

Andrea Lima Alves

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

"Oposição é Verdadeira Amizade": Imagem poética e pictórica no livro *O Matrimônio do Céu e do Inferno* de William Blake

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária

Orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas.

Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp)
Campinas
2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

77470700

UNIDADE	B2
N.º CHAMADA:	F/ UNICAMP
	AL870
V.	Ex.
TOMBO BC/	44400
PROC.	16-392/04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	12/05/04
N.º CPD	

CM-00155027-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

AL870	<p>Alves, Andrea Lima</p> <p>"Oposição é verdadeira amizade": imagem poética e pictórica no livro <i>o matrimônio do céu e do inferno</i> de William Blake / Andrea Lima Alves. -- Campinas, SP: [s.n.], 2001.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Blake, William, 1757-1827. 2. Ilustração de livros. 3. Mimese na arte. 4. Sátira inglesa. I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	--

Agradecimentos

Agradeço a Luiz Dantas pelo incentivo constante e orientação quanto ao caminho que o estudo deveria seguir, e seguiu; Adma Muhana por seus esclarecimentos teóricos e pelo rigor sempre bem-vindo de suas críticas; a todos aqueles que de forma direta ou não, tornaram possível o bom termo do presente estudo: Helane M. Lima Alves, sem a qual ele não teria sido sequer iniciado; Raul Alves, pelo início do início; Alexandre de Oliveira Ferreira pelo companheirismo e amizade incondicionais; Naomi Silman Puccetti e Ricardo Puccetti pela contribuição bibliográfica, procurando atenciosamente por livros e artigos na ocasião de suas viagens, e pelo espaço concedido e amistosamente compartilhado no momento mais difícil de finalização do texto que ora se apresenta; a Nelson Lapa e Rosalina Alves Lapa também pela contribuição bibliográfica – a ajuda na aquisição de livros fora do Brasil.

A pesquisa foi 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; o Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa (FAEP) da Pró-Reitoria de Pesquisa da UNICAMP contribuiu para sua finalização, quando o texto definitivo estava sendo escrito: registro aqui meus agradecimentos a essas instituições.

Este exemplar é a redação final da tese,
defendida por Andréia Lima Alves

e aprovada pela Comissão Julgadora em

21, 03

2001

Dantas

Sumário

Introdução _____ 09

Primeira Parte. *O Matrimônio do Céu e do Inferno* - a obra

1. 1-) Estrutura de <i>O Matrimônio do Céu e do Inferno</i> : da noção de contrariedade enquanto princípio estrutural _____	21
1. 2-) Gênero: sátira menipéica e sátira de tradição Lucianesca _____	37
1. 3-) Emanuel Swedenborg, alvo satírico de <i>O Matrimônio do Céu e do Inferno</i> _____	45
1. 4-) As principais noções: “Energia” e “Gênio Poético” _____	51
1. 5-) Análise da obra.	
1. 5. 1-) Página-título _____	59
1. 5. 2-) Prancha 2 – “O Argumento” _____	61
1. 5. 3-) Capítulo I – pranchas 3 e 4 _____	66
1. 5. 4-) Capítulo II – pranchas 5-10 _____	73
1. 5. 5-) Capítulo III – pranchas 11-13 _____	83
1. 5. 6-) Capítulo IV – pranchas 14-15 _____	86
1. 5. 7-) Capítulo V – pranchas 16-20 _____	90
1. 5. 7-) Capítulo VI – pranchas 21-24 _____	94
1. 5. 8-) “Uma Canção de Liberdade” _____	101

Segunda Parte. William Blake e a tradição

<i>Ut Pictura Poesis</i> _____	107
2.1-) Da Idéia à linguagem e sua cor _____	109
2.2-) Dos signos artísticos e suas especificidades _____	113
2.3-) William Blake: o olho não vê tão excelentemente quanto a imaginação _____	123
2.4-) Blake e a tradição das “artes irmãs”: uma polêmica _____	127
Conclusão _____	137
Bibliografia Consultada _____	141
Apêndice _____	145

Resumo

Averiguar o caráter da interação entre ilustrações e texto literário no livro *O Matrimônio do Céu e do Inferno* de William Blake constituiu o principal intuito da presente dissertação de mestrado. Para que tal intento fosse alcançado fez-se necessário uma análise detalhada da obra: buscou-se a literatura crítica sobre esta, livros e artigos de especialistas americanos e ingleses dos quais pode-se afirmar serem quase que a totalidade daqueles existentes até o presente momento. A primeira parte do estudo é dedicada a essa tarefa por se tratar de um livro muito significativo dentro do conjunto da obra literária de Blake (toda ela ilustrada pelo próprio artista), considerado unanimemente pela crítica como a melhor introdução para o complexo universo blakeano – visto o artista inglês ter criado uma cosmogonia e mitologia peculiares, de difícil acesso a seus leitores. Apesar de *O Matrimônio* não apresentar referências explícitas a essa mitologia por ser um de seus primeiros livros, nele já estão presentes as principais idéias e a estética que marcaria toda sua obra. A segunda parte da dissertação contém uma apresentação sucinta das reflexões teóricas ocidentais sobre arte que se valeram da comparação entre a pintura e a poesia, utilizando-a como fio condutor para a exposição das características dessas duas linguagens na “arte composta” criada por Blake.

Introdução

“SÍMBOLOS. Tudo símbolos...
Se calhar, tudo é símbolos...
Serás tu um símbolo também? (...)”
(Fernando Pessoa)

“Alegoria dirigida às faculdades do Intelecto, ao mesmo tempo que ocultada completamente ao entendimento Corpóreo, esta é Minha Definição da Mais Sublime Poesia.”¹
(William Blake)

Experimente o prezado leitor ter em mãos um exemplar fac-símile de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*. Assim que traspassada a página título, logo no “Argumento”, notará a incongruência aparente entre as imagens de usurpação e terror a que o “homem justo” se encontra exposto em tal passagem textual, e a imagem idílica que a ilustração pictórica na mesma prancha nos apresenta. Bem-vindos a um livro de Blake.

A impressão causada numa primeira leitura despreocupada – se o leitor não esteve preso às rabugens do “raciocínio sistemático” – terá sido as delícias do devaneio. Nossa imaginação é convidada a se elevar frente as demais faculdades e, desse modo, permitir a passagem entre pintura e poesia, posto a complexidade encerrada no princípio de ilustração utilizado por Blake. E se assim foi, o poeta-pintor terá logrado seu intento: contribuir, através de seus livros, para a expansão da percepção de seus espectadores, seu projeto poético mais caro, supra citado por críticos que se dedicam à sua obra.

O presente estudo teve início buscando averiguar a natureza da interação entre imagem pictórica e texto no livro acima citado, *O Matrimônio do Céu e do Inferno*. Apesar deste ser o cerne de nossa pesquisa, a intimidade com a obra de William Blake nos conduziu por “caminhos tortuosos”.

Suas ilustrações, diferente da prática corrente em fins do século XVIII, não expressam visualizações plausíveis das cenas descritas ou narradas no texto; o que elas apresentam, na maioria das vezes, são recriações simbólicas das idéias incorporadas naquelas cenas. Daí a noção de contraponto entre as duas linguagens: elas dão corpo a comentários paralelos sobre as mesmas idéias, algumas vezes opostos, complicando a apreensão do leitor que muitas vezes é levado a um terceiro significado através do embate dos dois primeiros. De qualquer forma, opostos ou não, a intrincada relação entre os comentários erigidos pelas duas linguagens confere

¹ 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: “Allegory address’d to the

importância fulcral às ilustrações, que não raro criam significados diversos a partir das conexões com o texto. Poderíamos dizer, como Mitchell, que Blake estava mais interessado nas idéias do que na narrativa quando ilustrava: “seu método ilustrativo é mais simbólico do que representativo”. David Erdman definiu as ilustrações de Blake como “emblemas com múltiplos propósitos” (*multi-purpose emblems*), desenhos compostos a partir de poucas formas simples que podem ser interpretadas de várias maneiras diferentes². Robert Essick sugeriu uma similaridade entre as analogias do texto de Blake e os significados múltiplos de sua ilustrações³. David Bindman enumera as várias funções das ilustrações: elas fariam interconexões, comentários do todo ou de parte do texto, expandiriam alusões, criariam atmosfera e seriam ainda portadoras de símbolos⁴. As ilustrações que se relacionam com o texto dessa maneira são caracterizadas por David Erdman⁵ como “declarações simbólicas alternativas ou de contraponto”; ele sugere que a função delas seria a de “transposições gráficas da linguagem metafórica” e, referindo-se a esta função simbólica e metafórica, indica que as ilustrações se referem ao texto através da analogia ou são elaborações analógicas do texto. Outra referência importante para o nosso estudo foi o livro de Hagstrum, em que reconhece o “contraponto ou contraste entre palavras e desenhos”⁶. Para se ter uma idéia da importância que devemos conferir às ilustrações, no caso de *O Matrimônio*, como veremos adiante, elas ajudam a edificar o gênero satírico que caracteriza este livro, participando a ironia quando esta figura não seria tão clara se tomássemos apenas o texto na prancha que o ilustra. Em estudos recentes sobre a obra de Blake (da década de 70 em diante), as duas linguagens com que o artista se expressou foram sendo consideradas cada vez mais inseparáveis⁷.

Intellectual powers, while it is altogether hidden from the Corporeal understanding, is My Definition of the Most Sublime Poetry.”

² Mitchell, W.J.T. , *Blake's Composite Art, A Study of the Illuminated Poetry*, New Jersey, Princeton University Press, 1982 (1978), p. 18 e 24.

³ *Blake in his Time*, Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp. 8-9.

⁴ *Blake as an Artist*, Oxford: Phaidon, 1977, p.57.

⁵ “Reading the Illuminations of Blake’s *Marriage of Heaven and Hell*”, em Michael Phillips e Morton Paley (ed.), *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes*, Oxford: Clarendon Press, 1973. Um dos únicos textos sobre as gravuras de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*.

⁶ Jean Hagstrum, *William Blake: Poet and Painter*, Chicago: University of Chicago Press, 1964, p. 91.

Um exemplo claro de contraponto entre texto e ilustração é a prancha 2 (“O Argumento”) de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*. A situação de selvageria e decadência a que foi exposto o homem justo, narrada pelas palavras, é confrontada com a ilustração de uma imagem idílica, que parece representar o ‘Jardim do Éden’. Pode-se pensar que se trata do momento anterior à expulsão do Paraíso, anterior portanto à decadência, porque nela vemos uma mulher em cima de uma árvore que entrega um fruto a outra que encontra-se em baixo. As vestes da que entrega o fruto enrolam-se árvore acima, sugerindo a serpente de Gênesis. No entanto, a melhor interpretação para essa ilustração, como veremos, faz dela uma imagem do momento da liberação do homem justo, que aparece “profetizado” nesse livro através das várias referências ao Apocalipse. Aqui, porém, trata-se de um apocalipse espiritual, quando os homens teriam acesso à árvore da vida e tudo pareceria “infinito e sagrado”, enquanto hoje parece “finito e corrompido” (prancha 14). A ilustração do “Argumento” estaria, desse modo, ilustrando o livro como um todo, o estado que os homens, segundo ele, deverão alcançar. O que nos fez interpretar essa árvore como a árvore da vida, e não a do conhecimento, foi a presença dos três *putti* ao lado da cena principal. Eles só poderiam ser os querubins que antes guardavam a árvore da vida, como lemos em Gênesis, e que agora, não mais em guarda, descansam na relva ao lado. Na mesma prancha 14 desse livro, Blake escreve que é chegado o momento daquele apocalipse, e que os querubins receberam a “ordem de deixar a guarda da árvore da vida”. Ver prancha 2 no Apêndice.

⁷ Atualmente pode parecer natural essa importância, mas a combinação de texto e desenho a princípio levou a obra de William Blake a ser condenada pelas normas institucionais de legibilidade poética, até que vários fatores cooperaram

O modo de ilustração utilizado por William Blake está intimamente conectado ao tipo de literatura simbólica criada por ele, e também à sua poética – na qual a imaginação era considerada a principal faculdade mental no ato criativo, enquanto aos ditames da razão era conferida a categoria de algo que perturba a criação com seus princípios e regras. Isso valia não só para a relação do artista com sua obra, mas também para a fruição da obra de arte pelo espectador. Além de conter esse caráter altamente simbólico referido acima⁸, seus livros apresentam um outro agravante à compreensão do leitor que se aventura por suas páginas: o sistema simbólico que ali se apresenta não segue uma tradição estabelecida, como a obra de Dante, por exemplo. Podemos identificar referências à Bíblia, a textos de místicos como Böhme ou Swedenborg e, principalmente, a outras obras literárias, como a de Milton. No entanto, não se contentando com esse panorama, Blake foi além: iniciou ele mesmo a criação de um universo simbólico próprio, com sua cosmogonia e mitologia⁹. Para que o leitor possa fruir um livro de Blake, é preciso estar livre das amarras de uma tentativa de entendimento imediato, devido à complexidade de sua forma: apenas através da intimidade gradual com suas idéias que se vai estabelecendo durante a leitura, e a ajuda da imaginação, poderá o leitor, pouco a pouco, chegar aos significados da obra; mas, ainda que se possa conciliar imaginação e razão na busca desses significados, ainda assim, a tarefa será árdua. A estrutura, a retórica e o argumento de sua obra

para fazer dele um artista importante na história. Essa mudança intensificou-se no último quarto do século XIX, quando Algernon Charles Swinburne, William Michael Rossetti e outros, produziram edições de seus livros. As décadas cruciais, entretanto, foram dos anos vinte aos anos setenta do nosso século, quando vários intelectuais o incorporaram em campos de estudo legitimados – dentre eles S. Foster Damon, Geoffrey Keynes, Northrop Frye, David Erdman, Harold Bloom e Morris Eaves. Mas o evento mais importante na história da reputação artística de Blake foi a solução ao problema gerado pela forma composta de sua obra, intrinsecamente constituída por duas linguagens (verbal e visual), quando encontrou-se um caminho que levou à conclusão de que foi, em essência, tanto poeta quanto artista plástico – houve grande dificuldade em realizar a conciliação entre sua obra e as estruturas que separam poetas e pintores em diferentes tipos de memória institucional. Daí os elementos visual e verbal de sua obra terem se estabelecido em compartimentos culturais separados: as instituições literárias editaram os livros ilustrados apenas tipograficamente, rebaixando o componente visual a um status de ornamental e, portanto, dispensável; as instituições de imagens por sua vez (historiadores da arte, colecionadores e curadores) deixaram de lado os livros ilustrados, voltando a atenção para gravuras e pinturas independentes onde havia concordância com a definição convencional de arte visual. Em fins do século XX, tornou-se natural celebrar a dupla realização de Blake em arte e literatura. Mas para tanto fora um longo caminho. A primeira edição em larga escala dos livros com suas ilustrações surgiu apenas em 1905, editada por Sampson. Em seu primeiro estudo sobre Blake (1924), S. Foster Damon escreveu: "O presente estudo da filosofia e dos símbolos de William Blake começou dez anos atrás, quando a edição de Dr. Sampson da obra poética de Blake tornou a maioria dos textos acessíveis em sua forma correta" [S. Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Houghton Mifflin, Boston, 1924, p.vii.]. Morris Eaves informa que os "dez anos atrás" de Damon, por volta de 1914, fora um dos três anos em que William Butler Yeats e Ezra Pound passaram o inverno juntos em Stone Cottage, na região de Sussex, e origem de grandes transformações na história da poesia moderna. Yeats e seu colaborador, Edwin J. Ellis, editaram a obra completa de Blake com dois volumes de comentário em 1893; seu interesse pelo simbolismo filosófico blakeano culminaria em *A Vision* (1925). O respeito acadêmico pela obra de Blake se inicia precisamente nesse período. As afiliações com o modernismo ajudaram muito neste processo, sendo ele um artista admirado pelos poetas mais significativos da poesia moderna. Esta nota é um resumo do prefácio de Morris Eaves para o livro de S. Foster Damon, *A Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake*, University Press of New England, Hanover e Londres, 1988 (primeira edição 1965).

