortais. McCord fala do "chocante retrato direto do efeito brutalizante da guerra sobre a (...) humanidade"[448]. Trata-se de dois corpos mortos afogados, ou jogados, no mar (Erdman sugere que se trate da encosta atlântica): acima o de uma mulher, que as ondas arrastaram para uma praia rochosa, e sobre ela uma águia de asas abertas aproxima o bico de sua barriga na iminência do ato de devorar sua carne; abaixo, como se víssemos através da água o fundo do mar, jaz o corpo de um homem que tem uma serpente do mar enroscada em suas pernas e muitos peixes se aproximam dele também prontos e na iminência de devorá-lo (alguns com a boca já aberta). No contexto da prancha que ilustra seu significado parece então claro, um caso raro no livro *America* onde quase todas as ilustrações demandam grande esforço interpretativo. Esta é uma ilustração que também demanda uma interpretação por analogia com eventos ocorridos no texto da obra, outra "metáfora visual", pois não se falou em nenhum momento sobre homens mortos jogados ao mar, mas no contexto da obra podemos deduzir seu significado em conexão analógica com a guerra presente na passagem textual.

Tem início a vingança do Anjo de Albion na prancha 16: através das pragas de suas nuvens que "obedientes" ao seu "comando atroador" (ao contrário dos soldados e governadores...) voam "caindo sobre a América" (16: 3-5). O ataque do Anjo é descrito em termos como frio, fome, praga, maremoto e terremoto, espalhando "Fúria! Ira! Loucura!" (16: 10) e grande pavor entre a população; o vento que traz a praga do Anjo faz recuar mesmo as chamas de Orc, criando um "violento tumulto dos habitantes" (16: 11-12). Por um momento se vislumbra o perigo da perda da luta pela liberdade, o que causaria a extinção da América e a "Terra" perderia então "outra porção do infinito" (16: 18) – o medo causado pelas pragas do Anjo de Albion teria desorganizado e desunido os americanos (ver versos 13-18). Mas nos dois últimos versos se dá o contra-ataque quando "todos atacam juntos na noite com ira e fogo encolerizado. / Os fogos vermelhos se enfureceram! as pragas recuaram! então rolaram elas de volta em fúria". Termina aqui o texto da prancha 16, mas em sua continuação na prancha 17

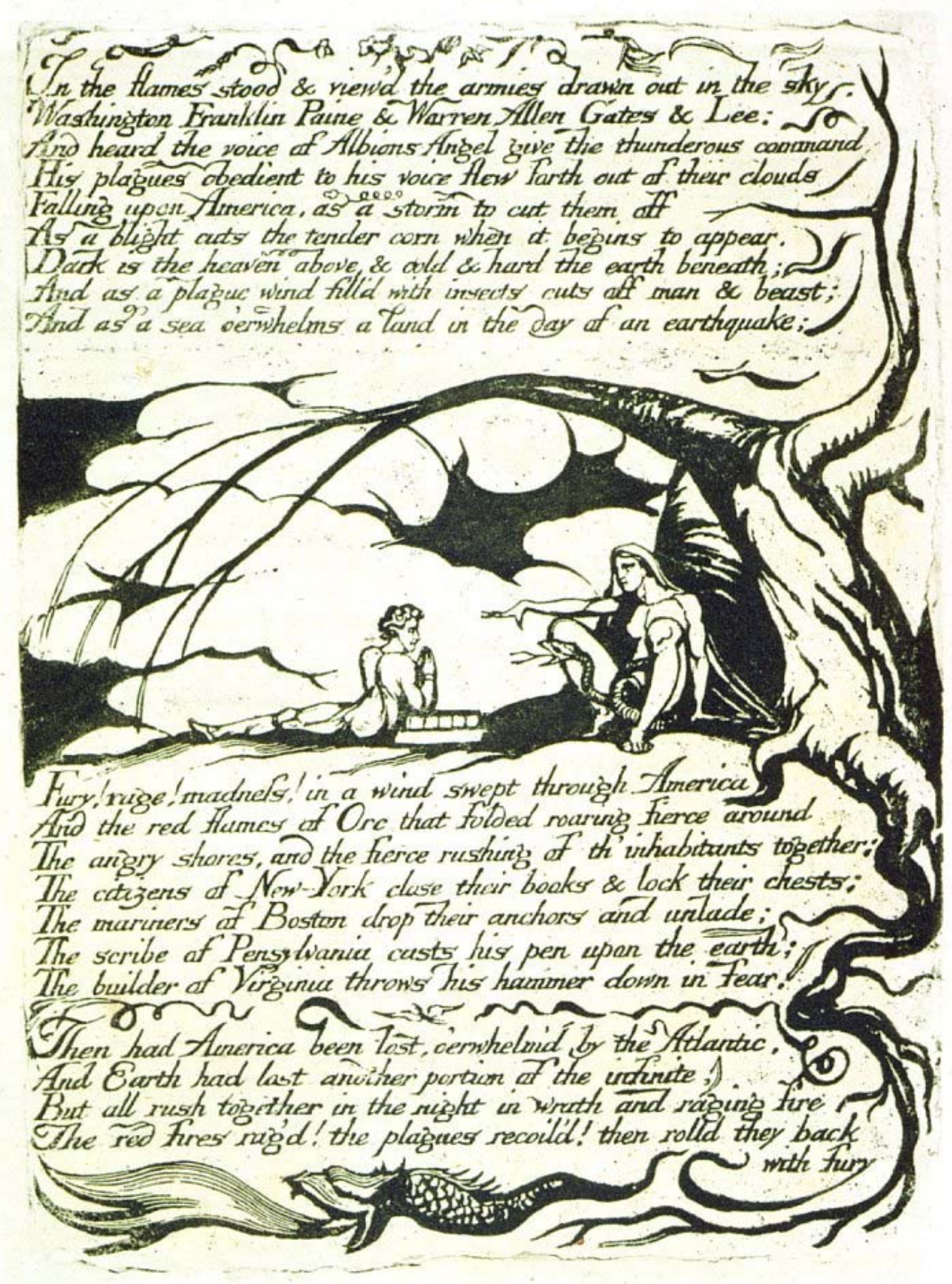
[448] Citado por Dörrbecker, op. cit., p. 65.

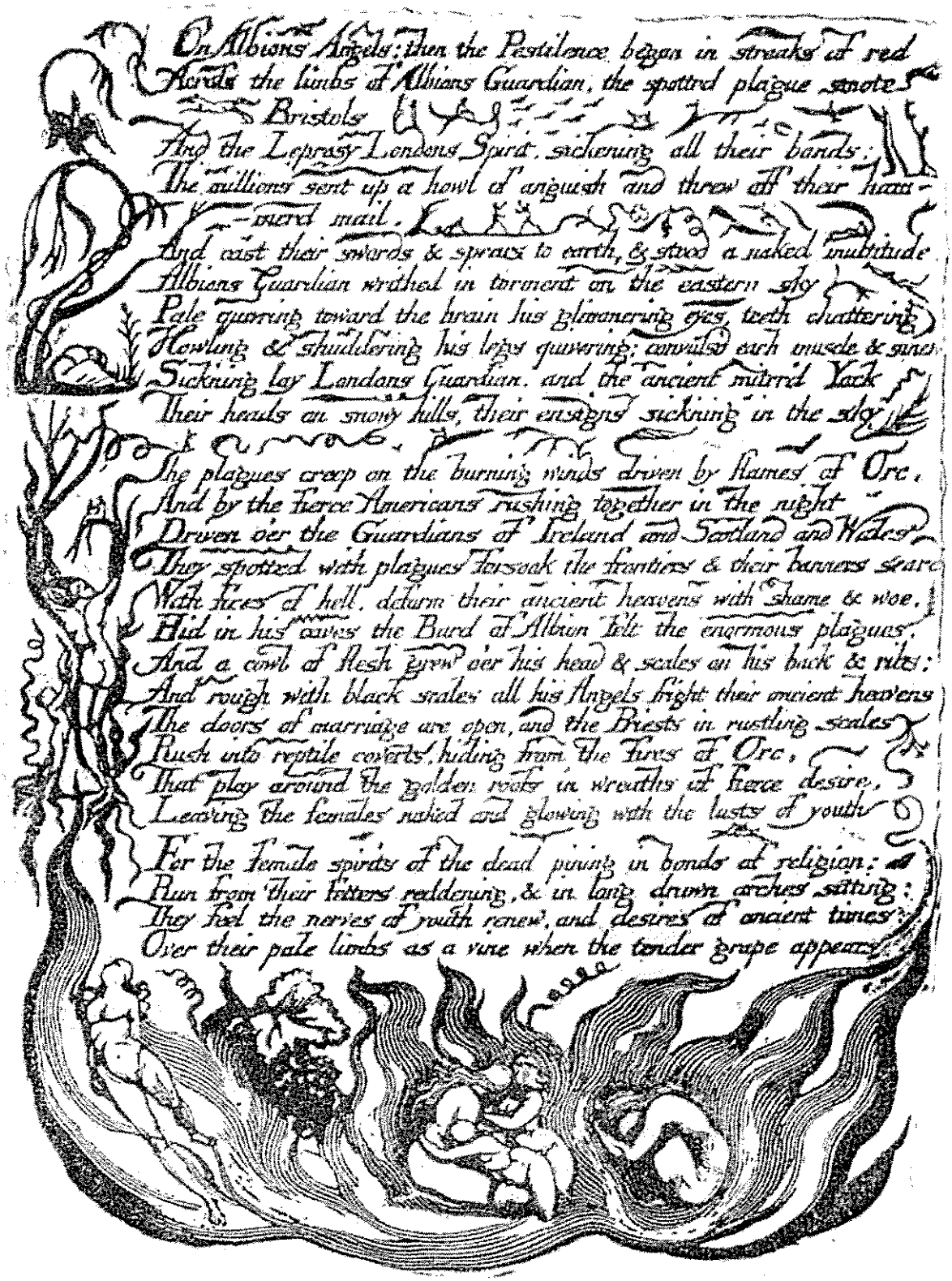

What time the thirteen Governors that England sent con-vene
In Bernards house; the flames coverd the land, they rouze they cry
Shaking their mental chains they rush in fury to the sea
To quench their anguish; at the feet of Washington down fall'n
They grovel on the sand and writhing lie. while all
The British soldiers thro' the thirteen states sent up a howl
Of anguish: threw their swords & muskets to the earth & ran
From their encampments and dark castles seeking where to hide
From the grim flames; and from the visions of Orc; in sight
Of Albions Angel; who enrag'd his secret clouds open'd
From north to south, and burnt outstretchd on wings of wrath cover-ing
The eastern sky, spreading his awful wings across the heavens;
Beneath him roll'd his numerous hosts, all Albions Angels camp'd
Darkend the Atlantic mountains & their trumpets shook the valleys
Arm'd with diseases of the earth to cast upon the Abyss,
Their numbers forty millions, musterd in the eastern sky.