⁸ Fletcher a caracteriza como uma obra alegórica. Angus Fletcher, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1990 (primeira edição 1964), p. 357

⁹ Essa prática poética da criação dos próprios símbolos é tida por Frye como um dos "grandes valores" da tradição romântica: "The Romantic tradition has one thing in it of great value: it encourages the poet to find his symbols in his own way, and does not impose *a priori* patterns on his imagination.", Northrop Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Boston, Beacon Press, 1947, p. 423.

são construídos através da contrariedade; o conflito gerado por ela cria a impossibilidade de uma perspectiva única da figura. Em defesa dessa obscuridade Blake escreveu:

“(...) 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”¹⁰.

A opção de Blake por uma linguagem obscura marca profundamente sua poética, determinando o caráter simbólico de sua expressão artística. Ora, se dizemos que sua literatura é altamente simbólica, e que suas respectivas ilustrações se relacionam também de forma simbólica com o texto, torna-se inevitável definir o caráter conceitual de *símbolo* utilizado em nosso estudo. De valiosa contribuição nessa tarefa foram as reflexões teóricas sobre arte do Romantismo alemão ¹¹, que são, a nosso ver, as mais condizentes com o tipo de símbolo encontrado na obra de William Blake.

Durante a segunda metade do século XVIII, estetas e artistas permitiram transformar o princípio de imitação nas artes¹², o que revolveria profundamente as linguagens artísticas. Com a estética romântica a primazia foi dada à expressão em detrimento da representação, ou seja, a relação entre o artista e a obra passou a ser mais significativa do que a relação entre a obra e o mundo. Assim, em um primeiro momento – quando ainda não se criticava abertamente o princípio de *mimesis* – não era mais a obra que imitava, mas o artista. A imitação estaria na atividade do criador que, tomando a natureza como modelo, não se limitaria a observá-la: o artista deveria “formar e criar” como ela. Daí as analogias entre Deus criador do mundo e o artista autor de sua obra que surgiram nesse período.

A semelhança entre a obra de arte e a natureza não se situava mais em formas similares, mas na posse de uma mesma estrutura interna: elas teriam em comum o serem totalidades fechadas, universos inteiros. Na estética de Moritz¹³, o belo será fundamentado exatamente nesse conceito de totalidade. Sendo algo completo em si mesmo, a coisa bela não tem nenhuma necessidade de justificativa externa; mas, as suas partes internas, ao contrário, devem ser necessárias umas em relação às outras e ao todo que formam – “a coerência interna do que é belo encontra-se indissolivelmente ligada à sua intransitividade externa”, explica Todorov¹⁴.

¹⁰ Carta ao Dr. Trusler (23/08/1799), em *The Complete Writings of William Blake*, ed. Geoffrey Keynes, op. cit., p.793. Esta é a edição de sua obra completa que foi utilizada em nosso estudo. Nas próximas referências a ela, quando se tratar de corpo do texto, utilizaremos apenas o nome do editor e o número da página entre parênteses. Notemos a clara referência ao conceito do sublime na defesa de obscuridade feita por Blake.

¹¹ Utilizamos o livro *Teorias do Símbolo*, de Tzvetan Todorov (Lisboa: edições 70, 1977), onde estão apresentadas as principais idéias Românticas sobre símbolo.

¹² Esta questão será tratada com mais cuidado no capítulo na Segunda Parte da presente dissertação.

¹³ Todorov utiliza a obra do teórico alemão Karl Philipp Moritz para iniciar essa discussão. Seu argumento é de que em sua obra temos reunidas todas as idéias que determinarão o perfil da estética romântica.

¹⁴ Todorov, op. cit., p. 166.

Definindo-se por sua autonomia absoluta, essa noção de beleza acaba gerando um paradoxo. A arte deixaria de ser perfeita se comportasse a explicação dela mesma pela linguagem comum, no sentido de que dependeria de algo exterior. A poesia, a pintura e a música seriam “línguas superiores”, escreve Moritz, que exprimiriam o que está além dos “limites da faculdade de pensar”, faculdade esta a que as palavras dão voz¹⁵. Admitindo entretanto que a arte significa, e tentando definir seu significado peculiar, Moritz busca conceber uma nova classe de signos, caracterizados por aquela intransitividade: a obra de arte seria “uma coisa que se significa a si própria”, algo que se realiza pela concordância de suas partes entre si e com o todo, por sua coerência interna. O paradoxo é que a característica genérica de todo signo está no fato de reenviar a algo que não é ele próprio; desse modo, a nova classe de signos buscada por Moritz acaba sugerindo uma interpenetração do significante e do significado, como a definiu Todorov. Não caberia aqui nos alongarmos no assunto, o que é necessário enfatizarmos nesse momento é a idéia romântica de que apenas a arte poderia exprimir o que ela exprime, sua mensagem seria *indizível* pelos meios da linguagem comum. Essas características da obra de arte serão concentradas na noção de *símbolo* pelos românticos.

A impossibilidade inicial que a expressão artística apresenta em ser formulada pela linguagem comum, acabaria provocando uma pluralidade de significados. Kant analisa essa questão no livro *Crítica da Faculdade de Julgar*, quando aborda a beleza, definida por ele enquanto “idéias estéticas”:

“Pela expressão Idéia estética entendo essa representação da imaginação que dá muito que pensar, sem que nenhum pensamento determinado, ou seja, nenhum conceito, lhe possa ser adequado, e que, por conseguinte, nenhuma língua pode atingir completamente e tornar inteligível (pp.143-4). Numa palavra: a idéia estética é uma representação da imaginação associada a um dado conceito, e que se encontra ligada a uma tal diversidade de representações parciais na utilização livre destas, que nenhuma expressão, designando um determinado conceito, pode ser encontrada para ela, e que faz pensar, para além de um conceito, muitas coisas indizíveis, cujo sentimento anima a capacidade de conhecimento e insufla um espírito ao sentido literal da linguagem” (p. 146).

A poesia, embora utilizando a linguagem, seria dotada de “atributos estéticos” e poderia assim exprimir idéias estéticas que são inacessíveis à linguagem comum. A linguagem poética se oporia à linguagem não poética por essa superabundância de sentidos, ela “suscita em nós uma multidão de sensações e de representações secundárias, para as quais não se encontra nenhuma expressão”, esclarece Kant. Justamente pela pluralidade de representações secundárias, em lugar de uma representação principal, que a arte poderia exprimir o indizível: “em lugar do indizível central, diz uma infinidade de associações marginais”, analisa Todorov, “esquivando-se à língua, a idéia estética oferece-lhe, de fato, uma função invejável porque interminável: temos mais onde julgávamos possuir menos.”¹⁶ Este conjunto de afirmações, de que o que a arte exprime não poderia ser traduzido pelas palavras da linguagem comum, e que

¹⁵ Todorov, op. cit., p. 169.

tal impossibilidade daria origem a uma infinidade de interpretações, podem ser encontradas também na obra dos membros do *Athenaeum*. Friedrich Schlegel, ao analisar a arte e seu conteúdo, conclui ser o modo de expressão indireto o princípio constitutivo da poesia:

“A alegoria é o centro do jogo e da aparência poéticos (...) A alegoria, a simbólica, a personificação, assim como a simetria e as figuras de retórica, são princípios da poesia e não elementos: os elementos são uma massa inerte.”¹⁷

E seria através da pluralidade de sentidos que se poderia definir a poesia. Schlegel ainda quem escreve:

“(...) a perspectiva não poética das coisas é aquela que as considera reguladas pela percepção dos sentidos e pelas determinações da razão; a perspectiva poética é a que continuamente as interpreta e vê nelas o inesgotável caráter figurado.”¹⁸

Voltemos à citação de Blake que abre este capítulo: “Alegoria dirigida às faculdades do Intelecto, ao mesmo tempo que ocultada completamente ao entendimento Corpóreo, esta é Minha Definição da Mais Sublime Poesia.” A expressão “entendimento Corpóreo” pode ser interpretada como “as percepções dos sentidos e as determinações da razão” de Schlegel; também para Blake a definição maior de poesia passaria inexoravelmente por seu modo de expressão indireto (alegoria) e comportaria apenas uma complexa tradução pelo discurso racional, já que ao “entendimento Corpóreo” a poesia estaria “ocultada”, afirmação que sugere a dificuldade deste em vislumbrar a experiência poética. Se na linguagem poética Blake busca o alegórico, não é diferente em sua linguagem pictórica, como dissemos anteriormente. Somente estabelecendo um caráter simbólico, e não representativo, para as ilustrações de Blake, podemos abarcar as complexidades a que nos remetem e as inúmeras interpretações que podemos dar a elas. “Emblemas com múltiplos propósitos”, como as denominou David Erdman. E qual seria o caráter do símbolo em Blake? Semelhante ao tipo de signo buscado teoricamente na estética de Moritz, em Blake os símbolos só podem ser entendidos, a nosso ver, a partir da relação que estabelecem com a obra em seu conjunto; a coerência interna da obra é imprescindível na construção de significado dos símbolos que ali se encontram. Naturalmente, essa obra está inserida em um contexto cultural, e utiliza elementos exteriores a ela. Mas, uma vez trazidos para seu interior, mesmo símbolos de significados tradicionalmente conhecidos, podem adquirir sentidos diversos a partir do embate de texto e ilustração. Além disso, como dissemos acima, a obra de Blake estabeleceu um sistema simbólico próprio, no qual personagens como Urizen, Los, Luvah, Tharmas – citando apenas algumas das personificações centrais dessa nova

¹⁶ Idem, p. 196.

¹⁷ Todorov afirma que em Schlegel o termo “alegoria” tem um sentido genérico e não se opõe a “símbolo”, como nos textos dos outros românticos. Idem, p. 199.

¹⁸ Idem. Escritos de Schlegel citados por Todorov, pp. 199-200.

cosmogonia criada por ele – povoam um universo bastante peculiar, que só é dado conhecer através da intimidade com sua obra completa.

O Matrimônio do Céu e do Inferno, por ser um de seus primeiros livros, ainda não traz referências explícitas a esse sistema simbólico próprio criado pelo artista, seria antes uma exposição de suas idéias estéticas, morais, religiosas – “filosofia nua, apresentando-se”, declara T. S. Eliot¹⁹. 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 em 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.”²⁰

O livro em questão tem sido considerado o mais “claro” dentre os livros de Blake, justamente pela “filosofia” que ali estaria exposta²¹ – diferente do restante onde a profusão de símbolos e a complexidade da tessitura literária torna a compreensão dificultada. Daí ser atribuído ao mesmo o *status* de melhor introdução à obra de Blake como um todo²². Mas a “doutrina dos contrários” apresentada nele, como é chamada por alguns críticos, não é nada simples ou explícita²³. 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

¹⁹ “Blake”, em *The Sacred Wood*, texto traduzido por Regina de Barros Carvalho.

²⁰ 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 Zarathustra*; 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.

²¹ 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.

²² “*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 Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake*, Hanover e Londres, University Press of New England, 1988, p. 262.

²³ 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 nossa pesquisa 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 tivemos acesso a inúmeros artigos de revistas acadêmicas americanas e inglesas que se dedicam a esse livro de Blake (ver Bibliografia).

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)²⁴; 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 formais 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 veremos na análise desta obra, 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.²⁵

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”²⁶. Suas figuras não comportam a coerência de significado atribuída geralmente aos símbolos, 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 desse sistema simbólico, 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.

Por essas vias trilhamos nossos “caminhos tortuosos”: tratando-se de universo tão peculiar e complexo, acabamos por dedicar a maior parte de nosso estudo à elucidação do pensamento de Blake em *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, para que a natureza da relação entre as linguagens pictórica e literária pudesse ser investigada. Notará o leitor a ausência de teorias contemporâneas sobre esta relação. Que esta falta seja compensada por um possível

²⁴ Eaves, Morris, Robert N. Essick e Joseph Viscomi (intr. e notas), *The Early Illuminated Books*, op. cit., p. 117.

²⁵ Miller, Dan, “Contrary Revelation: The Marriage of Heaven and Hell.”, em *Studies in Romanticism* 24, 1985, p. 492 e 500.

²⁶ Idem, p. 508.

início de discussão sobre a obra de William Blake no país, e que nosso estudo, justamente por sua especificidade, seja uma contribuição para o fomento de tal possibilidade.