saberemos que as pragas recaem "Sobre o Anjo de Albion (...)" (17:1). Acerca dessa passagem Dörrbecker comenta: "incrustados nos corações dos americanos os fogos vermelhos de Orc resistem, capacitando-os a "rolar de volta" as pragas que agora se precipitam sobre o inimigo"[449]. Na versão de Blake os revolucionários apenas foram bem sucedidos em dominar o ataque britânico pelo fato de terem reagido "juntos", há uma insistência no poema nesse fato da união dos americanos, sem a qual "o ataque cruel do Reino Unido sobre os Estados Unidos não poderia ter sido subjugado."[450]

A cena da imagem pictórica representada nesta prancha 16, para mim, está entre as mais enigmáticas de todo o livro (as outras seriam as cenas nas pranchas 13 e 18). É bastante obscura e por isso gera uma "relação dificilmente tangível com o texto"[451]. Vemos nela uma árvore muito antiga, alguns de seus galhos cruzam de um lado a outro da página, outros sobem pela margem direita; todos desfolhados, estéreis, e parte de suas raízes podem ser visualizadas através da terra descendo também pela margem direita. Ao fundo, um círculo de nuvens toma conta de todo o *background* da paisagem. Sob a árvore temos a cena principal em que uma mulher nua aparece agachada, sua silhueta recortada parte no tronco da árvore e parte nas nuvens ao fundo. Uma de suas mãos espalmada no chão sustenta o peso de seu corpo enquanto a outra continua a tensão do braço estendido apoiado em sua perna direita, os dedos também esticados enfatizam essa tensão. Ela olha austeramente na mesma direção em que apontam os dedos, seus cabelos estão cobertos por uma mantilha muito longa descendo atrás de suas costas até alcançar o chão; do meio de suas pernas entreabertas uma serpente se ergue, parte de seu corpo enrolado na coxa esquerda da mulher e a cabeça voltada na mesma direção da face desta; a boca aberta verte para fora sua língua fendida sibilante. O conjunto da cabeça/boca/língua da serpente reflete a forma da mão direita estendida e dos dedos da mulher misteriosa e parece seguir o movimento de seu braço. Em frente a ela um menino sentado no chão a encara com uma expressão corporal e facial que emanam um tipo de submissão amedrontada. Seu corpo é apresentado numa torção extrema: as pernas estendidas sobre o solo estão para um lado, seu tronco se volta para o outro na direção da mulher e seus cotovelos se apóiam em dois grandes volumes de livros, deles se erguem suas mãos com as palmas unidas como num gesto de súplica. O gesto da mulher em relação ao menino dá a impressão de que ela o está hipnotizando.

[449] Op. cit., p. 38.
[450] Idem.
[451] Bindman, D., op. cit., p. 78.


In the flames stood & view'd the armies drawn out in the sky:
Washington Franklin Paine & Warren Allen Gates & Lee:
And heard the voice of Albions Angel give the thunderous command
His plagues obedient to his voice flew forth out of their clouds
Falling upon America, as a storm to cut them off
As a blight cuts the tender corn when it begins to appear.
Dark is the heaven above, & cold & hard the earth beneath;
And as a plague wind filld with insects cuts off man & beast;
And as a sea overwhelms a land in the day of an earthquake;
Fury, rage, madness, in a wind swept through America
And the red flames of Orc that folded roaring fierce around
The angry shores, and the fierce rushing of th inhabitants together:
The citizens of New-York close their books & lock their chests;
The mariners of Boston drop their anchors and unlade;
The scribe of Pensylvania casts his pen upon the earth;
The builder of Virginia throws his hammer down in fear.
Then had America been lost, overwhelmd by the Atlantic,
And Earth had lost another portion of the infinite;
But all rush together in the night in wrath and raging fire
The red fires rag'd! the plagues recoil'd! then rolld they back
with fury


On Albions Angels: then the Pestilence began in streaks of red
Across the limbs of Albions Guardian, the spotted plague smote
Bristols
And the Leprosy Londons Spirit, sickening all their bands:
The millions sent up a howl of anguish and threw off their hamm-
-ered mail.
And cast their swords & spears to earth, & stood a naked multitude
Albions Guardian writhed in torment on the eastern sky
Pale quivring toward the brain his glimmering eyes, teeth chatterings
Howlings & shudderings his legs quivering: convulses each muscle & sinew
Sicknings lay Londons Guardian, and the ancient mitrid Yack
Their heads on snowy hills, their ensigns sickning in the sky
The plagues creep on the burning winds driven by flames of Orc,
And by the fierce Americans rushing together in the night
Driven o'er the Guardians of Ireland and Scotland and Wales
They spotted with plagues forsook the frontiers & their banners stare
With fires of hell, deform their ancient heavens with shame & woe.
Hid in his caves the Bard of Albion felt the enormous plagues.
And a cowl of flesh grew o'er his head & scales on his back & ribs:
And rough with black scales all his Angels fright their ancient heavens
The doors of marriage are open, and the Priests in rustling scales
Rush into reptile coverts, hiding from the fires of Orc,
That play around the golden roofs in wreaths of fierce desire,
Leaving the females naked and glowing with the lusts of youth
For the female spirits of the dead pining in bonds of religion,
Run from their fetters reddening, & in long drawn arches sitting:
They feel the nerves of youth renew, and desires of ancient times,
Over their pale limbs as a vine when the tender grape appears.

estabelecer uma interpretação bem fundamentada e mais sólida pra as imagens pictóricas de Blake é buscar a passagem do texto com a qual podemos inferir algum tipo de relação analógica, em concordância com o modo através do qual Heppner aconselha como vimos anteriormente. Quando os personagens não aparecem no texto como no caso da presente ilustração, meu argumento é que devemos buscar uma analogia com alguma das passagens textuais que poderiam indiretamente ter algo a dizer sobre a imagem. Isso significa qualquer passagem no interior da obra, de acordo com as idéias de Makdisi também já expostas na presente tese.

Olhando para essa imagem pictórica da prancha 16 sem nenhum tipo de informação, concordo com a maioria dos críticos de que há nesta cena uma conotação religiosa, seja qual for a religião de que se trate. Digo isso principalmente pelo gesto do jovem debruçado sobre os livros, cujas mãos em súplica me remetem a um tipo de devoção religiosa. A mantilha da mulher também lembra os trajes de algum tipo de sacerdócio, porém a presença da serpente desestabiliza a analogia com algum tipo de religião específica. O gesto forte de sua mão em direção ao jovem parece estabelecer algum tipo de controle ou encantamento, subjugando-o por inteiro: ele como que se prostra a seus pés. A cena corta ao meio o texto dessa prancha que é tomado pela voz do "Anjo de Albion", contraparte religiosa da figura do "Príncipe Guardião de Albion" e ambos alegoria do poder da Inglaterra que mantém subjugados os americanos. Como vimos algumas páginas atrás, na presente passagem textual o Anjo de Albion joga uma praga sobre a América que por pouco não faz com que os americanos percam a guerra, tamanho o pavor que ele dissemina paralisando a todos: "os cidadãos de New York fecham seus livros" e seus corações, os "marinheiros de Boston jogam suas âncoras e descarregam" seus navios, "o escrivão da Pensilvânia lança sua caneta sobre a terra", "o construtor da Virgínia assustado derruba seu martelo" (prancha 16, versos 13-16).

Se tomarmos uma outra passagem do texto da prancha 10 em conexão com o desta prancha penso que chegamos perto do significado da presente ilustração. Na prancha 10 temos aquela fala de Orc, que proclama sua verdadeira intenção em destruir a "lei de pedra" de Urizen, "triturá-la" até que se transforme "em poeira" e "dispersar" sua "religião por toda parte aos quatro ventos como um livro rasgado" para que "apodreça no deserto":

"The fiery joy, that Urizen perverted to ten commands,
What night he led the starry hosts thro' the wide wilderness:
That stony law I stamp to dust: and scatter religion abroad
To the four winds as a torn book, & none shall gather the leaves;

But they shall rot on desart sands, & consume in bottomless deeps;
To make the desarts blossom, & the deeps shrink to their fountains,
And to renew the fiery joy, and burst the stony roof.