Expostos os problemas, passemos à estrutura do presente estudo. Em sua primeira parte a análise de *O Matrimônio do Céu e do Inferno* será exposta, assim como noções fundamentais ali desenvolvidas, como a de Gênio Poético, Energia e aquela da contrariedade comentada acima, fundamental para que se compreenda a poética de Blake. Na segunda parte apresentamos, ainda que sucintamente, a tradição da *ut pictura poesis* – a discussão teórica sobre as semelhanças e diferenças entre as linguagens da pintura e da poesia, de seus primórdios até a época do artista em questão (final do século XVIII), quando sofre uma transformação radical em seus preceitos. Esta discussão nos auxiliará na análise das formas literária e pictórica da obra de William Blake e permitirá o entendimento da mudança na prática das idéias dessa tradição que ela encerra, possibilitando ainda a conclusão de nossa questão central, a busca do modo pelo qual interagem texto e ilustrações nos livros do autor.

Antes de enveredarmos pela obra mais especificamente, gostaríamos de esclarecer algumas questões básicas. *O Matrimônio do Céu e do Inferno* (1790) é um de seus primeiros livros ilustrados (conhecidos como *illuminated books*²⁷), cuja realização o impeliu à busca dessa estética completamente nova²⁸ – e deu lume à série de livros onde aqueles elementos gráficos e verbais formaram o que poderíamos chamar de uma “arte composta”²⁹. Estes livros nunca chegaram a ter uma publicação em larga escala em vida do artista, eles exigiam um processo bastante lento³⁰. O trabalho minucioso exigido na criação de seus livros não impediu, no

²⁷ John Howard propõe o agrupamento das obras de Blake em três grupos distintos, por afinidades estilísticas e temáticas: o primeiro formado por *Songs of Innocence and of Experience* (1789-94), escrito num período de seis ou mais anos, formado por poesia lírica e gravuras onde o tema seria a “inocência desinteressada em um mundo de hipocrisia e egoísmo”; o segundo grupo é este a que dedica seu livro, as obras conhecidas 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*, criadas durante o mesmo período do grupo anterior mas em prosa ou, em raros momentos, poesia em versos livres, e o tema seria “expor o erro do mundo mais analiticamente do que as *Canções*, com o propósito principal de explorar a essência do mal, escondido por trás das máscaras da justiça, da ortodoxia e da autoridade”; por fim, o terceiro grupo, formado pelas obras *The Four Zoas* (1795-1805), *Milton* (1804-8) e *Jerusalem* (1804-20), em forma épica (bastante longas, diferente das “profecias”, que são relativamente curtas) onde o tema seria marcado “por uma mudança para uma resposta otimista em relação ao problema do mal e uma forte consolidação de sua versão do Cristianismo”, John Howard, *Infernal Poetics, Poetic Structures in Blake's Lambeth Prophecies*, Londres e Toronto: Fairleigh Dickinson, 1984, p.13. Excetuando seu primeiro livro de poemas, *Poetical Sketches* (1783), todos os outros livros de sua autoria foram confeccionados como *illuminated books*: letras e imagens gravadas, geralmente em metal, e coloridas em aquarela no final do processo, resultando em uma combinação singular de texto e desenho.

²⁸ A técnica que criara de gravar ele mesmo seus escritos acrescentando ao texto as imagens pictóricas que, ao contrário de reproduzirem diretamente o texto, apresentam a já comentada independência estética e iconográfica com relação a ele.

²⁹ Segundo Mitchell, depois das observações de Jean Hagstrum e Northrop Frye [N. Frye, “Poetry and Design in William Blake”, em *Discussions of William Blake*, Boston, ed. John Grant, 1961, reimpressão de *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, X (set.1951) e J. Hagstrum, *William Blake: Poet and Painter: A Introduction to the Illuminated Verse*, Chicago, University of Chicago Press, 1964] sobre a obra de Blake possuir uma forma “composta de arte”, tem se tornado supérfluo argumentar que seus livros necessitam ser lidos com as ilustrações que os acompanham. No entanto, não seria supérfluo perguntar em qual sentido precisamente eles necessitam de suas ilustrações e vice-versa. Acrescentaríamos: até que ponto a linguagem visual e a verbal modificam o sentido uma da outra, ou melhor, criam significado a partir de seu embate.

³⁰ “O método de Blake demandava uma laboriosa transferência de um texto escrito à uma chapa de cobre, da qual uma impressão poderia ser pintada em negro ou qualquer cor que ele escolhesse. O texto deveria então ser colocado

entanto, que sua produção gráfica fosse muito extensa. Por esse motivo torna-se imprescindível delimitar certas distinções: a primeira entre suas gravuras para o mercado editorial de larga reprodução (que não são tecnicamente distinguíveis dos outros gravadores da época) e suas composições originais, executadas geralmente em água-forte, xilogravura, ou alguma combinação de técnicas; a segunda distinção entre suas ilustrações originais para os livros de outros escritores (Dante, Milton, a Bíblia, Blair, Young) e as ilustrações de sua própria escrita e, neste caso, a técnica que utiliza em ambos é bastante similar³¹. Nosso estudo foi dedicado ao *corpus* de livros ilustrados de autoria do próprio Blake, que formam entre si aquele universo estético e simbólico coeso, no qual *O Matrimônio* está inserido.

sobre a chapa com ilustrações ou simples decorações harmonizando com o escrito, depois do que toda a impressão era colorida com pena ou pincel, variando como ele desejasse em cada cópia que fazia. Blake tinha encontrado o significado de apresentar a palavra escrita aos seus leitores como parte de uma pintura, e uma vez que decidiu por este princípio não pensava em produção em massa, seu método era bastante lento." Geoffrey Keynes, em apresentação para a edição fac-símile de *Songs of Innocence and of Experience*, Londres, Oxford University Press, 1990 (1967).

³¹ Mitchell, W.J.T., op. Cit., p. 40.

Primeira Parte

O Matrimônio do Céu e do Inferno – a obra

1. 1-) Estrutura de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*: da noção de contrariedade enquanto princípio estrutural.

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 extravagante³².

Desde então houve várias tentativas de distinguir uma estrutura e classificar em um gênero *O Matrimônio*. Swinburne não tentou classificá-lo. S. Foster Damon³³, como comentado na Introdução, escreveu ser “a única unidade fundamental” neste livro “a coerência da doutrina do autor”. Três anos depois Max Plowman identifica um ritmo estrutural, o primeiro crítico a fazê-lo. 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 colofons. 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.”

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 intitula³⁴.

Martin K. Nurmi, em seu estudo de 1957 sobre o *Matrimônio*³⁵, 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

³² Eaves, Morris, Robert N. Essick e Joseph Viscomi (ed., intr. e notas), *William Blake, The Early Illuminated Books*, Londres, William Blake Trust: Tate Gallery, 1993. Série, título: Blake's Illuminated books, v. 3, p.116. Para facilitar, a partir de agora citaremos os textos críticos desta edição fac-símile dos primeiros livros de Blake nos remetendo apenas a Morris Eaves (algumas vezes com a indicação 'outros') ficando subentendido tratar-se dos três; esta é a edição mais recente de *O Matrimônio* que tivemos acesso. As informações e comentários sobre a obra ali presentes foram de valiosa contribuição.

³³ *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Londres: Constable, 1924, p.88.

³⁴ É importante que o presente leitor dirija-se ao Apêndice onde se encontra a reprodução fac-símile da obra, para tornar mais clara a estrutura do livro.

³⁵ Martin K. Nurmi, *Blake's Marriage of Heaven and Hell, A Critical Study*. Edição utilizada: New York, Haskell House Publishers Ltd., 1972.

estrutura de *MHH* 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 dela³⁶. 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 simbólicas. *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 à percepção espiritual e à necessidade de expandi-la (pranchas 6-14), e “A” ou terceira seção 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:

“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.”³⁷

A princípio estávamos convencidos 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

³⁶ 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.

³⁷ 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*.

conduz a conclusões importantes. Mas ela ignora completamente as ilustrações que, em nossa opinião, assim como na de Max Plowman, J. Howard e Morris Eaves, têm um papel estrutural importante na obra, delimitando inclusive onde se inicia e onde termina cada seção, fazendo 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 simbólicas e imaginativas, nas quais a sátira configura-se mais explicitamente, intituladas “Uma Visão Memorável”³⁸ que terminam em outra ilustração ao pé da página, fechando a unidade (como a prancha 15). Quase todos os críticos, assim como o presente estudo, toma o conjunto de uma seção expositora seguida por “Uma Visão Memorável” como uma unidade ou capítulo, pois desenvolvem o mesmo tema, apesar que de formas diferentes, e recebem uma ilustração no início e outra no final, o que confirma a unidade das duas seções, demarcando sua coesão. Portanto adotamos a mesma estrutura do texto revelada por Plowman (e também empregamos a palavra “capítulo” para nos referirmos às unidades), pois leva em conta as imagens pictóricas: Argumento; capítulo I – pranchas 3-4; capítulo II – pranchas 5-10; capítulo III – pranchas 11-13; 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 nosso], eles não neutralizam a miscelânea textual. Frequentemente 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.”³⁹

Apesar dele confirmar a relação entre a ilustração e a estrutura da narrativa, considera a iconografia das imagens de maneira diversa da nossa. É claro que a relação com o texto não é óbvia⁴⁰, mas os personagens das gravuras possuem uma relação com ele, mesmo que não relatem diretamente o que ocorre no texto — por exemplo, o personagem que cai em meio às chamas na ilustração da prancha 5 e que no final da ilustração da prancha 10 aparece

³⁸ Há duas exceções: na prancha 4 o título “Uma Visão Memorável” é substituído por “A Voz do Demônio”; e na prancha 6 a “Uma Visão Memorável” é acrescentada a seção intitulada “Provérbios do Inferno” (pranchas 7-10), uma continuação dela. A união destas duas seções é proposta por Howard (op. cit., p.76), que nos parece contundente já que possuem uma continuação evidente entre si e assim a estrutura do livro continua clara.

³⁹ Eaves, Morris (e outros), *The Early Illuminated Books*, op. cit., p. 130.

⁴⁰ Apenas a imagem de Leviatã (prancha 20) relaciona-se literalmente ao que foi relatado no texto.

“recolhendo” os provérbios do inferno (ao lado do demônio), leva a crer ser o mesmo personagem do narrador que inicia este capítulo (pranchas 5-10), nos contando estar retornando de seu passeio no inferno, trazendo consigo alguns provérbios como exemplos da “sabedoria Infernal”. Além do mais, as imagens pictóricas possuem, em nossa opinião, uma relação forte entre elas mesmas, como se desenvolvessem uma “narrativa” à parte, narrativa esta que é paralela àquela narrada pelo texto: a de 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 Howard⁴¹. No entanto preferimos tomar esse personagem como 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 nossa 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 14⁴². 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 França⁴³. David Erdman, um dos críticos consagrados da obra de Blake,

⁴¹ Howard considera o narrador um “profeta moderno”, que se opõe ironicamente ao sistema.

⁴² Não são todas as pranchas que possuem essa relação entre si. Algumas dialogam mais com o texto. Durante a análise da obra esperamos esclarecer essa questão.

⁴³ 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 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’ – notar que Swedenborg não é mencionado – terminando

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 interdependentes⁴⁴. 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 mito⁴⁵, no qual anúncios de uma nova era são marcados pela utilização de linguagem simbólica e imagens fantásticas, que também encontram correlações na obra de Blake – mas aqui trata-se 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 Lambeth⁴⁶) como livros individuais que, tomados em conjunto, formariam aquela escritura⁴⁷.

Em estrita relação à intenção de dar início àquele ‘apocalipse espiritual’, delinea-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

com a referência a esses acontecimentos, a Independência dos Estados Unidos (1776-1783) e a Revolução Francesa (1789-1793).

⁴⁴ Tal dependência foi notada por M. Eaves (e outros) quando comenta sobre a “presença palpável da Revolução Francesa no *Matrimônio*”, op. cit., p. 129.

⁴⁵ *Dicionário de Mitos Literários*, organizado por Pierre Brunel, Brasília: UnB, p.54 (verbete Apocalipse)

⁴⁶ Bairro londrino onde residia Blake durante o 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*, como já citamos em nota na Introdução.

⁴⁷ Essa idéia é recorrente na crítica, de que este conjunto de obras formariam a “Bíblia do Inferno” prometida por Blake. Howard dedica um livro a essas obras, citado na Introdução. Afirma que as formas bíblicas são as mais recorrentes nesses livros de Blake, que foram providos de nomes 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 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”. Howard, op. cit., p. 17.

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 maneira que sugere fortemente uma nova doutrina, completa, já que possui princípios fundadores, que irá expulsar as “velhas falsidades”.⁴⁸

As variadas tentativas de soluções que os críticos erigiram – para explicar a mistura de formas literárias encontradas em *O Matrimônio*⁴⁹ – deram ensejo a inúmeras propostas: manifesto, sátira, profecia, bíblia, cartilha, anatomia, testamento⁵⁰. A melhor resolução nos 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 ter Blake atingido a verdadeira tarefa do satirista fazendo com que suas “gargalhadas desordeiras” (“rowdy guffaws”) tivessem um fim “visionário apocalíptico”⁵¹. A sátira é uma das melhores classificações quanto ao gênero, pois comporta a ironia, a diversidade e estrutura desarticulada das formas literária e gráfica ali presentes⁵². 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. A obra se posiciona como autoridade espiritual e de conhecimento, autoridade essa negada aos swedenborguianos. Para Morris Eaves, Blake teria gerenciado 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

⁴⁸ Miller, Dan, op. cit., p. 492.

⁴⁹ “(...) [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.

⁵⁰ M. Eaves 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 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 Apocalypse: 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)”, op. cit., p. 117.

⁵¹ *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (Princeton U. Press, 1947), p.200-201.

⁵² Vamos desenvolver melhor o conceito de sátira e seus desdobramentos na obra de Blake em questão um pouco mais adiante. Por hora nos dedicamos à exposição da fortuna crítica sobre o assunto.

mistura de formas literárias quanto a sátira como aquela criada por Luciano. Sintetizando as duas formas, o *Matrimônio* seria uma “sátira em estilo sacro”⁵³.

Dan Miller, em seu artigo intitulado “Contrary Revelation: The Marriage of Heaven and Hell”⁵⁴, 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 sério⁵⁵. Além disso, há aquela prática discursiva baseada na contrariedade: Blake anuncia uma nova escritura 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 doutrinárias 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.”⁵⁶

O problema é agravado com a dificuldade em saber quando Blake está sendo irônico ou falando seriamente⁵⁷, 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.”⁵⁸

⁵³ 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”.

⁵⁴ Op. cit. (Introdução).

⁵⁵ 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 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.

⁵⁶ Miller, Dan, op. cit., p. 493.

⁵⁷ “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, “Dialectic of *The Marriage of Heaven and Hell*”, op. cit., p. 49.

⁵⁸ Miller, Dan, op. cit., p. 494.

Os críticos tentaram resolver essa questão encontrando uma voz que enunciasse uma verdade que não fosse parcial, que não falasse de um ou outro lado: essa voz anunciaria uma verdade que compreenderia ambos os 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 portanto que ambos os contrários são necessários”. Já Miller é mais cuidadoso com relação a ela, ele prefere manter essa interpretação em suspenso: *se* essa voz realmente existe, a ironia poderia ser controlada e “as polêmicas faccionais 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 partidatismo, 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”⁵⁹. 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.”⁶⁰ Na próxima prancha (4), a “voz do Demônio” declara o falso preceito perpetuado pelos “códigos 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

⁵⁹ 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.

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 monismo⁶¹.

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. 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 meramente invertendo o erro dos religiosos? – pergunta Miller. O problema configura-se quando ele chama suas próprias alegações “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.”⁶²

⁶⁰ Idem, p. 495.

⁶¹ 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.

⁶² Idem, p. 497.

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. 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 circunscrita⁶³ – o corpo que é fonte de energia não seria aquele decadente, mas a forma humana na qual “as portas da percepção” foram “limpas” (prancha 14). 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.”⁶⁴

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 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 Prolífico” 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 pranchas 3 e 4. O primeiro parágrafo fala sobre os

⁶³ 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. 497n.

⁶⁴ *Idem*, p. 498.

“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 necessária⁶⁵.

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 ilusão e necessidade”, 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 ao mesmo tempo 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.⁶⁶

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”⁶⁷

⁶⁵ Idem, p. 499.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem, p. 500.

As passagens doutrinárias 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 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 doutrinárias (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.”⁶⁸

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, onde apenas um dos contrários tem uma perspectiva ou a habilidade para interpretar – o que demonstra ser o conflito dos contrários mais que perspectivas antitéticas, haveriam outras bases para a origem desse antagonismo⁶⁹. Voltando àquela prancha, 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

⁶⁸ Idem, p. 505.

⁶⁹ Pode-se verificar essa constatação não só nesta prancha, mas em qualquer passagem.

mais importantes, que diz respeito ao problema da interpretação conflitante gerada pelos contrários, e dá ensejo à definição da figura em Blake⁷⁰. 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:

“Ao mesmo tempo que gerada pelo Prolífico 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.”⁷¹

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.”⁷²

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.”⁷³

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 si mesmos 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

⁷⁰ Citada na Introdução.

⁷¹ Idem, p. 500.

⁷² Idem, p. 502.

⁷³ Idem, p. 503.

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, pois 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 expositivas 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.”⁷⁴[grifo nosso]

A análise de Miller completa nosso argumento (exposto na Introdução) de que Blake criou uma arte altamente simbólica, e de que as características do símbolo em sua obra são similares às definições pensadas e organizadas pelos românticos em sua versão de símbolo. A noção de contrariedade contida na obra em questão é um exemplo claro da atuação dos símbolos blakeanos: ela “se significa a si própria” – como a classe de signos buscada por Moritz. 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 simbólico outro, cuja 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 momento de uma perspectiva unilateral, devido a sua forma baseada em conflitos.

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 obras⁷⁵, por essa razão ele é um livro chave para adentrarmos aquele 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

⁷⁴ Idem, p. 505.

⁷⁵ 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.

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 designe 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”.⁷⁶

⁷⁶ Idem, p. 508-9.

1. 2-) Gênero: sátira menipéia e sátira de tradição Lucianesca.

A definição de sátira mais próxima do *Matrimônio* é aquela conhecida como sátira menipéia ou varroniana⁷⁷; nela o satirista ataca um ou mais indivíduos (e/ou instituições) através do uso de comédia, ironia ou ridículo para revelar alguma forma de vício ou insensatez humana, e a principal característica que a diferencia das demais sátiras é a utilização de uma forma literária mista – não apenas sob o aspecto formal, misturando prosa e verso, mas também quanto ao conteúdo e ao tom. Nota-se que os críticos têm opiniões variadas quanto à definição de sátira: alguns dão prioridade ao humor, outros à crítica que a sátira sustenta; há aqueles que enfatizam o idealismo do satirista subjacente no texto, seu desejo em reparar os erros ou em reformar a sociedade. Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica*, traça as diferenças entre a sátira que emprega a convenção como sua norma daquela que questiona as convenções, e ainda aquela que é tão radical em seu questionamento que põe em dúvida mesmo o senso comum – este geralmente é o modelo que norteia os artifícios a partir dos quais os vícios, loucuras e absurdos são revelados. Pode-se, no entanto, traçar algumas características gerais. Harris escreve:

“Os ingredientes essenciais da sátira são o humor, um alvo contra o qual o humor é dirigido e, pelo menos até este século, ao menos um ideal implícito cujo alvo satírico possa ser comparado. (...) características freqüentemente citadas são vividez em descrever sandice ou vício, que geralmente conduz à representação do desagradável, obsceno ou detestável; uma intenção aparente, tanto em punir quanto em curar; a evocação de uma mistura de diversão e desprezo; e a projeção de uma inabilidade pessoal em tolerar perversidade ou loucura.” (p.359)

Blake, em *O Matrimônio*, usa tanto da ironia quanto do escárnio contra Swedenborg e os “anjos” da ortodoxia, seu alvo satírico. Também a mistura de formas literárias é evidente, como vimos no capítulo 1.1: o “Argumento” é poesia em versos livres, o restante prosa; há características de manifesto, da apocalíptica e discurso sacro. E, como aquele tipo de sátira comentada por Frye, coloca em cheque uma das mais profundas convenções do senso comum, a separação de corpo e alma e, conseqüentemente, o dualismo. Por traz das críticas às idéias de Swedenborg há também o objetivo construtivo de propor uma reforma intelectual, que poria fim à usurpação que as imitações exercem sobre o que é original; e aquela condenação e reparação

⁷⁷ A sátira menipéia foi um termo aplicado originalmente àquela que misturava de prosa e poesia, como as escritas por Varrão [autor romano que no século I a.C. escreveu as *Sátiras Menipéias*, 150 obras inspiradas nas diatribes de Menipo de Gádara, filósofo grego do séc. IV a.C. As informações sobre Varrão e Menipo encontradas em *A Literatura Latina*, de Zélia de Almeida Cardoso, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989, p. 89-90.] Mais tarde o termo foi estendido à qualquer sátira que não se encaixa na classificação de poesia satírica – incluindo a farsa, o burlesco e a paródia. O século XVIII é considerado a “idade de ouro” tanto da poesia satírica inglesa, através de Pope e Johnson, quanto da “narrativa não romanesca, o ensaio de escárnio e a miscelânea geral representados respectivamente por *Gulliver's Travels*, *A Modest Proposal* e *A Tale of a Tub* de Swift”. No final do século XVIII o melhor da sátira se transfere para o romance, em obras como as de Fielding, Smollett e Sterne. Informações e definições do gênero coletadas em *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory* de Wendell V. Harris, New York e Londres: Greenwood Press, p. 358. Este dicionário é baseado em uma vasta bibliografia, exposta após cada verbete. Utilizando os principais artigos e livros sobre cada conceito, o autor constrói explicações bastante completas, o que nos pareceu suficiente para esclarecermos a definição do gênero.

dos “erros” de todas as “Bíblías ou códigos sagrados”. Segundo Morris Eaves há esse interesse fundamental no pensamento de Blake em distinguir o que é original daquilo que é imitação, porque para ele as imitações encobrem conspirações contra o que é verdadeiro, usurpando-lhe o lugar, e aí temos o idealismo subjacente no texto: expor as falsidades e restituir ao “homem justo” seu lugar de direito.

Mas há ainda outros vestígios desse gênero em *O Matrimônio do Céu e do Inferno*. Blake utilizou certos artificios comuns à tradição de um tipo de sátira que têm em Luciano de Samósata seu primeiro expoente. Em seu esclarecedor artigo⁷⁸, Leslie Tannenbaum demonstra como a tradição lucianesca contribui com elementos importantes nessa obra. As viagens satíricas a regiões infernais, visões, diálogos e cartas de mundos subterrâneos, ou ainda personagens que se encontram em cenas após suas próprias mortes, eram comuns na época de Blake, na imprensa popular, livros e periódicos. Assim, um narrador que janta com Isaías e Ezequiel e assegura estar voltando de um passeio no inferno (no *Matrimônio*), não deve ter sido motivo de espanto para seus contemporâneos, embora a autora afirme que a substituição da narrativa desse passeio por “provérbios hereges”⁷⁹ seja uma inovação que provavelmente os surpreendera. Tom Paine, Lord Lyttelton, Erasmo, Fielding, Rabelais e Swift são alguns dos autores citados por ela como os antecessores que prepararam “a audiência de Blake para mais uma viagem ao inferno”. O “progenitor” dessas sátiras, Luciano de Samósata, teve a tradução inglesa de sua obra completa reeditada pela terceira vez em 1781. *Diálogos dos Mortos, História Verdadeira, Caronte e Menipo* são alguns dos livros que podem ter influenciado esse *corpus* da literatura satírica, denominado pela autora, a partir de Benjamin Boyce⁸⁰, de “Lucianesco” ou “Notícias do Inferno”.

Tannenbaum baseará seu artigo tanto nesse estudo de Boyce quanto nas obras da tradição lucianesca⁸¹. Não espera provar que Blake tenha lido todas essas sátiras, mas demonstrar que estava ambientado a esse tipo de literatura de sua época. As anotações que fizera sobre os *Ensaio*s de Bacon sugerem familiaridade com a obra de Luciano, já que o defende quando é chamado de ateuista por Bacon. A autora nota que era preciso conhecimento suficiente de Luciano para Blake rejeitar essa noção, muito comum na segunda metade do século XVIII⁸².

⁷⁸ Leslie Tannenbaum, “Blake’s News from Hell: The Marriage of Heaven and Hell and the Lucianic Tradition”, *ELH* 43 (1976): 74-99.

⁷⁹ *Idem*, p. 74.

⁸⁰ Benjamin Boyce, “News from Hell: Satiric Communications with the Nether World in English Writing of the Seventeenth and Eighteenth Centuries” *PMLA*, 58 (1943), 402-37. Tannenbaum esclarece que Luciano escrevera outras sátiras que não usavam a “perspectiva subterrânea”, mas que ela seguirá a prática de Boyce em “usar o termo “Lucianesca” para indicar obras que invocam a morte e o inferno satiricamente.”, p. 95n.

⁸¹ As obras utilizadas no artigo são: as obras de Luciano, as de Rabelais (1532-64), as *Visões* de Quevedo (1627), *Letters from the Dead to the Living* de Thomas Brown (1702), *As Viagens de Gulliver* (1726) de Swift, *A Journey from this World to the Next* (1743), *Eurydice* e *A Farce* de Fielding, *Dialogues of the Dead* (1760) de Lyttelton e “New Anecdotes of Alexander the Great” (1775) de Thomas Paine.

⁸² Ela cita John Lempriere em *Bibliotheca Classica* (1809), “o livro escolar mais popular do período”, comentando sobre Luciano: “Suas obscenidades freqüentes e seu modo de expor ao ridículo não apenas a religião de seu país, mas

Ela concentra seus argumentos em três elementos característicos dessa tradição: o primeiro deles é o uso de alusões e visões do outro mundo encontrados em obras literárias sérias; o segundo é a entrevista com um autor morto, portanto uma oportunidade de corrigir interpretações incorretas de sua vida e obra; o terceiro e “mais significativo”, como veremos, é a escatologia. Este último gera uma desavença dela com Harold Bloom: este considerou o ponto de vista escatológico empregado no *Matrimônio* como o elemento que aproxima o modo satírico da profecia bíblica nessa obra – definindo-a como uma mistura de sátira intelectual e profecia. Para Tannenbaum a escatologia é justamente um dos artifícios satíricos mais poderosos na tradição lucianesca, não sendo pelo prisma de Bloom que a profecia se configura na obra de Blake:

“Luciano, e a tradição satírica que deriva dele, provém uma série de artifícios retóricos e ficcionais que podem ser encontrados em *O Matrimônio* e que mostram como Blake estava apto para criar uma sátira profética, uma forma revolucionária que obtém sua força a partir das possibilidades radicais que uma sátira escatológica oferece.”⁸³

A primeira característica das obras da tradição lucianesca apontada pela autora, a mais comum dentre todas, é o uso de alusões ao além mundo apresentado em obras literárias sérias, como as de Homero, Platão, Virgílio e Dante. Tais alusões têm como propósitos, geralmente simultâneos, tanto prover uma autenticidade ficcional, quanto ser motivo de paródia. Nas sátiras de outros mundos de Luciano, por exemplo, encontram-se muitas alusões ao décimo primeiro livro da *Odisséia*⁸⁴. Em *O Matrimônio do Céu e do Inferno* as alusões a tratamentos sérios do outro mundo provêm principalmente da obra de Milton. Além das declarações diretas nas pranchas 5 e 6 sobre o *Paraíso Perdido*, a primeira “Visão Memorável” sugere as atividades dos anjos caídos enquanto Satã viaja através do caos, no Canto II de *Paraíso Perdido*⁸⁵. Tannenbaum considera a imagem pictórica na prancha 10 alusiva a mesma passagem de Milton – aquela em que um demônio segura um pergaminho enquanto duas outras figuras parecem criar inspiradas por suas palavras. A autora argumenta que apesar de Blake seguir a tradição lucianesca, a alusão satírica em sua obra ocorre de modo mais complexo. Suas “alusões crípticas” a Milton procuram prover uma leitura corretiva do mesmo: “uma leitura que busca distinguir a realização de Milton como artista dos ornamentos filosóficos e teológicos que obstruem sua arte.”⁸⁶ No *Matrimônio* há também alusões à *Divina Comédia* de Dante, “com a

de todas as nações, tem atraído merecidamente para ele a censura de todas as épocas e o estigmatizado com a designação de ateísta e blasfemador”, p.96n.

⁸³ Idem, p. 76. Veremos mais sobre esse argumento da autora quando expusermos a relação da escatologia com a tradição lucianesca.