O argumento de Orc é que se a religião de Urizen "apodrecer nas areias do deserto" e se "consumir nas profundezas impenetráveis" vai fazer "os desertos florescerem & as profundezas se recolherem para suas nascentes, E renovar a alegria ardente, e explodir o pétreo teto." (últimos versos citados acima, 10: 7-9). Na fala de Orc a religião de Urizen recebe uma conotação extremamente negativa, é ela quem bloqueia o pensamento dos homens (o pétreo teto como alegoria do crânio humano), ela quem verdadeiramente os oprime e os mantém subjugados, portanto é essa religião que ele visa destruir. À luz de suas palavras a ilustração na prancha 16 assume então um significado mais claro. Ao colocar essa imagem de submissão e controle espiritual próxima das palavras do Anjo de Albion rogando as pragas sobre a América, pode-se subentender que ela ilustre a religião desse Anjo e o controle que ela exerce sobre as mentes, o seu poder paralisante e dominador.

Como havia comentado, o início do texto da prancha 17 conta que a peste disseminada no território americano pelas nuvens do Anjo de Albion fora recair sobre ele mesmo, pela resistência do contra-ataque conjunto da população e dos fogos enfurecidos de Orc. No restante dessa página saberemos que toda a Inglaterra fora atingida por ela, pois passamos espacialmente da costa americana onde a batalha teve início para as ilhas britânicas. O "Anjo de Albion", o "Guardião de Albion", "Bristols / E (...) Espírito de Londres" são sucessivamente atingidos e arruinados pela "Pestilência" e "Lepra" (17: 1-3) que os rebeldes revidaram sobre o inimigo britânico. O sofrimento causado pela guerra na Inglaterra descrito por Blake nessa prancha "está na fronteira do grotesco", comenta Dörrbecker: "com "seus olhos débeis, dentes rangendo / Urrando & tremendo suas pernas tiritando" (17: 7-8), o antes irado Príncipe Guardião aparece reduzido a uma caricatura de seu ser anterior e é exposto ao ridículo."[457] Bristol e Londres são provavelmente mencionadas (17: 2-3) por serem cidades mercantis que estavam mais envolvidas comercialmente com a América e que portanto se opuseram mais à independência (Erdman). Londres também representa o poder do estado por ser a sede do governo. O "Guardião de Londres" adoece ao mesmo tempo que "York da antiga mitra" (17: 9), representante da Igreja Anglicana cuja aliança com o estado e com o Império como um todo parecem estar ruindo sob o efeito das pragas que invadiram a Inglaterra pelos

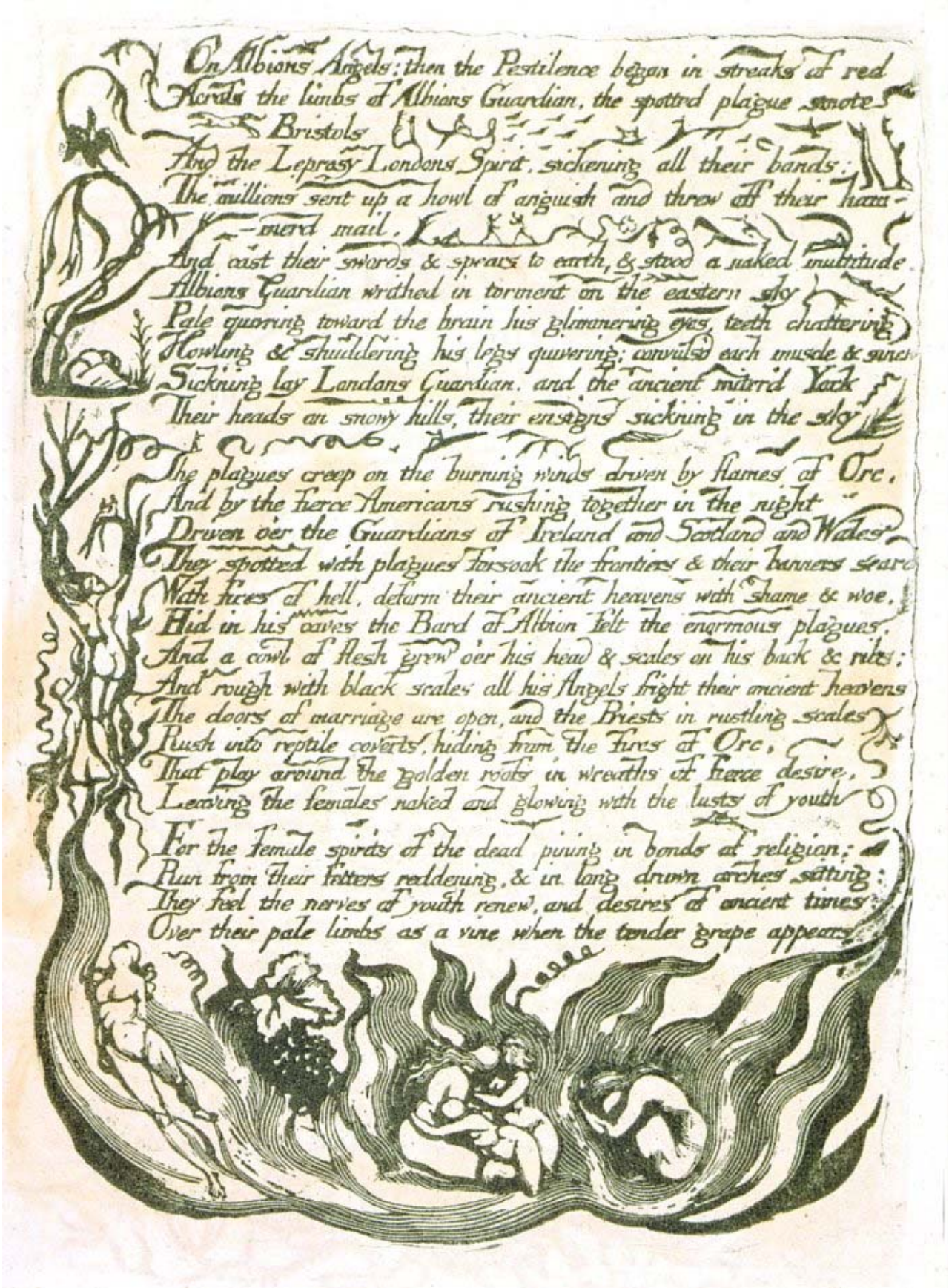
[457] Dörrbecker, op. Cit., p. 39.

"ventos inflamados compelidos pelas chamas de Orc, / E pelos ferozes americanos atacando juntos na noite" (17: 11-12). Também são atingidos os "Guardiães da Irlanda, e Escócia e Gales", fazendo-os "abandonar as fronteiras" (17: 13-14) – possível eco do que foi anunciado profeticamente na prancha 8, "Empire is no more" (8: 15).

Como no verso 9 da prancha 10 no discurso de Orc citado acima, a prancha 17 termina com a menção na liberação dos desejos sexuais/sensuais da moral restritiva estabelecida pela religião, como parte de sua rebelião: "(...) os fogos de Orc, / Que brincam em volta dos tetos dourados em anéis de desejos ardentes, / Deixando as mulheres nuas e inflamadas pelas luxúrias da juventude. / Pois os espíritos femininos dos mortos, consumidos nas amarras da religião, / Fogem de suas correntes ruborizando, & em longos e tensos arcos sentando, / Elas sentem os nervos da juventude renovados, e desejos de tempos antigos / Sobre seus membros pálidos, como uma videira quando a uva tenra aparece." (17: 20-26). As imagens de rejuvenescimento e de desejos sendo liberados de suas restrições morais, assim como da "uva tenra" brotando na videira, parecem indicar o fim do *Antigo Regime* do Anjo de Albion e o início de novos tempos como no vaticínio de Orc na prancha 10, verso 2.

Blake se baseou nesta última parte do texto para a cena principal vista na ilustração da prancha 17. O texto é dividido graficamente em três parágrafos ou estrofes, e cada uma é acompanhada por uma cena. No alto da margem esquerda da página ao lado da primeira estrofe vemos o perfil de uma mulher que parece estar chorando ou em lamentação; sentada sob uma árvore ela esconde o rosto e os braços entre os joelhos e acima um pássaro num vôo ascendente não é sequer notado por ela. O texto desta estrofe é todo sobre morte e sofrimento, através das imagens de pragas e pestilência e o "rugido de aflição" emitido por "milhões" (17: 4) de ingleses que ecoa texto afora. Acompanhando espacialmente a segunda estrofe, encontramos a figura de uma mulher e uma criança que parecem enraizadas no solo, os braços da mulher estão se transformando em galhos de árvore desfolhados. No pé da página envolvendo a última estrofe (iniciada em "For the female spirits", verso 23) temos a cena principal, na qual vemos um grupo de mulheres envolvidas em labaredas de fogo. Da direita para a esquerda: uma mulher toda constrita sobre si mesma é vista de lado, agachada, e parece desesperada pelo medo das chamas que a envolvem – Dörrbecker comenta acerca dessa mulher que ela não precisaria estar "aflita, pois ela também não é consumida (ver 10: 15) pelos fogos da luxúria e libertação" [458]; em seguida vem um grupo de três mulheres abraçadas e se protegendo das chamas que estão derretendo as "amarras da religião" (17: 23), tornando-

[458] Idem, p. 67.


On Albions Angels: then the Pestilence began in streaks of red
Across the limbs of Albions Guardian, the spotted plague smote
Bristols
And the Leprasy Londons Spirit, sickening all their bands:
The millions sent up a howl of anguish and threw off their hara-
-ment mail.
And cast their swords & spears to earth, & stood a naked multitude
Albions Guardian writhed in torment on the eastern sky
Pale quivring toward the brain his glimmering eyes, teeth chattering
Howling & shuddering his legs quivering; convulsd each muscle & sinew
Sickning lay Londons Guardian, and the ancient mitrid York
Their heads on snowy hills, their ensigns sickning in the sky
The plagues creep on the burning winds driven by flames of Orc,
And by the fierce Americans rushing together in the night
Driven o'er the Guardians of Ireland and Scotland and Wales
They spotted with plagues forsook the frontiers & their banners stare
With fires of hell, deform their ancient heavens with shame & woe.
Hid in his caves the Bard of Albion felt the enormous plagues,
And a cowl of flesh grew o'er his head & scales on his back & ribs:
And rough with black scales all his Angels fright their ancient heavens
The doors of marriage are open, and the Priests in rustling scales
Rush into reptile coverts, hiding from the fires of Orc,
That play around the golden roofs in wreaths of fierce desire,
Leaving the females naked and glowing with the lusts of youth
For the Female spirits of the dead pining in bonds of religion:
Run from their fetters reddening, & in long drawn arches sitting:
They feel the nerves of youth renew, and desires of ancient times
Over their pale limbs as a vine when the tender grape appears

as livres para se entregarem aos seus desejos; e por fim, no canto inferior esquerdo da página, outra figura feminina está sendo carregada para cima pelas chamas parecendo estar já entregue aos "desejos ardentes" (17: 21), e liberta das "amarras". Em analogia com o texto desta prancha o fogo como alegoria da liberalização aparece aqui consumindo as amarras da restrição religiosa que reprimiam sexualmente as mulheres. É interessante notar como aqui Blake literaliza uma metáfora, misturando os registros do literal e do figurativo ao representar as mulheres sendo de fato "consumidas" pelo fogo da liberalização, compondo a partir disso uma metáfora visual para o texto que ilustra.

Esse desenho foi interpretado por outros críticos como uma seqüência emblemática, "uma visão geral do destino do espírito feminino na Inglaterra" (McCord); foi também descrito como uma imagem de "mulheres reprimidas" (Baine); e ainda tomado como um todo do canto inferior direito até o canto superior esquerdo passando pela margem esquerda da página, "uma progressão conduzindo do desespero sobre a terra, até o espírito [feminino] alçar vôo para o céu na forma de um pássaro" (Bindman, leitura similar de Erdman). Entre o grupo de mulheres no centro da cena na parte inferior e a que é carregada para cima pelas chamas à esquerda há um enorme cacho de uvas num pedaço de tronco com folhas e gavinhas de videira, sobre o qual Dörrbecker comenta: "No texto, a renovação dos "espíritos femininos" (17: 23) é comparada com "uma videira quando a uva tenra aparece" (17: 26). Desde que no século XVIII a 'identificação da América como a videira abençoada por Deus tinha se tornado um lugar-comum' (...), sua combinação na prancha 17 com as chamas da revolução parecem particularmente apropriada".[459]

Entretanto, o final do texto da prancha 17 com todo aquele otimismo comentado acima não é o final do livro, como é "Uma Canção de Liberdade" que encerra *O Matrimônio* de maneira claramente auspiciosa. Aqui haverá ainda a prancha 18 bem menos animadora:

> "Com tal final feliz como na prancha 17 Blake teria separado "Uma Profecia" da história da "América", e o mito teria contradito a experiência histórica do próprio poeta. Quando escreveu América no início de 1790, o 'interesse principal de Blake não era fazer uma crônica da guerra ou pagar tributo aos americanos; foi para definir as forças contrárias que se opõe em revoluções, expondo como toda guerra é desumana (...) Blake subestima o destino colonial e a vitória 'apocalíptica' da América, personifica o continente de uma maneira visivelmente não convencional, minimizando o heroísmo americano e sua participação na guerra, ele mostra como a revolta intelectual é mais revolucionária e efetiva do que a revolta militar, e retrata George e seus seguidores como instigadores da guerra que devem pagar por suas ações

[459] Idem, p 67-68. Do mesmo texto retiramos as citações anteriores dos outros autores nesse parágrafo.

> tirânicas' (...) Por tudo isso Blake teve que reservar a última página de *America* para uma cena mais complexa e consideravelmente menos 'romântica'."[460]

No texto da última prancha do livro *America* Blake retorna às imagens de conturbações e conflito, "uma catarse geral, senão o Apocalipse", como definiu Dörrbecker. No segundo verso os céus da velha ordem aparecem "derretendo" por causa das chamas de Orc, o que traz à cena o próprio Urizen depois do Anjo de Albion ter falhado em conter a rebelião na América. Ele surge como um deus tirano com seus trovões, neve e chuva e tem como principal meta congelar e extinguir as chamas da revolução de Orc que agora ameaçam destruir a monarquia britânica. Temporariamente ele é bem sucedido em restaurar a antiga ordem: "Ocultando da terra o Demônio vermelho com nuvens e névoa gelada; / Até que Anjos & homens débeis por doze anos governariam sobre o forte; / E então o fim deles deverá ocorrer, quando França receber a luz do Demônio" (18: 13-15). O comentário de Dörrbecker sobre a imagem de Urizen no texto é esclarecedor: "Urizen confronta o jovem Orc, embora ele seja uma divindade anciã, débil e "leprosa", movendo-se devagar (com o ritmo dos versos descrevendo sua aparência) e "Chorando em lúgubre aflição imensa" (18: 3, 7). E ainda assim suas "lágrimas" se tornam um "dilúvio" em ordem de extinguir os fogos da revolução. Urizen é claramente associado com o elemento água, (...) e suas armas "sempre em formas de água: nuvens de trovoadas, neves, nevoeiros, chuva, gelo e granizos" (Damon, [*A Blake*] *Dictionary* 422), fazendo dele o inimigo natural de Orc. Sob o gelo e a neve "derramada" por Urizen, "com nuvens e névoas geladas", o "Demônio vermelho" é escondido "da terra" (18: 9, 13) por um período de doze anos". Para o crítico esses doze anos podem ser tanto uma referência aos anos de 1777-89, da batalha de Saratoga até o início da Revolução Francesa, como 1781-93, da captura de Yorktown à execução de Luís XVI. O advento de Urizen nesse final é uma "resposta mítica" à questão que deve ter sido difícil para Blake e os radicais contemporâneos a ele compreenderem: como foi possível que depois da vitória dos americanos, a liberação republicana sofresse uma parada temporária? – "Na Inglaterra foi como se a Revolução Americana e as esperanças que foram geradas por seu sucesso tivessem sido esquecidas, como se na verdade nunca tivessem acontecido"[461].

Nos versos que finalizam o poema passamos do "passado profético" para o presente da obra (época de publicação de *America*, 1793) e seu futuro próximo: a Revolução Francesa é vista também como outra promessa de liberação da Inglaterra, cuja ordem opressiva é

[460] Idem, p. 40. A citação no interior das palavras de Dörrbecker é análise de McCord.
[461] Idem, p. 41.

alegorizada no poema como um aprisionamento dos sentidos da humanidade na imagem de "five gates", "cinco portais" (ou portões, ou passagens):

> "E então o fim deles deverá ocorrer, quando França receber a luz do Demônio.
> Tremores fortes sacudiram os tronos celestes! França, Espanha & Itália
> Em terror viram os bandos de Albion, e os antigos Guardiães,
> Desmaiando sob os elementos, feridos com suas próprias pragas.
> Eles lentamente avançaram para trancar os cinco portões de seu céu por leis construído,
> Preenchido com ilusões maléficas e com mofos de desespero,
> Com doença cruel e luxúria, incapazes para obstruir os fogos de Orc.
> Porém, os cinco portais foram consumidos, & seus ferrolhos e dobradiças derretidos;
> E as chamas ferozes queimaram ao redor dos céus, & ao redor das moradas dos homens."[462]

Vários críticos interpretam os "cinco portais" como imagem dos sentidos que podem ser abertos ou fechados: "a imagem do portal torna-se uma passagem lógica do conceito de um estado de opressão, para um estado de liberdade. Mas Blake também quer introduzir o conceito de uma abertura final, um fim para o dialético abrir e fechar. O único portal que é definitivamente aberto é aquele que não mais existe", daí o penúltimo verso proclamar que "os cinco portais foram consumidos, & seus ferrolhos e dobradiças derretidos"[463]. Dörrbecker informa que a idéia da revolução como algo que afeta o cerne da natureza humana em sua completude, portanto mais que uma liberação puramente institucional e política, fazia parte do discurso revolucionário do século XVIII. Ele cita Paine escrevendo sobre a Revolução Americana para um francês; ele fala de si mesmo (um inglês) e dos americanos como se tivessem uma identidade, referindo-se a uma nova percepção adquirida com a revolução: "Our style and manner of thinking have undergone a revolution (...) We see with other eyes; we hear with other ears; and we think with other thoughts, than those we formerly used."[464]

O crítico também assinala uma ambigüidade inerente na profecia escrita por Blake em *America,* como se fizesse mesmo parte da intenção do artista inglês ao falar sobre revolução política e religiosa: "talvez (...) Blake vira que 'era inútil estabelecer a lei sobre um tema tão tênue e decidiu escrever um diálogo imaginário no qual ambos, narrador e interlocutor, tivessem a liberdade para estarem errados."[465]

---

[462] W. Blake, *America*, prancha 18, versos 15-23.
[463] Cox, citado por Dörrbecker, op. cit., p. 41.
[464] Idem.
[465] Idem, p. 42.