⁸⁴ Cita exemplos da mesma ocorrência em livros de Fielding, Rabelais, Brown, Quevedo.

⁸⁵ Esta observação é de Harold Bloom, em *Blake's Apocalypse*, p. 82. Citado por Tannenbaum, Idem, p.78.

⁸⁶ Idem. Esse tratamento seria comparável ao que Luciano faz de Homero. *Diálogo dos Mortos* traz alusões que criticam os valores religiosos e militares de Homero: no vigésimo diálogo, por exemplo, Menipo vê os heróis épicos mortos como desconhecidos e indistinguíveis, “uma crítica à glorificação da guerra feita por Homero”. Porém, em *História Verdadeira*, o poeta grego é tratado com muito respeito pelo narrador. Daí a autora concluir que o ataque não é a Homero enquanto artista. Da mesma maneira que a sátira de Luciano se “confronta com o maior poeta épico

mesma função corretiva”: representando Ugolino e seus filhos (Canto XXXIII do *Inferno*) como os cinco sentidos decadentes na ilustração dessa prancha⁸⁷ – além do texto que alude à queda dos titãs no Canto XXXI do *Inferno*⁸⁸, “Os Gigantes que formaram este mundo (...) e agora parecem viver nele agrilhoados” – confere a Dante uma visão “decadente” de inferno, procurando “corrigir” essa visão. Portanto não são mera alusões, no sentido de que servem como instrumentos para comentários sérios próprios ao pensamento de Blake. No caso da referência a Dante, a “leitura corretiva” do mito dos titãs depois da queda, que parecem identificados aqui com o mito de Ugolino, ilustraria o tema da usurpação do “Argumento”.

O propósito corretivo da sátira é mais específico na tradição lucianesca em seu motivo retórico da entrevista com um autor morto, geralmente antigo, que é questionado sobre os problemas de interpretação de sua vida e obra, tendo desse modo a oportunidade de corrigir interpretações incorretas. Homero aparece em várias sátiras: *Viagens de Gulliver*, *História Verdadeira*, *Diálogo dos Mortos* de Fontenelle, e outras. Não apenas Homero aparece, mas Virgílio, Shakespeare, Rabelais e Sêneca também estão presentes nas obras de escritores como os citados na quinta nota do presente capítulo. Em *O Matrimônio*, esse motivo aparece no jantar do narrador com Isaías e Ezequiel. A entrevista com escritores que são considerados profetas ocorre em outras obras, e se aproxima do uso do motivo efetuado por Blake: “o Nostradamus de Quevedo, como Isaías e Ezequiel de Blake, explica que não é um profeta no sentido vulgar do termo, ele não prediz os eventos futuros”(p. 81). O que é considerado como sendo suas profecias seriam, antes, “ataques à corrupção e exortações à ação virtuosa”. A autora cita o mesmo tratamento de profecia na obra *Word with Hesiod*, de Luciano, provável fonte de Quevedo: Hesíodo nega tanto a criação de seus poemas através da inspiração divina, quanto possuir poderes de prever o futuro. Segundo observação do personagem que questiona Hesíodo na sátira, Lycinus, todo homem é capaz de ser profeta. A ironia então não é em relação a Hesíodo, mas ao sentido vulgar de profecia. Da mesma maneira, Isaías e Ezequiel corrigem a noção comum de inspiração profética. Blake declara em *Annotations to Watson*: “Todo homem honesto é um profeta”, o que, segundo a autora, evidencia a noção de que profetas não predizem eventos futuros, são antes “homens que oferecem suas opiniões sobre as possíveis conseqüências das ações humanas.” (p. 81). Ela escreve:

“O diálogo de Blake com Isaías e Ezequiel têm amplos precedentes na tradição lucianesca, tanto como uma técnica retórica quanto na atitude em relação à profecia. Como Luciano e Quevedo, a sátira de Blake é um corretivo contra as declarações extravagantes de falsos profetas e imposturas filosóficas.”⁸⁹

Swedenborg, por exemplo, no *Matrimônio*.

de sua época na tentativa de libertar a arte dos grilhões do dogma e da falsa filosofia, a sátira de Blake confronta Milton com o mesmo propósito corretivo.”, p. 79-80.

⁸⁷ Veremos a explicação dessa iconografia na análise da obra, prancha 16.

⁸⁸ E ao livro sexto de *A Eneida*.

⁸⁹ Idem, p. 81-82.

A interpretação das escrituras proferida por Ezequiel indicaria ainda, segundo a autora, que a norma satírica de Blake vai além do “catolicismo ortodoxo de Quevedo e se aproxima da posição de Luciano, contra o dogmatismo.” (p. 82).

O próximo artifício satírico da tradição lucianesca é aquele do Juízo Final ou o julgamento da morte. As sátiras que o utilizam constróem seu poder retórico através do ponto de vista escatológico, permitindo aos julgamentos serem declarados em termos definitivos. Esse ponto de vista lhes confere inúmeras possibilidades satíricas: ambientadas no inferno ou no além mundo (depois da morte dos personagens), proporcionam um afastamento através do qual o mundo dos vivos pode ser discutido livremente. Os satiristas o aplicam a temas comuns, como “tirania política, erros e corrupções religiosos e abusos filosóficos”⁹⁰. Esse artifício é mais evidente no “tribunal satírico que tem o poder de dispensar a justiça divina”: a norma satírica é incorporada geralmente por aquele que julga, permitindo a ridicularização de vícios e sandices que são trazidos frente ao tribunal para serem julgados; ocorre também o contrário, o satirista coloca a norma satírica na defesa daquele que está sendo julgado, e através dessa tática critica valores e crenças religiosas tradicionais. “Ambas as técnicas tem sua origem em Luciano”, afirma Tannenbaum⁹¹.

Vejamos o exemplo da segunda técnica, que nos interessa no esclarecimento de *O Matrimônio*. Em um dos últimos *Diálogos dos Mortos*, Luciano coloca em questão a autoridade do tribunal divino através de sua sátira: Sóstrates, um salteador, leva Minos a concordar que tudo é controlado pela Moira e, portanto, ele não deve ser punido, expondo “a autoridade de Minos como uma imposição baseada na credulidade dos outros”, comenta a autora. Ao final Minos deixa-o livre da punição, advertindo-o: “Mas, vê bem, Sóstrates, que não ensines também aos outros formular perguntas semelhantes!”⁹² Fielding, em *A Journey from this World to the Next*, mantém a autoridade religiosa, mas com uma mudança que revela estar contestando a moralidade aceita: “na cena do julgamento (...) Minos não envia para o Elísio⁹³ aqueles que declaram sua virtude apenas pela abstenção do vício (fariseus, virgens e puritanos)”. Em *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, o uso que Blake faz do Juízo Final seria próximo “em espírito” ao de Fielding, mas “em técnica” se aproximaria do diálogo de Minos e Sóstrates, no *Diálogo dos Mortos* de Luciano⁹⁴.

Há várias referências ao Juízo Final em *O Matrimônio*, mas a “Visão Memorável” na qual anjo e narrador mostram seus “destinos eternos” um ao outro (prancha 17-20) seria a

⁹⁰ Idem, p. 84.

⁹¹ Idem, p. 82.

⁹² Luciano, *Diálogo dos Mortos*, trad. e org. Henrique G. Murachco, São Paulo: Edusp, diálogo XXIV, p. 179

⁹³ “Morada da alegria e do prazer. (...) Após o julgamento no Hades, os bons vão pela direita aos Campos Elísios e os maus, pela esquerda, ao Tártaro.”, em nota de Henrique G. Murachco, op. cit., p.182n.

⁹⁴ Idem, p. 83.

passagem onde a cena tradicional do julgamento se dá mais precisamente⁹⁵. O narrador é levado pelo anjo para ter a visão de seu destino e, como o personagem Sóstrates de Luciano, desacredita a justiça ortodoxa mostrando que a visão de Leviatã é, na verdade, um ponto de vista do anjo, uma subjetividade de sua própria mente. Depois disso, Blake troca os papéis de julgamento e defesa, criando uma norma satírica “radical”, para a autora, algo completamente novo na tradição lucianesca. Será a vez do narrador mostrar ao anjo seu “destino eterno”: as casas dos macacos onde eles se devoram representaria a “natureza auto-destrutiva do raciocínio sistemático e a “guerra incestuosa de doutrinas rivais””⁹⁶. De lá o narrador traz consigo um esqueleto – a “Analítica de Aristóteles” – que Tannenbaum interpreta como a “natureza redutível do ponto de vista ortodoxo do anjo”. Blake e Luciano são contra o dogmatismo, mas a diferença fundamental entre eles, como argumenta a autora, é que Blake utiliza recursos imaginativos para expor “as ilusões criadas pela ortodoxia”, enquanto Luciano o faz através da razão ou do senso comum.

Blake conferiu uma mudança surpreendente a um dos motivos mais recorrentes na tradição lucianesca, que é aquele do passeio no inferno. Este é sempre representado nessa tradição como um lugar que repara as injustiças da vida, um mundo às avessas. No inferno descrito por Luciano, “o homem pobre ri e o homem rico lamenta”⁹⁷. Assim, no motivo em questão, o *tour* pelo inferno – que aparece em *Menipo*, e se tornará quase “obrigatório” nas sátiras sobre o mundo subterrâneo – os satiristas geralmente descrevem pessoas que foram importantes em “ocupações inferiores, e as modestas alcançando a eminência”. Entre vários exemplos que aparecem nessas obras dados pela autora, um dos mais significantes é “a idéia do inferno como um lugar onde as pessoas podem se entregar a seus prazeres favoritos sem as restrições usualmente impostas ao vivente”⁹⁸. Em *Letters* de Brown e *Eurydice*, *A Farce* de Fielding, o inferno “contém um excesso do que é prazeroso na terra, e a punição dos homens é faltar-se de seus prazeres favoritos”⁹⁹. Tannenbaum vê aí a origem do “caminho do excesso” de Blake, a maneira como ele adota e estende o tema. A autora considera esse motivo como aquele que recebe o desenvolvimento mais sofisticado em *O Matrimônio*, pois ali o inferno deixa de ser representado como uma “região geográfica” e torna-se uma “região da mente” – como em *Paraíso Perdido*, segundo ela: “mantendo este interiorizar, Blake substitui o tradicional passeio infernal ou catálogo de funções invertidas pelos “Provérbios do Inferno”, uma mudança audaciosa que inverte idéias diretamente, ao invés de mediar através de figuras

⁹⁵ Morris Eaves, em “A Reading of Blake's Marriage of Heaven and Hell, Plates 17-20: On and Under the Estate of the West.”, *Blake Studies* 4 (1972), p. 87-88, analisa a cena no abismo que aparece nestas pranchas segundo o tema do Juízo Final, recorrente em todo *O Matrimônio*.

⁹⁶ Tannenbaum, L., op. cit., p. 83. Ela cita Bloom, *Blake's Apocalypse*, p. 95.

⁹⁷ Citado por Tannenbaum. Idem, p. 86.

⁹⁸ Idem, p. 87.

⁹⁹ Idem.

históricas e classes de personagens”¹⁰⁰. A consciência de Blake sobre essa mudança é perceptível em sua explanação que prepara o leitor para ela: “os Provérbios do Inferno revelam a natureza da sabedoria Infernal melhor que qualquer descrição de edifícios e vestuário.” (prancha 6). A “escatologia internalizada” de Blake traz conseqüências profundas ao tratamento que faz dos temas tradicionais lucianescos, pois “a insistência sobre a imanência de céu e inferno impõe a possibilidade da reparação no presente, o que faz com que a sátira lucianesca de Blake revele-se em profecia” (Idem). O resultado final seria uma fusão da tradição lucianesca e a tradição profética cristã:

“Em sua fusão de sátira com profecia, Blake une os temas religiosos, políticos e filosóficos da sátira lucianesca em um único modelo mítico de usurpação e reversão. Através do mito dominante de Esaú e Jacob, Blake declara que toda monarquia resulta da usurpação cometida por reis, todo erro intelectual provém da usurpação cometida pela razão e todos os erros religiosos resultam da usurpação cometida por sacerdotes e falsos profetas. Estas transgressões privam o Gênio Poético de sua hegemonia de direito, sendo a missão do verdadeiro profeta expor esta condição decadente e reivindicar por uma restituição. Na escatologia de Blake, um Juízo Final ocorre “a qualquer momento quando um Indivíduo Rejeita o Erro e Abraça a Verdade” (*A Vision of the Last Judgment*), e a sátira *O Matrimônio do Céu e do Inferno* é feita para servir a este propósito.”¹⁰¹

O falso profeta que a obra busca assim o revelar será Emanuel Swedenborg, como veremos no próximo capítulo.

¹⁰⁰ Idem.

1. 3-) Emanuel Swedenborg, alvo satírico de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*

Swedenborg (Suécia, 1688 / Londres, 1772), eminente cientista de sua geração, dedicou-se a assuntos científicos e técnicos (astronomia, matemática, engenharia, fisiologia, biologia e psicologia) até os 61 anos, em 1749, quando publica o primeiro dos oito volumes de *Arcana coelestia* ('segredos celestes', 1749-56), abandonando a ciência para dedicar-se a assuntos místicos – Eaves informa que já havia em suas investigações anteriores questões especulativas sobre filosofia e religião¹⁰². O livro citado acima é publicado em Londres, onde encontrou editores, tradutores e seguidores que, na época de Blake, constituíam o grupo europeu mais significativo¹⁰³, organizados desde a morte do visionário na primeira congregação independente (a *New Church*, ou *Church of the New Jerusalem* (1787), que deu origem à *New Church* internacional que existe até hoje). No ano de 1789, Blake e sua mulher compareceram à Conferência Geral dessa organização¹⁰⁴.

Morris Eaves apresenta duas passagens esclarecedoras de *Last Judgment* (1788), escrito por Robert Hindmarsh (seguidor, tradutor e editor de Swedenborg), através das quais pode-se compreender o interesse de Blake pela obra do visionário: há uma analogia entre o mundo natural e espiritual fundamentada em termos humanos; ao humanizar o mundo espiritual, enfatiza a semelhança entre o humano e o divino¹⁰⁵:

"Algumas Mudanças grandes, para melhor, têm tomado Lugar no Mundo Espiritual ou, o que equivale a mesma Coisa, na Mente dos homens."