A ilustração na prancha que encerra a obra também prima por sua ambigüidade. Em seu comentário Dörrbecker chega a afirmar que o desenho suportaria apenas "sugestões" de interpretações, pois no final permanece incerto e dúbio. No topo da página vemos uma figura humana gigante prostrada numa posição de súplica: joelhos no chão, o corpo dobrado sobre si mesmo, mãos unidas em prece e a face escondida em meio aos braços. A paisagem atrás dela é completamente estéril, apenas alguns troncos de árvores que parecem ressecados numa confusão de galhos desfolhados que se elevam aos céus em formas expressivamente dramáticas. A figura gigante possui vários grupos de figuras humanas e animais em miniatura espalhados sobre seu corpo em diferentes gestos e atividades, alguns demonstrando desespero, outros tranqüilidade. Começando de baixo para cima: próximo de seu pé direito um casal que se abraça e parece amedrontado (principalmente o gesto da mulher, toda encolhida) procura abrigo nas dobras do tecido de sua túnica; nas linhas que demarcam sua panturrilha e coxa direita há duas cenas campestres de dois pastores com seus rebanhos, um em cada linha, emanando a calma da vida pastoril: o de baixo deita-se de lado no campo observando seu rebanho, o de cima encosta-se numa árvore e toca sua flauta enquanto seus animais pastoreiam na sua frente; um grupo de duas pequenas figuras humanas é visto sobre as costas da figura colossal, uma delas segura um grande livro e a outra ajoelhada ergue as mãos para o céu num gesto enfático de súplica desesperada ou de adoração e devoção; e por fim, sobre a cabeça da figura gigantesca vemos a miniatura de um leitor que nos remete "de volta ao profeta e sibila lendo na página-título"[466]. Sob sua cabeça escorre algo que parece água passando debaixo de seus cotovelos e caindo numa espécie de abismo ou precipício que se abre na margem direita da página, formando uma cascata.

Mas quem ou o quê seria essa figura gigantesca? Há várias sugestões. Alguns comentadores a identificam com a "Terra, como uma mulher, [que] chora e prega ao vazio da Natureza" (Damon), ou como a "Natureza pregando nas margens de um abismo" (*A Blake Dictionary*). Outros como Bindman a identificam com Urizen que no texto da mesma prancha chora até que um dilúvio extingue as chamas de Orc. No desenho ele estaria "no seu observatório celeste congelado ao norte, vertendo suas lágrimas de neve e gelo até que Orc seja ocultado". De fato se pode associar essa figura com a descrição de Urizen nos versos 4-5 da prancha 18. Porém, há alguns problemas fundamentais com relação a essa identificação: a quem Urizen estaria pregando se ele é um dos deuses mais poderosos na mitologia criada por Blake?; quem seriam essas pequenas figuras sobre ele? Além dessas questões há um detalhe

[466] Idem, p. 70.

Over the hills, the vales, the cities, rage the red flames fierce;
The Heavens melted from north to south; and Urizen who sat
Above all heavens in thunders wrapd, emergd his leprous head,
From out his holy shrine, his tears in deluge piteous
Falling into the deep sublime; flagd with grey-brownd snows
And thunderous visages, his jealous wings wavd over the deep:
Weeping in dismal howlings woe he dark descended howling
Around the smitten bands, clothed in tears & trembling shuddring cold.
His stored snows he poured forth, and his icy magazines,
He opend on the deep, and on the Atlantic sea white shivring.
Leprous his limbs, all over white, and hoary was his visage.
Weeping in dismal howlings before the stern Americans
Hiding the Demon red with clouds & cold mists from the earth:
Till Angels & weak men twelve years should govern oer the strong:
And then their end should come, when France recievd the Demons light.

Stiff shudderings shook the heavnly thrones! France Spain & Italy,
In terror viewd the bands of Albion, and the ancient Guardians
Fainting upon the elements, smitten with their own plagues
They slow advance to shut the five gates of their law-built heaven
Filled with blasting funcies and with mildews of despair
With fierce disease and lust, unable to stem the fires of Orc:
But the five gates were consumd, & their bolts and hinges melted
And the fierce flames burnt round the heavens, & round the abodes of men

FINIS

formal que torna essa atribuição inverossímil: essa figura parece ser feminina não só pela postura e as linhas do corpo, mas na altura da cintura há uma faixa que parece um cinto indicando que se trata de uma mulher sendo representada aqui. Todos esses fatores levam Dörrbecker a concluir que de um modo geral a identificação da figura com a terra ou uma parte dela como um continente ou uma nação seja a melhor sugestão feita até o momento. Mas esse seria apenas o princípio da investigação, pois como no caso do gigante alado do frontispício o problema maior da interpretação iconográfica vem em seguida: "quem é aquela senhora gigante?", pergunta ele, para em seguida enveredar também por algumas sugestões das quais a melhor me parece ser a citada acima: "O gigante lacrimejante da prancha 18 que aparece sujeitado por superstição religiosa pode ser visto como uma representação menos geral, não tão ampla como da "Terra" ou da "humanidade contemporânea", mas como do velho mundo, da Inglaterra e as nações da Europa mencionadas em 18: 16. É de suas visões que o "Demônio vermelho" está sendo ocultado "da terra", pelas "nuvens e névoas geladas" de Urizen (18: 13), até a explosão da Revolução Francesa (18:15)"[467].

Uma última observação de Dörrbecker é interessante para meu estudo. Ele apresenta duas leituras possíveis e *contrárias* para a pequena figura do leitor sobre a cabeça da mulher colossal. Essas leituras tornam aquela ambigüidade presente em diversas das ilustrações de Blake mais uma vez claramente perceptível: "onde um espectador reconhece o leitor maléfico dos códigos de lei, outro será tentado a ver uma imagem prometendo a formação de novas idéias na, ou melhor, no topo da cabeça da Europa; idéias proféticas de libertação final no apocalipse da era das revoluções européias."[468] Ironia à parte (a última menção é ao próprio livro *America* e as "idéias proféticas" de Blake...), ele encerra a análise de *America* tornando mais uma vez patente a possibilidade de várias leituras a uma só imagem pictórica ou figura.

Esta característica nas ilustrações de Blake de se manterem abertas a várias leituras possíveis se confirmou em meu estudo como a maior marca de sua maneira de ilustrar. Na interpretação dos desenhos de *Europe*, por exemplo, chega-se ao cúmulo de que quase nenhum deles se relacione a passagens textuais diretamente, sendo povoados por personagens que nem sequer aparecem no texto; e o que dizer de *O Livro de Urizen*? O contexto geral da obra deve então ser buscado para que se estabeleça uma interpretação e ainda assim as leituras possíveis de algumas pranchas se mantêm "mutuamente excludentes". Outra característica na relação entre texto e imagem pictórica na obra de Blake que se fez evidente com a análise de *America* é o apreço do artista pelo uso da oposição ou contraste entre as duas linguagens. Na

[467] Idem.
[468] Idem.

prancha 9, por exemplo, um texto violento é ilustrado com uma imagem bucólica constituindo uma situação conflitante que pode confundir o leitor, mas sem dúvida enriquece o alcance de significados da obra – é mais um elemento que colabora na ênfase dessa "abertura" que, torna-se bastante claro, era uma das intenções de sua poética. Outra predileção manifesta nessa análise é o uso de realidades e seres fantásticos. Como já comentei anteriormente no início da "Introdução" da presente tese Blake estava interessado em ampliar os potenciais representativos da arte pictórica. Para ele a pintura deveria ter a mesma liberdade que a literatura e a música para exprimir a imaginação do artista, e não estar confinada a representar apenas o mundo natural e culturamente codificado. Isso resulta em uma das características mais marcantes também do tipo de alegoria criada por ele que evitava o máximo possível o uso de signos decifrados tradicionalmente. Algumas vezes essa "alegoria sublime" como a concebeu força a capacidade de comunicação de seus desenhos até o limite, tornando-os obscuros e extremamente ambíguos.

Conclusão

Vimos no segundo capítulo como a característica mais fundamental da obra de Blake, tanto no âmbito literário quanto pictórico, é a resistência extrema que apresenta com relação a interpretações unívocas, ou seja, é uma obra polissêmica no sentido de que possibilita múltiplas leituras devido principalmente a uma estrutura narrativa aplicável em muitos níveis interpretativos: podemos interpretar seus textos através de uma perspectiva individual, psicológica ou de uma perspectiva social, religiosa, política, artística, ou ainda cósmica. Isso acontece principalmente por serem baseados no "mito privado" criado pelo artista que comporta um tipo peculiar de alegoria constituída por essas múltiplas facetas. Vimos também como tais alegorias só são dadas a conhecer através da leitura em si mesma e da interpretação das ilustrações em analogias com o texto, já que não há por trás dos personagens e lugares desse mito uma convenção poética ou artística, uma tradição iconográfica como, por exemplo, a narrativa cristã que torna acessível a leitura das alusões em uma pintura de artistas renascentistas: "não há um sistema de conhecimento dogmático e codificado para o qual se pode voltar na tentativa de decifrar os significados e propósitos da poesia e dos desenhos de Blake", nos termos de Dörrbecker, não há um programa iconográfico fixo relacionado a alguma estrutura de referência em geral aceita – política, cultural, religiosa ou filosófica – que possa definir escrita e ilustrações nos livros ilustrados: com Blake a "significância é para ser buscada e definida em sua obra poética e gráfica, e não em suas idéias como tais".

Com relação ao tema principal do presente estudo, que se configurou na busca do modo através do qual texto e ilustrações se relacionam nos *illuminated books* de Blake, essa polissemia eminente se mostrou um dos elementos mais fundamentais encontrado também na interação das duas linguagens que constituem sua obra. Vimos como estas possuem uma relativa independência iconográfica entre si, e por esse fato penso que o melhor modo de entender a relação que estabelecem seria considerando seu caráter eminentemente *dialógico*, onde dois "discursos" se desenvolvem paralelamente, algumas vezes divergindo outras se complementando, algumas vezes sendo contrários e outras condizentes. Quanto à polissemia que caracteriza ambos os discursos, não é apenas o tipo peculiar de alegoria encontrada em seu texto e em suas imagens pictóricas que possibilitam tal multiplicidade de interpretações para suas ilustrações, mas também os próprios traços formais de que estas são constituídas. Vimos com Heppner no capítulo II como a arte pictórica de Blake se baseia inteiramente na expressividade de corpos humanos para comunicar, nas expressões faciais e gestualidade corporal de suas figuras. Ao renunciar ao uso de elementos importantes da linguagem visual

que engendram sentidos, ou seja, que participam de forma fundamental na produção de significados iconográficos (como por exemplo o espaço onde essas figuras se encontram que se limita a algum dos quatro elementos da natureza ou alguma vegetação; objetos que são quase inexistentes em suas cenas e atributos dos personagens que também são muito escassos), Blake aproximou muito suas ilustrações da linguagem verbal: por necessitar textos e nomes anexados às gravuras para erigir seus significados (não só necessitam textos como precisam sempre de um comentário interpretativo), mas principalmente por ter transformado a forma humana numa "espécie de palavra" ao reduzir os elementos de suas ilustrações a um mínimo e estabelecer a forma humana como o fundamento de sua linguagem visual. À qualidade de "palavra" das figuras humanas de Blake como Heppner as caracterizou eu acrescentaria a qualidade de "palavras de uso figurado", por metáfora ou analogia ou por extensão de sentidos, que precisam de um contexto para ter seu sentido instituído e esclarecido. Outro elemento contundente como prova dessa polissemia de suas ilustrações é dado pelo próprio Blake. Ao reutilizar exatamente as mesmas figuras pictóricas em contextos literários completamente diversos (em livros diferentes) enfatiza a possibilidade categórica de uma imagem pictórica gerar a partir de si mesma significados múltiplos e variegados, como vimos na exposição das idéias de Makdisi sobre as características gerais da obra de Blake no capítulo II.

O Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes que integrou a banca examinadora da presente tese, na ocasião sugeriu um termo extremamente útil para se entender algumas dessas ilustrações que geram interpretações tão variadas: elas funcionam como "metáforas múltiplas", pois geram significados na mesma linha interpretativa que não se excluem mas se interpõem, acumulando um feixe de sugestões interpretativas variado ainda que similar. Por exemplo a ilustração da prancha 8 de *America*, na qual vemos um homem nu sentado sobre a terra contemplando o céu. No contexto da narrativa textual da mesma prancha que ilustra, onde Orc anuncia uma nova era de liberdade iniciando seu discurso através de imagens de ressurreição, a ilustração da figura do jovem nu "acordando para a vida imortal" (Bindman), suscita várias metáforas implícitas: "a liberação de um prisioneiro de uma masmorra; o morto acordando no Dia do Julgamento; o retorno de Cristo para o Paraíso depois de sua Encarnação; um homem vendo a luz do dia depois de encarcerado em uma sepultura; e a libertação da alma da mortalidade, expressada nas formas de vida abaixo na parte inferior da página (...) e na caveira mortal sobre o chão junto ao homem."[469]; eu acrescentei ainda duas

[469] Sugestões de David Bindman, em *Blake as an Artist*, op. cit., p. 77.

outras sugestões de interpretações possíveis a essa ilustração: o escravo liberto contemplando maravilhado a liberdade a pouco conquistada, ou mesmo uma alegoria da liberdade em si mesma. Todas essas imagens estão presentes no texto desta prancha, que a ilustração poderia representar de maneira verossímil. Por conter pouquíssimos detalhes ela se abre a inúmeras possibilidades de interpretação, uma das características mais marcantes das imagens pictóricas de Blake como proponho no presente estudo.

Para concluir, retomando ainda algumas passagens do estudo que agora finda, podemos dizer que em geral há três modos básicos de maneiras de interação entre ilustração e texto encontrados na obra de Blake. Partindo de um grau maior de referencialidade que apresentam para um grau menor: 1-) há ilustrações que apresentam exatamente o que diz o texto e portanto possuem um poder de referência muito grande e proeminente, mas apesar de podermos encontrá-las em sua obra são extremamente raras, são presentes em maior número em apenas um de seus primeiros livros, *Songs of Innocence and of Experience;* 2-) há ilustrações (a grande maioria) que interagem com o texto onde estão presentes através de uma relação metafórica, pois para chegarmos a sua interpretação devemos partir de uma analogia com a narrativa textual já que a maior parte dos personagens que aparecem nas imagens visuais não possui correlação com nenhum dos personagens do texto, mas muitos fazem parte de cenas que podem ser correlacionadas a situações apresentadas pelo contexto narrativo, ou pelo livro como um todo – em casos como esses em que podemos interpretar as ilustrações somente a partir de analogias, ou seja, apenas a similitude entre uma cena visual e uma passagem textual pode nos auxiliar na interpretação delas e inferir significado a partir desse diálogo entre as duas linguagens, é que podemos notar muitas vezes como a interação entre elas possui um caráter de figura de linguagem, as ilustrações se configurando assim em "metáforas visuais" por exemplo, ou se são contrárias ao que o texto diz podem configurar uma "ironia", etc; 3-) há ainda ilustrações cujo aspecto referencial é por demais tênue e justamente por não possuírem um poder referencial considerável ganham, entretanto, um grande poder sugestivo, mas nesses casos a interpretação não consegue ultrapassar o nível da hipótese e tais ilustrações muitas vezes não podem gerar mais do que qualidades de sentimentos ou um humor em seu espectador – uma vez que nestas ilustrações somos colocados frente a uma imagem que não se refere a nenhuma passagem do livro em questão, com personagens bastante enigmáticos os quais também não aparecem ali, elas se tornam muito sugestivas, mas com um poder de referência muito frágil: são as ilustrações de caráter "aberto" como vimos em Makdisi, Heppner e em Dörrbecker, e apesar de aparecerem em menor número em sua obra como um todo não são raras, em *America,* por exemplo, composta

por 18 pranchas pelo menos 4 podem ser consideradas a partir dessa fragilidade referencial ou obscuridade (as pranchas 9, 13, 16 e 18), portanto quase um quarto das ilustrações de todo o livro, demonstrando como Blake as apreciava.

O presente estudo buscou fazer um balanço da quase totalidade de livros e artigos escritos até hoje sobre a relação entre texto e ilustrações na obra de William Blake e uma descrição geral de como essa interação se dá, portanto há aqui a procura por um padrão ou modelo que em geral se torna patente em todos os *illuminated books* na prática de ilustração do artista inglês. Eu espero que minha opinião geral sobre a obra de Blake e a maneira peculiar pela qual suas ilustrações interagem com seu texto tenha ficado evidente a partir das idéias expostas em minha tese de doutorado principalmente a partir de comentários dos principais críticos de sua obra atualmente, que considero como aqueles que melhor a definem: Eaves, Makdisi, Dörrbecker, Heppner, e tantos outros que aqui apareceram. Eles refletem aquilo que eu penso: esta obra comporta uma amplitude ou pluralidade de sentidos, o que não significa que podemos entender qualquer coisa ou o que quer que seja a partir dela, há ali as concepções do próprio autor, que abarcam entretanto tal polissemia ou "abertura". Retomando uma citação anterior, eu finalizo meu estudo com as palavras de Miller sobre o princípio de "contrariedade" encontrado no livro *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, cujo teor o crítico expande até compreender o próprio modo de representação utilizado por Blake:

> "(...) atos retóricos que resistem à assimilação de uma verdade maior, figuração mais complexa do que a concepção tradicional de símbolo e alegoria, uma lógica e uma narrativa que obtém mais poder quando violam a coerência estrategicamente. (...) o impulso de sua profecia move-se em direção ao "infinito" inerente às figuras – em formas conflituosas e tropos complicados. (...) A verdade sobre o Devorador e o Prolífero, razão e energia, permanece verdadeiro para todas as figuras maiores e conceitos de Blake: eles são *tropos* cujos significados não podem ser separados dos termos de suas representações. Ler *O Matrimônio* e as obras posteriores é menos um problema de traduzir a narrativa em uma doutrina consistente do que descrever as figuras que dominam tanto mito quanto lógica. Contrariedade é axiomática não no sentido de que designa um conceito fundamental, mas de que é uma prática discursiva, uma técnica de representação. Consequentemente ela também indica as condições intrinsecamente difíceis através das quais qualquer leitura deve proceder."[470]

[470] Ver página 160 e anteriores.

BIBLIOGRAFIA

Livros de William Blake, os *illuminated books*:

All Religions are One (c. 1788);

There is No Natural Religion (c. 1788);

Songs of Innocence and of Experience (1789, 1794);

The Book of Thel (1789); *The Marriage of Heaven and Hell* (1790);

Visions of the Daughters of Albion (1793);

The Gates of Paradise (1793);

America a Prophecy (1793);

Europe a Prophecy (1794);

The First Book of Urizen (1794);

The Song of Los (1795);

The Book of Los (1795);

The Book of Ahania (1795);

Milton a Poem (c. 1804-1811);

Jerusalem The Emanation of The Giant Albion (1804-c.1820);

On Homers Poetry [and] On Virgil (c. 1822);

The Ghost of Abel (1822);

Laocoön (c. 1815, c. 1826-27)

William Blake, The Completed Illuminated Books, David Bindman (ed.), Thames & Hudson, in association with The William Blake Trust, 2000.