"Que Céu e Inferno provêm da Humanidade" ¹⁰⁶

Em 1748 Swedenborg é acometido por visões que deram origem à convicção de ser o responsável pela transformação da igreja. No mesmo ano vê o número 57, que compreendeu

¹⁰² Eaves, M., op. cit., 118. Informações deste capítulo coletadas principalmente nos textos "A New Heaven is Begun: Blake and Swedenborgianism" de Morton D. Paley, e "Opposition is True Friendship" de Harvey F. Bellin, no livro *Blake and Swedenborg, Opposition is True Friendship*. Também os comentários de Morris Eaves (e outros) são fonte constante para esse capítulo sobre Swedenborg. Jorge L. Borges escreveu um pequeno ensaio muito interessante sobre o místico, "Emanuel Swedenborg", in *Cinco Visões Pessoais*.

¹⁰³ Suas obras místicas circularam por toda Europa, não apenas entre os 'swedenborguianos', mas, desde as décadas de 1760 e 70, entre grandes intelectuais europeus (Kant, Lavater, Goethe) e vários iluministas franceses. A princípio essas obras circulavam em latim. Eaves, Idem.

¹⁰⁴ O documento com as assinaturas dos dois foi catalogado por G.E. Bentley, *Blake Records*, Oxford: Carendon Press, 1969, p. 35, citado por Eaves, op. cit., p.118.

¹⁰⁵ Eaves sugere outros motivos para explicar esse interesse: "o projeto de Swedenborg tinha a atmosfera da ousadia intelectual: racionalismo iluminista e ciência convivendo com visões e entusiasmo religiosos. Swedenborg aventurou-se a pensar em combinações excitantes – sexo e religião – e domesticou tópicos intimidantes, tais como inferno e céu, através da dramatização desses como cenas de combate intelectual. [Em suas visões haviam] entrevistas com autoridades, como habitantes do inferno, céu e outros planetas. (...) foi poderoso marco em muitos dos assuntos provocativos que despertaram Blake." (p.119-120).

¹⁰⁶ "some great Change for the better has taken Place in the Spiritual World, or what amounts to the same Thing, in the Minds of Men" (*Last Judgment*, viii); "That Heaven and Hell are from Mankind" (*Last Judgment*, 21); citados por Morris Eaves, op. cit., p. 120.

apenas em 1757 quando contemplou o Juízo Final: a destruição da igreja cristã degenerada em “tempestades e fogo, a expulsão de sua população para um lago negro, e a formação sobre eles de uma nuvem negra em forma de dragão (ver semelhanças entre estas imagens e *MHH* 3 e 17-20). No lugar da velha igreja emergia a ‘Nova Igreja’”, escreve Eaves; e esclarece:

“(…) nova especialmente em sua insistência sobre a constituição individual e mental dos eventos espirituais: ‘there is a last judgment when He comes to any man whatever in particular’ (*Arcana*, n.900). Nos mesmos termos do Apocalipse, ele associou a *New Church* com o começo de um novo céu, o aparecimento de uma Nova Jerusalém, e a segunda vinda do Messias”¹⁰⁷

As datas coincidem: 1757 é o mesmo ano do nascimento de Blake; 1790, ano do *Matrimônio*, ele completava trinta e três anos. O ano de 1790 foi importante também para os seguidores de Swedenborg em Londres: publicam o primeiro número da revista *New Jerusalem Magazine*; a sepultura de Swedenborg é aberta duas vezes para conferir se havia deixado restos humanos normais (Paley, “New Heaven”):

“Em 1790 Blake estava pronto para ir além de Swedenborg, então as coincidências dos eventos tornaram-se uma oportunidade satírica. No ano em que Swedenborg não ressuscitou, Blake, na idade da ressurreição de Cristo, poderia revelar (na maneira de Swedenborg) que ‘revive o Inferno Eterno. E eis! Swedenborg é o anjo sentado sobre a sepultura: seus escritos as vestes de linho dobradas’ (*MHH* 3)”¹⁰⁸

Apesar de Blake ter se interessado pelas idéias de Swedenborg a princípio¹⁰⁹, sua decepção é evidente nas anotações de *Divine Providence* (traduzido em 1790), como por exemplo: “Sacerdócio”, ou, “Predestinação...mais Abominável do que Calvino”¹¹⁰, dentre outros. A admiração anterior torna-se um ceticismo ácido, e a obra de Swedenborg passa a significar para ele “nada mais do que uma “recapitulação” ortodoxa (*MHH* 22)”¹¹¹, um moralismo ortodoxo que se pretende revisionista, ou seja, uma fraude. Sobre essa acusação será edificada a sátira a ele em *O Matrimônio*, mas com uma diferença fundamental da norma satírica em geral: nesta os excessos são ridicularizados em prol de um modelo de moderação; naquela, ao contrário, Swedenborg é criticado por não ter sido visionário o suficiente¹¹², mas um mero imitador que não escreveu mais do que “as velhas falsidades” (*MHH* 21).

Harold Bloom sugere o possível início das reflexões que originariam *O Matrimônio*, registrado em uma das anotações de Blake (de *Wisdom of Angels Concerning Divine Love and Divine Wisdom*, Swedenborg, 1788), na qual pode-se constatar uma “correção” ao texto de Swedenborg, apesar de manter certa concordância com ele. Ao relacionar bem e mal através da

¹⁰⁷ Idem, p.119.

¹⁰⁸ Idem, p.119.

¹⁰⁹ Sua presença na “Conferência Geral” de 1789 e as anotações que fez de três obras de Swedenborg o atestam. Ele também pode ter lido outras obras cuja notícia de leitura não foi conservada. Eaves comenta que é difícil precisar a leitura de quais obras de Swedenborg foi feita por Blake, visto os escritos do místico sueco possuírem uma história de publicação confusa e ainda pelo fato de ter sido muito prolífico, repetindo-se muitas vezes. As traduções têm publicações (em várias formas: extratos, compêndios, etc) que possuem títulos diferentes para obras similares e vice-versa.

¹¹⁰ Keynes, G. (ed.), op. cit., p.131,133.

¹¹¹ Eaves, M., op. cit., p. 121.

noção de “correspondências”, o místico sueco engloba os contrários em uma unidade de absorção mútua, por isso Blake comenta “Bem e Mal são aqui Bem”; os contrários de Blake nunca se tornam um o outro:

Swedenborg: “Man is only a Recipient of Life. From this Cause it is, that Man, from his own hereditary Evil, reacts against God; but so far as he believes that all his Life is from God, and every Good of Life from the Action of God, and every Evil of Life from the reaction of Man, Reaction thus becomes correspondent with Action, and Man acts with God as from himself.”

Blake escreve sobre este trecho: “Good & Evil are here Good & the two contraries Married.”¹¹³

The Marriage of Heaven and Hell conjuga dois títulos de Swedenborg: *A Treatise Concerning Heaven and Hell, and of the Wonderful Things Therein, as Heard and Seen, by Emanuel Swedenborg* (1758, tradução inglesa 1784), e *Marital Love*¹¹⁴. Bloom, Eaves e Howard afirmam concentrar-se na noção de “correspondências” as principais críticas satíricas apresentadas ali contra Swedenborg: sua obra, como a maioria das versões ortodoxas, trata a disputa entre céu e inferno a termo de equivalência e pelo princípio de equilíbrio, no qual o céu sempre vence, conforme a moralidade. Em *Heaven and Hell*, Swedenborg escreve: “perpétuo Equilíbrio entre Céu e Inferno” (n.590); ou “o Inferno está continuamente conspirando contra o Céu e exercendo sua malícia hostil para sua destruição;...enquanto os Céus, ao contrário, não atacam o Inferno, a esfera divina procedendo do Senhor é uma emanção para a salvação de tudo” (n. 595). Na proposta satírica de Blake, ‘contrários’ ocupam o lugar de ‘correspondências’, e a palavra é conferida ao lado infernal, provocando instabilidade no lugar daquele equilíbrio. A ironia perpassa semelhanças de linguagem, tom e estratégias narrativas com textos de Swedenborg, como por exemplo a mistura de discursos racionais com exegese bíblica e relatos visionários: no *Matrimônio* as seções discursivas ou expositivas são seguidas por *Memorable Fancies*, paródias das *Memorable Relations* de Swedenborg, que também seguem uma seção discursiva em sua obra (principalmente em *The True Christian Religion*). As “Relações Memoráveis” deste último são relatos de suas conversações e aventuras com anjos e demônios durante viagens pelo mundo espiritual (em suas visões), do mesmo modo o narrador do *Matrimônio*; ironicamente Blake utiliza “fancy” na versão de seu título, ou seja, “fantasia”¹¹⁵

¹¹² Diferença comenta por Nurmi em seu livro sobre o *Matrimônio*, confirmada por Eaves.

¹¹³ Harold Bloom, op.cit., p. 3, de onde retiramos também a citação de Swedenborg que virá a seguir. As anotações de Blake podem ser encontradas na edição de seus escritos por Geoffrey Keynes, p.736.

¹¹⁴ Aqui há uma passagem em que um anjo mostra a Swedenborg um papel escrito: “The Marriage of Good and Truth”, que em seguida se deteriora (n.115). Paley, em “New Heaven”, informa que *Marital Love* teve publicação seriada em 1790 na *New Jerusalem Magazine*. Eaves afirma não haver ainda um conhecimento do quanto o *Matrimônio* apresenta referências aos escritos de Swedenborg, mas não se pode exagerar a influência do místico sobre Blake. Cita o texto de Paley, “New Heaven...”, como um importante fundamento para esse estudo e critica severamente (“um exagero violento”) o comentário de Kathleen Raine: “são, em essência, as doutrinas de Swedenborg que as obras de Blake incorporam e das quais empresta poesia e eloquência.”, em ‘Blake, Swedenborg and the Divine Human’ (1991), repetido na introdução à edição das obras de Blake pela editora Everyman’s Library de 1991.

¹¹⁵ *Fancy* tem a conotação de imaginação, imagem mental, fantasia; para visão profética o termo utilizado em inglês seria *vision*. José Antônio Arantes, em sua tradução para o português, prefere o termo “Visão” (“Uma Visão

– uma crítica à veracidade das “relações” de Swedenborg, como sugeriu Howard?¹¹⁶ Falamos das semelhanças, vejamos algumas diferenças, principalmente relacionadas às concepções de “céu” e “inferno” nas obras dos dois autores: na versão de Blake o inferno é um universo dinâmico, e não uma imagem degenerada do céu; este, comparado àquele, torna-se opressivo e *derivativo* — segundo a versão do Demônio, “sucumbiu o Messias, formando um céu com o que roubara do Abismo.” (*MHH* 5); anjos e demônios aparecem juntos, comparando idéias e “objetos da percepção”, e não em esferas separadas como na obra de Swedenborg¹¹⁷. Algo ainda mais inconcebível de ocorrer na obra do místico sueco, o demônio no final acaba não só vencendo o anjo como o convertendo (*MHH* 22-24).

Ele ainda compara ressonâncias entre passagens dos dois autores¹¹⁸:

No *Matrimônio*, a lista numerada dos três “Erros” e seus contrários “Verdadeiros”:

“2. That Energy calld Evil is alone from the Body & that Reason calld Good is alone from the Soul” (prancha 4)

é semelhante às passagens de abertura de *The True Christian Religion*, onde Swedenborg também enumerando, e apresentando imagens contrárias entre si, declara:

“The Particulars of Faith on the Part of Man are these: (...) (3.) That Evil Actions ought not to be done, because they are of the Devil, and from the Devil. (4.) That good Actions ought to be done, because they are of God, and from the God.”

a proclamação do demônio, na mesma prancha 4:

“Man has no Body distinct from his Soul for that calld Body is a portion of Soul discerned by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age”

é provavelmente uma resposta de Blake à alegação contrária de Swedenborg:

“As all vital power... appertains solely to the spirit, and in no wise to the body, it follows, that the spirit is truly and properly the man...” (*Heaven and Hell*, n.433).

Mais passagens, desta vez das “Memorable Fancies” de Blake, muito próximas em termos retóricos das “Memorable Relations” do livro *The True Christian Religion* de Swedenborg:

“I was once meditating about the Dragon, the Beast, and the false Prophet mentioned in the Revelations, when an Angelic Spirit appeared before me, and asked...” (Swedenborg, *The True Christian Religion*, n. 187)

“An Angel came to me and said O pitiable foolish young man!... consider the hot burning dungeon...to which thou are going in such career” (Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, pr.17)

Memorável”), assim como Andre Gide, na tradução francesa, utiliza “Vision”, sem dúvida mais poético, e que guarda ainda a idéia de fantasia.

¹¹⁶ Howard, J., op. cit., p. 61.

¹¹⁷ Eaves, M., op. cit., p. 122.

¹¹⁸ Manteremos a língua original para que não se perca na tradução as similitudes lexicais, o tom.

"Then he said, come with me, and I will lead to the Place of their Abode, who are signified by the false Prophet" (Swedenborg, *The True Christian Religion*, n. 187)

"I said, perhaps you will be willing to shew me my eternal lot..." (Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, pr.17)

"whilst I was meditating on conjugal love" (Swedenborg, *Conjugal Love*, n. 75)

"As I was walking among the fires of hell"(Blake, *The Marriage...*, pr.6)

Durante a análise da obra de Blake mais detalhes de sua sátira a Swedenborg serão esclarecidos .

1. 4-) As principais noções: “Energia” e “Gênio Poético”

O presente capítulo é baseado principalmente no livro de Morton D. Paley, *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought*¹¹⁹; e no capítulo “Poetic Genius and Mental Fight” do livro *Conversing in Paradise: Poetic Genius and Identity-as-Community in Blake's Los* de Leonard W. Deen¹²⁰.

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 na 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 pode-se 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’ se efetivasse, como já havíamos comentado anteriormente: o ‘apocalipse espiritual’ que conduziria à ‘revolução social’, e 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 Energia¹²¹. Segundo Paley, Blake teria sido o primeiro a reivindicar essa liberdade, “o primeiro crítico da civilização a defender a natureza subversiva da energia”¹²².

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 culto¹²³. 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

¹¹⁹ Oxford: Clarendon Press, 1970.

¹²⁰ Columbia: University of Missouri Press, 1983.

¹²¹ 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.

¹²² Idem, p. 3.