Todas as ilustrações apresentadas no corpo de texto da presente tese de doutorado são de diversas coleções presentes no projeto da Library of Congress, Copyright (c) 2006, para o William Blake Archive. Elas foram utilizadas com permissão.

Fortuna Crítica

Ackroyd, Peter, *Blake,* London: Sinclair-Stevenson, 1995; ed. Minerva, 1997.

Adams, Hazard, "Blake and the Philosophy of Literary Symbolism", in *Essencial Articles for the study of William Blake, 1970-1984*, Nelson Hilton (ed.), Archon Books, Connecticut, 1986.

Arantes, José Antônio (tradutor), *William Blake O Matrimônio do Céu e do Inferno e O Livro de Thel*, São Paulo, Iluminuras, 1995.

Barth, J. Robert, *The Symbolic Imagination, Coleridge and the Romantic Tradition*, Princeton University Press, 1977.

Bentley, G. E., Jr; *Blake Books: Annotated Catalogues of William Blake's Writings in Illuminated Printing, in Conventional Typography and in Manuscript*, Oxford: Clarendon Press, 1978.

_____, *Blake Books Supplement,* Oxford: Clarendon Press, 1995.

_____, *Blake Records*, Oxford. Clarendon Press, 1969.

_____, *Blake Records Supplement,* Oxford: Clarendon Press, 1988.

_____, "A Supplement to Blake Books.", em *Blake: An Illustrated Quarterly* 43 (1977-78): 136-77.

Behrendt, Stephen C., *Reading William Blake,* London: Macmillan Press, 1992.

Bellin, Harvey F. & Darrell Ruhl, *Blake and Swedenborg, Opposition is True Friendship*, Swedenborg Foundation Inc., New York, 1985.

Bindman, David, "An Afterword on William Blake: His Art and Times.", Blake: An Illustrated Quarterly 16 (1982-83): 224-25.

_____, *Blake as an Artist,* Oxford: Phaidon, 1977.

_____, (ed. geral), *Blake's Illuminated Books,* 6 vols., Princeton: The William Blake Trust and Princeton University Press, London: The William Blake Trust and Tate Gallery Publications, 1991-95.

_____, assisted by Deirdre Toomey, *The Complete Graphic Works of William Blake,* London: Thames and Hudson, 1978.

_____, *William Blake: Catalogue of the Collection in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Cambridge: Heffer, 1970.

Binyon, Laurence, *The Engraved Designs of William Blake*, London: Ernest Benn, 1926.

"Blake and His Circle: A Checklist of Recent Scholarship." Publicado anualmente em *Blake: An Illustrated Quarterly*.

Blake, William, *The Marriage of Heaven and Hell,* Oxford University Press, 1988.

Bloom, Harold, *Abaixo as Verdades Sagradas, Poesia e Crença desde a Bíblia até Nossos Dias,* São Paulo, Cia das Letras, 1993.

_____, *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument,* Garden City: Doubleday, 1963.

_____, (ed.), *William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*, New York, Chelsea House Publishers, 1987

Bloomfield, Morton W.(ed.), *Allegory, Myth and Symbol,* Harvard University Press, 1981.

Blunt, Anthony, *The Art of William Blake,* New York: Columbia University Press, 1959.

_____, "Blake's Pictorial Imagination", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 6 (1943):

190-212.

Breslin, Stephen L., *Blake and Allegory*, Tese de Doutorado, Faculty of Graduate School of State University of New York at Buffalo, Department of English, 2003.

Bronowski, Jacob, *William Blake: A Man without a Mask*, London: Secker and Warburg, 1943.

_____, *William Blake and the Age of Revolution,* New York: Harper and Row, 1965.

Brunel, Pierre (org.), *Dicionário de Mitos Literários*, Brasília: UnB

Bunyan, John, *The Pilgrim´s Progress*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd, 1957.

Burke, Edmund, *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem deNossas Idéias do Sublime e do Belo,* Campinas, Editora da Unicamp e Papirus, 1993.

Butlin, Martin. *The Paintings and Drawings of William Blake*. 2 vols, New Haven: Yale University Press, 1981.

Candido, Antônio, *O Estudo Analítico do Poema,* Humanitas Publicações – FFLCH/USP, São Paulo, 1996.

Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales,* New York, Penguin Books, 1982.

Clark, Steve, and David Worrall (eds.), *Historicizing Blake*, Basingstoke: Macmillan Press, and New York: St.Martins' Press, 1994.

Coleridge, Samuel Taylor, *Poems*, Londres, Everyman, 1995.

Damon, S.Foster, *A Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake*, com prefácio e bibliografia anotada por Morris Eaves, Hanover e Londres, University Press of New England, 1988 (1965).

Damrosch, Leopold, Jr., *Symbol and Truth in Blake's Myth,* Princeton: Princeton University Press, 1980.

Deen, Leonard W., *Conversing in Paradise: Poetic Genius and Identity-as-Community in Blake's Los*, Columbia: University of Missouri Press, 1983.

De Luca, Vincent Arthur, "Ariston's Immortal Palace: Icon and Allegory in Blake's Prophecies.", Criticism, a quarterly for literature and the arts, volume XII, Wayne State University Press, Michigan, 1970.

_____, *Words of Eternity, Blake and the Poetics of the Sublime,* Princeton University Press, 1991.

De Man, Paul, *Allegories of Reading*, New Haven, 1980.

_____, "The Rhetoric of Temporality", em *Blindness & Insight; essays on the Rhetoric of contemporary criticism*, Londres, 1983.

_____, *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers,* ed. por E.S. Burt, K. Newmark, A. Warminski, Baltimore e Londres, 1993.

Diderot, Denis, *Discurso sobre a Poesia Dramática,* São Paulo, Brasiliense, 1986.

Diepeveen, Leonard, “Shifting Metaphors: Interacts Comparisons and Analogy”, in *Word & Image* (1989): 206-13.

Digby, George Wingfield, *Symbol and Image in William Blake*, Londres, Oxford University Press, 1967 (1957).

Dobránszky, Enid Abreu, *No Tear de Palas: Imaginação e Gênio no Séc. XVIII, Uma Introdução,* editora da Unicamp & Papirus, Campinas, 1992.

Dörrbecker, D. W., *Konvention und Innovation: Eigenes und Entlichenes in der Bildform bei William Blake und in der britischen Kunst seiner Zeit,* Berlin: Wasmuth, 1992.

_____ , (ed., intro. e notas), *William Blake: The Continental Prophecies*, vol. 4 de *Blake's Illuminated Books*, London: Tate Gallery Publications, for the William Blake Trust, 1995.

Easson, Kay Parkhurst, "Blake and the Art of the Book.", em *Blake in His Time*, (eds.): Robert N. Essick and Donald Pearce. Bloomington: Indiana University Press, 1978. 35-52.

Easson, Roger R., & Robert N. Essick, *William Blake, Book Illustrator: A Bibliography and Catalogue of the Commercial Engravings,* 2 vols. Volume I: *Plates Designed and Engraved by Blake,* Normal: American Blake Foundation, 1972. Volume II: *Plates Designed or Engraved by Blake 1774-1796,* Memphis: American Blake Foundation, 1979.

Eaves, Morris (ed.), *The Cambridge Companion to William Blake,* Cambridge University Press, 2003.

_____, *The Counter-Arts Conspiracy: Art and Industry in the Age of Blake,* Ithaca: Cornell University Press, 1992.

_____, *William Blake's Theory of Art,* Princeton: Princeton University Press, 1982

_____, "What is the 'History of Publishing'?" [Review of Lister Infernal Methods: A Study of William Blake's Art Techniques.] Publishing History 2 (1977): 57-77.

Erdman, David V., *Blake: Prophet Against Empire: A Poet's Interpretation of the History of His Own Times,* Princeton: Princeton University Press, 1977.

_____, *The Illuminated Blake : William Blake's Complete Illuminated Works with a plate-by-plate commentary*, New York, Dover , 1992 (1974).

_____ (ed.), *Blake and His Bibles,* West Cornwall: Locust Hill Press, 1990.

Erdman, David V. (ed.), com comentários de Harold Bloom, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, 1965 (1 ed.), Berkeley: University of California Press, 1988.

Erdman, David V., & John E. Grant (eds.), *Blake's Visionary Forms Dramatic,* Princeton: Princeton University Press, 1970.

Essick, Robert N., "Blake and the Traditions of Reproductive Engraving.", em Blake Studies 5 (1972): 59-103.

_____ , "Visual/Verbal Relationships in Book Illustration, in British Art 1740-1820.", in *Essays in Honor of Robert R. Wark,* Guilland Sutherland (ed.), San Marino: Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1992.

_____ , "Lessons from Basire", em *William Blake Printmaker*, Princeton University Press, 1980.

_____ , *William Blake and the Language of Adam,* Oxford, Clarendon Press, 1989.

_____ , *William Blake Printmaker,* Princeton: Princeton University Press, 1980.

_____ (ed.), *The Separate Plates of William Blake: A Catalogue*, Princeton: Princeton University Press, 1983.

_____ (ed.). *The Visionary Hand: Essays for the Study of William Blake's Art and Aesthetics*, Los Angeles: Hennessey and Ingalls, 1973.

_____ (ed.), *William Blake, Images and Texts*, Huntington Library, San Marino, 1997.

_____ (ed.), *William Blake's Commercial Book Illustrations: A Catalogue and Study of the Plates Engraved by Blake after Designs by Other Artists,* Oxford: Clarendon Press, 1991.

Essick, Robert N., & Donald Pearce (eds.), *Blake in His Time,* Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Fletcher, Angus, *Allegory, the theory of a Symbolic Mode*, London e Ithaca, Cornell University Press, 1964.

Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Boston, Beacon Press, 1962 (1947)

Gilchrist, Alexander, *Life of William Blake, Pictor Ignotus,* 2 vols, London: Macmillan, 1863 (1 ed.) 1880 (2 ed.); Ruthven Todd. Rev. (ed), London: J. M. Dent, 1945.

Gleckner, Robert F., "A Creed not Outworn", in *Studies in Romanticism,* volume 21, número 3, 1982.

_____ , "Most Holy Forms of Thought: Some Observations on Blake and Language", in *Essencial Articles for the study of William Blake, 1970-1984*, Nelson Hilton (ed.), Archon Books, Connecticut, 1986.

Gombrich, E. H.*, Arte e Ilusão, um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*, Martins Fontes, São Paulo, 1986.

Grabar, Oleg, "History of Art and History of Literature: Some Random Thoughts", in *New Literary History, A Journal of Theory and Interpretation*, volume III, número 3, 1972, Número especial: *Literary and Art History.*

Hagstrum, Jean H., *William Blake, Poet and Painter: An Introduction to the Illuminated Verse,* Chicago: University of Chicago Press, 1964.

Hansen, João Adolfo, *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*, São Paulo, Atual Editora, 1986.

Heckscher, William Sebastian, *Art and Literature: Studies in Relationship,* org. Egon Verheyen, Baden-Baden, 1985.

Heppner, Christopher, *Reading Blake's Designs,* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Hilton, Nelson, "Becoming Prolific Being Devoured", in *Studies in Romanticism,* volume 21, número 3, 1982

_____ , *Literal Imagination: Blake's Vision of Words,* Berkeley: University of California Press, 1983.

Hilton, Nelson, & Thomas A. Vogler (eds.), *Unnam'd Forms: Blake and Textuality,* Berkeley: University of California Press, 1986.

Hodnett, Edward, *Image and Text, Studies in the Illustration of English Literature*, London, Scolar Press, 1982.

_____, *Five Centuries of English Book Illustration,* London, 1988.

Honig, Edwin, *Dark Conceit: The Making of Allegory*, New York: Oxford University Press, 1961.

Howard, John, *Infernal Poetics, Poetic Structures in Blake's Lambeth Prophecies*, Londres e Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1984.

Keynes, Geoffrey (ed.), *Blake: Complete Writings with Variant Readings*, Oxford: Oxford University Press, 1984 (1 ed. 1966)

Knapp, Steven, *Personification and the Sublime, Milton to Coleridge*, Harvard University Press, 1985.

LaBelle, Jenijoy, "Blake's Visions and Re-Visions of Michelangelo.", em *Blake in His Time*,. (eds.) Robert N. Essick and Donald Pearce. Bloomington: Indiana University Press, 1978. 13-22.

Laude, Jean, "On the Analysis of Poems and Paintings", in *New Literary History, A Journal of Theory and Interpretation*, volume III, número 3, 1972, Número especial: *Literary and Art History*

Lausberg, Heinrich*, Manual de Retórica Literaria (Fundamentos de uma ciencia de la literatura)*, Madrid, Gredos, 1976

Levin, Samuel R., "Allegorical Language", in *Allegory, Myth and Symbol*, Morton W. Bloomfield, Harvard University Press, 1981.

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

Lima, Luiz Costa, *Mímesis: Dasafio ao Pensamento,* Civlização Brasileira, Rio de Janeiro, 2000.

Lundeen, Kathleen, *Knight of the Living Dead, William Blake and the Problem of Ontology*, Associated University Presses, London, 2000.

MacQueen, John, *Allegory*, Londres: Methuen, 1970.

Madsen, Deborah L., *Rereading allegory, a narrative approach to genre*, London, Macmillan Press Ltd., 1995.

Mann, Paul, "The Book of Urizen and the Horizon of the Book.", em *Unnam'd Forms: Blake and Textuality,* Nelson Hilton e Thomas A. Vogler (eds.), Berkeley: University of California Press, 1986.

Miller, Dan, "Contrary Revelation: The Marriage of Heaven and Hell", em *Studies in Romanticism* 24, 1985, p. 492 e 500.

Milton, John, *Complete English Poems, of Education, Areopagitica,* Londres, Everyman, 1995.

_____, *Selected Poems,* New York, Dover, 1993.

Mitchell, W. J. T., *Blake's Composite Art, A Study of the Illuminated Poetry*, New Jersey: Princeton University Press, 1982.

_____, *Iconology: Text, Image, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.

_____, *Picture Theory,* Chicago / Londres, 1994

_____, (org.), *The Language of Images*, Chicago/Londres, 1980.

_____, "Visible Language: Blake's Wond'rous Art of Writing", Romanticism and Contemporary Criticism, (ed.) Morris Eaves and Michael Fischer, Ithaca: Cornell University Press, 1986. 46-95.

Myrone, Martin (ed.), *Gothic Nightmare, Fuseli, Blake and the Romantic Imagination,* Tate Publishing, London, 2006.

Nanavutty, Piloo, "Blake and Emblem Literature." Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 15 (1952): 258-61.

Nurmi, Martin K., *Blake's Marriage of Heaven and Hell, A Critical Study*, New York, Haskell House Publishers Ltd., 1972.

Ostriker, Alicia (ed.), *William Blake: The Complete Poems,* Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1977.

Paley, Morton D., *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought,* Oxford: Clarendon Press, 1970.

_____ , "What is to be Done", in *Studies in Romanticism*, volume 21, número 3, 1982.

Panofsky, Erwin, *Idea: A Evolução do Conceito de Belo,* Martins Fontes, São Paulo, 1994

Passmore, John, "History of Art and History of Literature: A Commentary", in *New Literary History, A Journal of Theory and Interpretation*, volume III, número 3, 1972, Número especial: *Literary and Art History*

Praz, Mario, *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica,* Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

_____ , *Literatura e Artes Visuais,* São Paulo, Cultrix, 1982.

Quilligan, Maureen, *The Language of Allegory,* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1979.

Ricoeur, Paul, *A Metáfora Viva*, ed. Loyola.

_____ , *De l´interprétation. Essai sur Freud,* Seuil, 1965.

_____ , *Du Text à l´Action. Essais d´herméuneutique II*, Seuil, 1986.

_____ , *Finitude et Culpabilité, la Symbolique du mal*, 1960.

_____ , *Interpretação e Ideologias*, Rio de Janeiro, ed. Francisco Alves, 1990.

_____ , *Le conflit des interprétations,* Seuil, 1969.

_____ , *Soi-même comme un autre,* "Préface: la question de l´ipséite", 1990

_____ , *Tempo e Narrativa,* 3 vols., Campinas, ed. Papirus.

Rollinson, Philip, *Classical Theories of Allegory and Christian Culture,* Pittsburg, Pa.: Duquesne University Press, 1980.

Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton: Princeton University Press, 1974.

Roston, Murray, *Changing Perspectives in Literature and the Visual Arts, 1650-1820*, Princeton University Press, 1990.

Santaella, Lucia, *Matrizes da Linguagem e Pensamento, Sonora, Visual, Verbal,* editora Fapesp & Iluminuras, São Paulo, 2005.

Schlegel, Friedrich, *O Dialeto dos Fragmentos,* São Paulo, Iluminuras, 1997.

Soares de Oliveira, Valdevino, *Poesia e Pintura, Um Diálogo em Três Dimensões,* São Paulo, Editora da Unesp, 1999.

Spencer, Edmund, *The Faerie Queene,* Wordsworth Editions, 1999.

Summerfield, Henry, *A Guide to the Books of William Blake, for Innocent and Experienced Readers*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1998.

Swinburne, Algernon Charles, *William Blake: A Critical Essay,* (ed. with an introduction), Hugh J. Luke, Lincoln: University of Nebraska Press, 1970.

Tannenbaum, Leslie, *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies: The Great Code of Art,* Princeton: Princeton University Press, 1982.

The Bible, Authorized King James Version with Apocrypha, Oxford University Press, 1997.

The Relationship of Painting and Literature: A Guide to Information Sources, org. E.L. Huddleston e D.A. Noverr, 1978.

Thompson, E. P., *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Todorov, Tzvetan, *Poética,* Lisboa, Teorema, 1986.

_____ , *Teorias do Símbolo*, edições 70, Lisboa, 1977.

Viscomi, Joseph, *Blake and the Idea of the Book,* Princeton: Princeton University Press, 1993.

Vizioli, Paulo (introdução, seleção, tradução e notas), *William Blake, Poesia e Prosa Selecionadas*, Nova Alexandria, São Paulo, 1993.

Warner, Janet, *Blake and the Language of Art,* Kingston and Montreal: McGill-Queen's University Press, 1984.

_____, "Blake's Use of Gesture." Blake's Visionary Forms Dramatic, ed. David V. Erdman and John E. Grant. Princeton: Princeton University Press, 1970. 174-95.

Weiskel, Thomas, *O Sublime Romântico*, trad. Patrícia F. da Cunha, Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Whitman, Jon, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Oxford: Clarendon Press, 1987.

Wilson, Mona, *The Life of William Blake,* (4th) rev. and emended ed. Ed. Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1971.

Wittreich, Joseph Anthony, Jr., "Painted Prophecies: The Tradition of Blake's Illuminated Books.", em *Blake in His Time,* Robert N. Essick e Donald Pearce (eds.), Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Yeats, William Butler, "The Symbolism of Poetry" (1900), em *Essays and Introductions*, New York: macmillan, 1961.

York Tindall, William, *The Literary Symbol,* Bloomington: Indiana University Press, 1955.