¹²³ 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).

franceses, / A perceptiva *energia* Inglesa?”. Em um fragmento de seu diário (1798-9), Wordsworth traça o poder criativo da mente através da energia dos sentidos¹²⁴. Além do uso literário e religioso, a palavra era corrente em ética, ciência e psicologia¹²⁵. 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”.

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.”¹²⁶

Esse uso teológico do termo é encontrado frequentemente 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 chamando-o 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 emanção, 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

¹²⁴ “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.

¹²⁵ 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).

¹²⁶ Citado por M.D. Paley, Idem, p. 5.

“hiperbólico”, acrescenta: “Não é ao todo estranho que todas as coisas sejam mera energia de Deus (...)”¹²⁷

Os neoplatônicos, para quem a energia era sempre tida como divina, vital e ativa, não a consideravam no entanto 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 energia inerente, devido a sua natureza indolente (...)”¹²⁸. 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 dionísíaca, e energizada em consonância a uma energia revoltada e titânica, ela torna-se limitada ao corpo como a uma prisão.”¹²⁹ 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 pois satiriza 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 que este foi editado por Joseph Johnson, que empregava Blake freqüentemente como gravador – o livro referido de Priestley é *Disquisitions Relating to Matter and Spirit* (Londres, 1777, uma edição maior foi feita em 1782). Nele, Priestley 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”, esse é o erro que o demônio aponta naquela passagem de Blake. Então Priestley avança, antecipando alguns dos argumentos de Blake:

¹²⁷ ‘The Interpretation General’, *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.

¹²⁸ ‘Preliminary Dissertation’, *The Hymns of Orpheus*, Londres, 1787, p. 17-8; Idem, p. 7.

¹²⁹ *A Dissertation on the Eleusinian and Bacchic Mysteries*, Londres, 1790, p. 181; Idem.

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)

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.”¹³⁰ 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”¹³¹ 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, ressaltamos uma delas como a mais importante a nosso 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”¹³²: “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*.

¹³⁰ Idem, (p. 45). Citado por Paley, op. cit., p. 9.

¹³¹ Paley, M.D., op. cit., p.10.

¹³² Idem, p. 11.

Energia está ainda essencialmente conectada ao que Blake denominou “Gênio Poético”. Algumas de suas primeiras obras – os tratados gravados em 1788: *All Religions Are One* e as duas séries de princípios intituladas *There Is No Natural Religion*¹³³ – 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 a homem pela primeira vez. O enfoque da primeira série *There Is No Natural Religion* recai sobre as limitações dos sentidos decadentes, 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, como propõe Deen: “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.”¹³⁴ 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 do entendimento decadente – da mente cujo desejo e percepção parecem “limitados aos objetos do sensível” – até chegar ao poder de visão do Gênio Poético. 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

¹³³ 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.

¹³⁴ 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.

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.”¹³⁵ 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”¹³⁶. Semelhantes, mas infinitamente variados.

Paley também identifica Gênio Poético a um ‘poder formador’; ele seria o termo equivalente à imaginação em suas primeiras obras¹³⁷:

“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.”¹³⁸

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 artista¹³⁹.

“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 energias dentro dele. Termina apropriadamente com “Uma Canção de Liberdade”, um mito afirmando a nova vida derivada do Gênio Poético.”¹⁴⁰

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”¹⁴¹. 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

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Segundo princípio do mesmo tratado.

¹³⁷ 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 Wisdom* 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.

¹³⁸ 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.

¹³⁹ 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.

¹⁴⁰ Idem, p. 29.

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 a 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.’”¹⁴²

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. 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.” (*MHH*, prancha 5)

Em português (na tradução da Bíblia de Jerusalém) “confortador”¹⁴³ 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.

¹⁴¹ Deen, L.W., op. cit., p. 24.

¹⁴² Damon, S. F., op. cit., p. 158-9, 161.

¹⁴³ 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.

“*Movida* pelo desejo infinito, a percepção como poder formador cria o que irá equivar àquele desejo: “O desejo do Homem sendo Infinito, a posse é Infinita & ele mesmo Infinito” [*There Is No Natural Religion*, princípio VII, segunda série]¹⁴⁴ – grifo nosso.

¹⁴⁴ Deen, L.W., op. cit., p. 23. Citando Blake.

1. 5-) Análise da obra.

1. 5. 1-) Página-título

*The Marriage of Heaven and Hell*¹⁴⁵ é um dos únicos livros ilustrados que não é assinado nem datado pelo próprio autor¹⁴⁶. S. Foster Damon informa que em uma das cópias Blake anotou “1790” sobre as palavras “a new heaven is begun” (*MHH* 3)¹⁴⁷, fato considerado por Eaves como uma maneira do artista auxiliar na compreensão da alusão aos “trinta e três anos desde” 1757, ano do nascimento de Blake e do Juízo Final de Swedenborg¹⁴⁸. A omissão do nome do autor na página do título é característica tanto da sátira quanto do manifesto.

Em primeiro plano está representada a imagem da interação dos contrários, anunciada pelo próprio título. Trata-se da cena do “matrimônio” relatada no episódio textual da quinta e última “Memorable Fancy” (*MHH* 23-4) que encerra o livro¹⁴⁹:

“Certa vez vi um Demônio numa língua de fogo, que se elevou até um Anjo sentado numa nuvem, e o Demônio proferiu estas palavras:

“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”. (...)”¹⁵⁰

Em seguida ao diálogo entre eles o anjo, convencido pelos argumentos do demônio, precipita-se em direção às chamas:

“Depois dele assim ter falado, contemplei o Anjo, que estendeu os braços, envolvendo a língua de fogo, & foi consumido e ascendeu como Elias.”

Essa passagem é o momento preciso da cena em primeiro plano, pouco antes do anjo ascender. Porém existem algumas diferenças entre a ilustração e o texto. Mitchell quem as

¹⁴⁵ Ver prancha 1 no Apêndice. O *Matrimônio* está reproduzido integralmente lá.

¹⁴⁶ Os outros são os tratados *All Religious are One* (duas de suas primeiras obras ilustradas) e *On Homers Poetry (and) On Virgil*, uma das últimas. M. Eaves, op. cit., p. 113.

¹⁴⁷ *A Blake Dictionary*, op. cit., p.262.

¹⁴⁸ Eaves, M., op. cit., p. 113. Ele ainda informa que Blake teria mencionado *O Matrimônio* apenas uma vez, em uma lista para venda de suas obras em 1793: ‘The Marriage of Heaven and Hell, in Illuminated Printing. Quarto, with 14 designs, price 7s.6d.’ Ele não teria listado essa obra entre os livros disponíveis para venda nem na carta a Dawson Turner (09/06/1818), nem na carta a George Cumberland (12/04/1827), onde ele menciona vários outros livros ilustrados.

¹⁴⁹ “Uma Canção de Liberdade”, último trecho de fato do *Matrimônio*, é considerado pela crítica em geral um texto independente, que relaciona as idéias expostas nessa obra com a revolução política, em um poema em prosa que contém idéias desenvolvidas posteriormente em seus livros seguintes, como *America* e *Europe*.

¹⁵⁰ Blake, W., trad. José Antônio Arantes, *O Matrimônio do Céu e do Inferno e O livro de Theil*. São Paulo: Iluminuras, 1995, p.51.

observa: o texto descreve um diálogo seguido da auto-imolação do anjo, enquanto a imagem pictórica representa um “encontro sexual seguido por um vô” (a impressão é que o casal em primeiro plano irá unir-se aos outros que flutuam no centro da página). A independência de texto e desenho produz um diálogo metafórico entre eles: a conversa torna-se encontro amoroso, a imolação do anjo torna-se vô¹⁵¹; tais “disparates iconográficos” seriam uma das técnicas empregadas por Blake para manter essa independência.

Eaves repara que a representação espacial tradicional de céu acima e inferno abaixo é modificada aqui, ambos são postos lado a lado, abaixo da linha terrestre no topo da página – do mundo natural, onde um casal passeia tranqüilamente e outro se compraz com música¹⁵² – assim como as palavras ‘heaven’ e ‘hell’ do título. A ilustração desta prancha é uma evocação direta do tema central do livro, a interação dos contrários. Todos os aspectos da composição incorporam esse encontro, reforçando a imagem de oposição dos contrários ativo e passivo: o contraste de formas e cores, nuvens e chamas, o anjo e o demônio. Porém não são apresentados através de um equilíbrio simétrico. Veremos como o texto é partidário dos demônios; a ilustração da página-título também denota tal favoritismo: a diagonal que cruza a página dividindo a composição faz o equilíbrio pender para o lado “infernai” da representação¹⁵³, onde estão concentrados todos os detalhes. Essa diagonal começa no canto inferior à esquerda, junto às chamas de onde emerge o demônio, determina a direção do vô das figuras flutuantes no espaço intermediário, terminando nas árvores do canto superior direito, onde está o casal que o músico faz parte, na linha terrestre. Os casais estão cercados por árvores arqueadas e despojadas da maior parte de seus galhos¹⁵⁴, suas raízes pendem no abismo (ou céu) que constitui o espaço onde ascendem as figuras entrelaçadas, num vô para o alto. Sobre o casal que passeia há dois pássaros voando; sobre o outro casal eleva-se uma águia¹⁵⁵, e cinco pássaros menores. A palavra

¹⁵¹ Mitchell, W.J.T., *Blake's Composite Art, A study of the Illuminated Poetry*, New Jersey: Princeton University Press, 1982, p.10-11. A disposição da ilustração a uma grande distância do ponto de melhor referência textual é comum nos livros mais longos de Blake; essa técnica foi denominada por Northrop Frye “*syncopation*” em “*Poetry and Dising*”. Mitchell completa que este tipo de *syncopation* é realizada em geral não por uma distância física mas pelo emprego de “disparates iconográficos” que complicam e atenuam as “equações” entre texto e desenho.

¹⁵² O segundo casal é formado por um músico ajoelhado tocando uma lira e na sua frente uma mulher recostada no único tronco de árvore ainda verde, deitada na relva. Erdman nos adverte não se tratar de uma flauta o instrumento do músico, pois a superfície é oval; e que nas cópias C e D, essa figura deitada sobre seu lado esquerdo com as pernas dobradas, é claramente uma mulher. Tais informações e as que seguem, sobre a ilustração e as diferenças entre as cópias, são todas de David V.Erdman, *The Illuminated Blake: all of William Blake's illuminated works with a plate-by-plate commentary*, Dover, New York, 1992 (1974).

¹⁵³ Harold Bloom escreve sobre esta página do título na sua Introdução do livro *William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*: “Esta imagem epitoma a ênfase retórica do *Matrimônio*, com sua preferência pelo desejo acima da restrição, pela energia acima da razão. Mas a sequência das pranchas transcende essa retórica da antinomia e demonstra a necessidade de ambos os opostos criativos (...) As “Visões Memoráveis” são todas retoricamente partidárias do “demônio” (...) As seções entre elas transportam a dialética da obra: elas existem para esclarecer a regra dos contrários”, op. cit., p. 3. Vimos como Miller reviu essa interpretação: a noção de contrariedade não permite outra maneira de disposição do discurso.

¹⁵⁴ Erdman cita a observação de Elaine Kauvar de que na tradição alquímica (Paracelsus) árvores quebradas podem significar morte como um instrumento de transformação, preparando o caminho para uma nova vida, *Energia*, (op.cit., p.98).

¹⁵⁵ Ver prancha 15.

“MARRIAGE”, formada por letras curvilíneas, segue as ondulações dos galhos das árvores onde está envolta e ecoa no movimento circular que brota da palavra “and” pouco abaixo do centro da composição¹⁵⁶; “and” une as palavras “HEAVEN” e “HELL” que são escritas com letras de fôrma, absolutamente estancadas em si mesmas. Em primeiro plano temos as chamas de onde emerge o demônio e, oposta ao lado flamejante do abismo, a bancada de nuvens onde o anjo repousa voltando-se para abraçar o demônio¹⁵⁷.

1. 5. 2-) Prancha 2 - “O Argumento”¹⁵⁸

Em geral, o “Argumento” é uma narrativa de usurpação: o “homem justo”, trilhando seu novo caminho de proscrito por “sendas perigosas”, depois de ter sido expulso de seu estado original no Paraíso; o “vilão”, usurpando-lhe o lugar, conduz o “homem justo” por fim a um estado de selvageria – pode-se notar a referência ao *Pilgrim's Progress* de John Bunyan: o “homem justo” em “perigosa senda” através de um “vale da morte”, seria uma alusão ao herói de Bunyan, Christian, que segue por uma senda estreita pelo vale de sombra da morte¹⁵⁹. Trata-se do estado que a obra insiste na necessidade de transformação. Os primeiros versos (“Rintrah ruge & suas flamas lança no ar opresso; / Nuvens famintas sobre o abismo pendem”), abrem o *Matrimônio* num tom de violência revolucionária. Rintrah, personagem criado por Blake para personificar a ‘Ira’, é o ‘homem furioso’ neste sistema simbólico criado pelo autor, um João Batista, ou a imagem de uma figura como Elias¹⁶⁰. Esta é a primeira vez em que ele aparece nos livros de Blake¹⁶¹, portanto o leitor não iria reconhecê-lo claramente¹⁶². Mas o tom de fúria, sugere-nos o que o personagem está figurando.

Voltando ao texto do “Argumento”, depois de ser aberto pelos “rugidos” apavorantes de Rintrah, descreve a “perigosa senda” da vida por onde o “justo” caminha. Ela é cercada pela morte, e duas imagens dos contrários da existência já aparecem: rosas e espinhos crescem juntos e abelhas zumbem sobre a “chameca estéril”, onde não há provisões a elas. O belo e o terrífico estão intrinsecamente juntos. A referência à vida através da metáfora da senda, estrada ou caminho, é freqüente na Bíblia. Podemos encontrá-la nos Provérbios, 2: 12-15: “para livrar-te

¹⁵⁶ Erdman comenta que a linha que circula “and” saindo da letra d parece ter sido desenhada pelo pequeno pássaro que está pouco além dela.

¹⁵⁷ Erdman chama a atenção para o fato de que Blake não emprega nenhum atributo convencional de chifres, caudas, asas ou halos para distinguir o demônio do anjo, quando há um halo (azul na cópia A e dourado na I) eles o partilham.

¹⁵⁸ Segundo Alicia Ostriker é a primeira peça em verso livre na Inglaterra, em *William Blake The Complete Poems*, New York: Penguin Books, p. 898. Ver texto no Apêndice.

¹⁵⁹ Citado por Eaves, op. cit., p.208.

¹⁶⁰ Bloom Harold, op. cit., p. 5.

¹⁶¹ Informação de Nurmi no texto “Polar Being”, que faz parte do livro editado por Harold Bloom, op. cit., p.64.

¹⁶² Harold Bloom escreve: “Como a aparição de Luvah em *The Book of Thel* e Urizen em *Visions of the Daughters of Albion*, aqui encontramos outra introdução de um personagem simbólico antes de Blake estar completamente pronto

do mau caminho...dos que abandonam o trilho certo / para seguir caminhos tenebrosos; dos que se alegram fazendo o mal...os seus caminhos são tortuosos, e as suas sendas extraviadas.”. Refere-se também ao personagem Christian, na obra citada acima: “Why, the Word of God saith, That mans ways are crooked ways, not good, but perverse: It saith, They are naturally out of the good way, that they have not known it” (257)¹⁶³.

A terceira “estrofe” esboça uma imagem da criação (“plantada (*planted*) a perigosa senda”) de condições prolíferas da vida – a água sobre os penhascos e sepulturas estéreis, gerando o barro fecundo. Há também a referência à criação do homem, Adão (“E sobre ossos alvacentos/ Criou-se barro vermelho”).

Na próxima estrofe, “o vilão” desvia o homem justo de seu caminho e usurpa-lhe o lugar (nos Provérbios 4:18 a senda dos justos “brilha como a aurora”, aqui é “perigosa”). A humildade agora está hipocritamente nas serpentes e o justo “vocifera nos ermos”. A serpente em Gênesis, 3: 1-7, a mais importante na tradição bíblica, porta essa imagem da hipocrisia. Em Lavater ela ganha a mesma conotação: “Evita, como a uma serpente, aquele que escreve insolentemente e contudo fala polidamente” (*Aforismos...*, 334). Blake ilustrou a edição inglesa de Lavater, os comentários da leitura dessa obra feitos por ele podem ser encontrados na edição de sua obra completa por G. Keynes. Sobre o aforismo 61, no qual Lavater ataca “o pietista, aquele que rasteja”, Blake comenta: “Odeio rastejadores”; sobre os hipócritas: “Todos os que são rastejadores, mímicos de humildade & amor”¹⁶⁴. Eaves nota a semelhança do “justo” que “vocifera nos ermos” com São João Batista. Este, ao ser interrogado por sacerdotes e levitas sobre sua identidade (por estar batizando foi confundido com Cristo), responde: sou “uma voz que clama no deserto” (em inglês: “the voice of one crying in the wilderness”), João 1: 23 ¹⁶⁵. João identifica Jesus como o Messias, pouco depois dessa passagem. Blake, na prancha 1 de *All Religions Are One*, escreve exatamente esta frase de João ¹⁶⁶.

Os mesmos versos do início são repetidos no final, como se Rintrah reiterasse a necessidade de mudança e a força de sua fúria anunciasse o início dela. Ele lembra “a cólera de Iahweh” do capítulo 34 de Isaías, onde momentos terríveis são descritos como anteriores à mudança para o estado de alegria do capítulo 35 – este, contrário ao anterior, fala sobre o “caminho sagrado” que levará os justos a Sião: “trazendo consigo uma alegria eterna; /o gozo e a alegria os acompanharão,/ a dor e os gemidos cessarão.” (Isaías 35:10). Na próxima seção do

para fazer uso dele. O que sugere que ele pode ter formulado grande parte de sua mitologia alguns anos antes de incorporá-las em sua poesia.” op.cit., p. 5.

¹⁶³ Citado por Eaves, op. cit., p.208.

¹⁶⁴ Keynes, G., op. cit., p. 67 e p. 68. Citado em Eaves, op. cit., p.208.

¹⁶⁵ Ver também Isaías 40: 3.

¹⁶⁶ Eaves observa, através das primeiras palavras de cada estrofe, que elas indicam que os eventos no “Argumento” se movem de um passado distante ao presente (“Outrora...Então...Até que...Agora”) e contam uma história de usurpação do lugar do “homem justo” pelo vilão, como havíamos descrito. Afirma ainda haver, por trás do “Argumento”, um complexo de imagens bíblicas de desertos florescendo, jardins destruídos, citando, em relação a isso, as passagens de Isaías 5: 1-7, 7: 23-5, 35: 1-10. Op. cit., p. 208.

Matrimônio Blake faz referência a estes dois capítulos de Isaías (“ver Isaías, caps. XXXIV & XXXV”)¹⁶⁷.

Apesar de termos no texto um momento de sofrimento, com abismo e flamas no ar — o homem justo e suas sendas perigosas, que acaba por ser levado ao estado de selvageria pelo vilão — no desenho que ilustra esta prancha vemos uma imagem idílica. Trata-se talvez da cena anterior à que causou a expulsão do homem do Paraíso¹⁶⁸: a árvore do conhecimento no Éden, o fruto proibido sendo colhido por uma mulher-serpente que entrega-o à outra mulher. Esta recosta-se tranquilamente na árvore, com as pernas cruzadas e os cabelos esvoaçantes e ergue o braço para apanhar o fruto¹⁶⁹. Ela está envolta em uma túnica transparente que mostra sua forma feminina. A mulher em cima da árvore que abaixa para entregar-lhe o presente, lembra as sibilas de Michelângelo¹⁷⁰, seus braços fortes, a torção do corpo; as vestes esvoaçantes enrolam-se árvore acima, e se prestarmos atenção à posição de suas pernas, notaremos que seu pé direito pisa no galho inferior, enquanto o esquerdo permanece no galho de cima, o que lhe confere uma articulação extraordinária. Erdman, em *The illuminated Blake*, comentando acerca desta figura, considera sua vestimenta enrolada à árvore uma sugestão de Satã em forma de serpente tentando Eva, e nos lembra que Michelângelo pintou no teto da Capela Sistina uma mulher em forma de serpente entregando o fruto proibido a Eva¹⁷¹.

Tal sugestão nos parece contundente mas, voltando à gravura, e continuando o trajeto do ponto onde as duas mãos das mulheres se encontram (em direção ao canto inferior esquerdo) passamos por um galho que pende na diagonal, uma videira que cresce em volutas espalhando-se para todos os lados, e chegamos a três *putti* deitados de lado, um à esquerda sobre uma grande folha, outros dois à direita – sobre eles, em meio ao texto, cinco pássaros planam no ar. Se relacionarmos essas crianças, que descansam confortavelmente¹⁷², aos querubins que guardam a árvore da vida, como lemos em Gênesis 3: 24: “Ele banuiu o homem e colocou, diante do jardim de Éden, os querubins e a chama da espada fulgurante para guardar o caminho da árvore da vida”, então pode-se considerar esta árvore não mais uma imagem da árvore do conhecimento, mas sim a representação da árvore da vida.

Assim, essa imagem pictórica pode ser interpretada não como uma ilustração para “O Argumento”, mas como a imagem de uma passagem do texto da prancha 14¹⁷³, cujo tema é a

¹⁶⁷ Segundo Howard (op. cit.) muitos críticos ligam o “Argumento” aos capítulos 34 e 35 de Isaías.

¹⁶⁸ Sobre a árvore do conhecimento e a expulsão do Paraíso lemos em Gênesis 3: 22: “Depois disse Iahweh Deus: “Se o homem já é como um de nós, versado no bem e no mal, que agora ele não estenda a mão e colha também da árvore da vida, e coma e viva para sempre!” e Iahweh Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado.” Todas as citações bíblicas aqui reproduzidas foram extraídas de *A Bíblia de Jerusalém*, São Paulo: ed. Paulus, 1985.

¹⁶⁹ Erdman diz que na cópia C parece um ninho de onde despontam cabeças de pássaros, *Illuminated Blake*.

¹⁷⁰ Blake se diz herdeiro de Michelângelo, da tradição da arte do desenho, da linha, em *Public Address*, Keynes (ed.), op. cit., p. 600.

¹⁷¹ Ver figura 1 no Apêndice.

¹⁷² Seguram suas cabeças apoiando-se nos cotovelos.

¹⁷³ Ver texto no Apêndice. Ali está reproduzida a tradução integral de José Antônio Arantes de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*.

conseqüência do “apocalipse” que deveria ocorrer no mundo espiritual — prefigurado no *Matrimônio*. Blake escreve: “Eis pois o querubim com sua espada flamante, com ordens de deixar a guarda da árvore da vida; e quando ele o fizer, toda a criação será consumida e parecerá infinita e santa, enquanto agora parece finita & corrupta.”¹⁷⁴

Quanto aos cinco pássaros, o *Matrimônio* é permeado por imagens deles, tanto no texto quanto nas gravuras. Na primeira (I) Visão Memorável temos:

“Como sabeis que cada Pássaro que fende os ares não é um imenso mundo de deleite, encerrado por vossos sentidos, os cinco?”.

Também um pássaro personifica uma das câmaras da “Tipografia do Inferno” – (III) Visão Memorável – interpretada geralmente como uma alegoria da criação artística:

“Na terceira câmara, havia uma Águia com asas e penas de ar: tornava ela infinito o interior da caverna; ao redor, inúmeros homens semelhantes à águia erigiam palácios nos imensos rochedos.”

Lemos nos “Provérbios do Inferno”: “Quando vês uma Águia, vês uma parcela do Gênio; ergue a cabeça!”. Na “tipografia” ela representa a imaginação, que torna “infinito o interior da caverna” – veremos adiante o porque desse atributo. Os “inúmeros homens semelhantes à águia” que erigem “palácios nos imensos rochedos” ao redor, podem ser identificados a artistas, que participam do “Gênio”¹⁷⁵. Damon comenta, em seu dicionário sobre a obra de Blake, que atribui-se tradicionalmente à águia a capacidade de encarar o sol sem se cegar. Lembremos também que é conhecida como um animal de visão muito apurada, pois mesmo em seus vôos altíssimos consegue certamente capturar sua presa (entre os pássaros é o que voa mais alto)¹⁷⁶. Ela possui portanto o poder da visão e do vôo a alturas elevadas, figura perfeita para simbolizar a imaginação criativa.

Na prancha de “O Argumento”, os cinco pássaros sobrevoando os “querubins” (que não mais guardam a árvore da vida) remete-nos aos cinco sentidos, agora libertados pelo “infinito e sagrado” mundo da imaginação, tornando o homem como Deus – para Blake, como vimos no capítulo 1. 4, é através da imaginação que o homem se iguala a Deus, não apenas pela possibilidade de criar algo original, mas também por conquistar a eternidade: “O Corpo Eterno do Homem é a Imaginação”¹⁷⁷.

Consideramos o desenho da prancha de “O Argumento” como o momento posterior ao ‘apocalipse’ que Blake anuncia, à transformação que vemos simbolizada em imagem pictórica

¹⁷⁴ Segundo parágrafo da prancha 14, em J. A. Arantes, op. cit., p.35.

¹⁷⁵ Sugestão de Harold Bloom, op. cit., p.16.

¹⁷⁶ “A águia corresponde, em majestade, entre os seres alados, ao que é o leão entre os animais terrestres.” Alfredo L. C. de Carvalho, op.cit., p. 30, citando o *Dicionário de Símbolos* de Jean-Eduardo Cirlot (Barcelona: Labor, 1969, p.65.)

¹⁷⁷ Blake, W., *Laocoon*, in Keynes (ed.), op. cit., p. 776.

no início da prancha 14 (IV seção expositiva)¹⁷⁸, quando os homens terão livre acesso à árvore da vida, e igualdade com Deus. A partir da passagem do *Matrimônio* (prancha 16, V seção expositiva): “Deus apenas Age & É nos seres existentes ou Homens”, vemos o quanto suas idéias estão imbuídas de um humanismo extremo.

Esta é a única imagem pictórica na vertical da página, ela segue a forma do texto, único poema (em versos livres) na obra toda. Todas as outras pranchas possuem desenhos na horizontal, seguindo a simetria com o texto em prosa, inclusive as imagens interlineares que aparecem em meio ao texto continuam a horizontalidade das linhas. Blake procura ocupar o espaço total das páginas, seja com desenhos, seja com texto. É também o único desenho maior que representa um mundo físico natural, com exceção da linha terrestre na página do título (mas nesta a vegetação parece atrofiada, os galhos estão secos, não possuem folhas). Eaves considera este fato uma sugestão de que tal mundo natural é o produto de transformações acontecendo para além dele, no mundo espiritual ou mental.

Aquele intuito da poética de Blake, de expandir a percepção mental de seus leitores — no qual um dos instrumentos é o embate, a batalha da relação entre texto e desenho, em seus livros ilustrados — faz com que as ilustrações não tenham uma relação direta com o texto da prancha que figuram (na maioria das vezes), mas várias ligações complexas com ele. Nós podemos relacionar essa imagem pictórica do “Argumento” com o texto da prancha 14¹⁷⁹, como dizíamos, assim como com a obra em sua totalidade, ilustrando a ‘realidade’ posterior ao apocalipse que ela prenuncia. Nabucodonosor, o homem-fera na imagem pictórica da prancha 24, que encerra o *Matrimônio*, seria uma imagem mais direta do estado de selvageria no qual caiu o homem justo, “vociferando nos ermos / Onde vagueiam leões”. Da mesma forma a ilustração do “Argumento” seria mais condizente como uma imagem pós-transformação, se viesse após a imagem pictórica da forma regenerada do homem (*MHH* 21), no final. Porém Blake as inverte, unindo início e fim, talvez para dar ao *Matrimônio* um sentido de infinitude, afinal essa luta entre os contrários “sempre existiu” e, pelo que podemos entender, sempre existirá para Blake, já que é uma imagem do movimento perpétuo da criação e da existência humana, em que razão e energia, sem se tornarem uma a outra, fazem parte do mesmo “corpo”.

Essas relações intrincadas entre texto e desenhos causam uma sensação de estranhamento, comentada por Howard, e poderíamos dizer como o crítico que elas se dão através da utilização de várias perspectivas. O desenho não é a imagem do que lemos no texto, a estória de usurpação do justo, mas uma imagem da restituição de seu lugar de direito, como a referência a Adão e Edom, citados por Blake na próxima prancha. Através do mesmo tipo de

¹⁷⁸ Ver imagem pictórica da prancha 14 no Apêndice. As páginas com cada prancha são numeradas abaixo com seus números respectivos. O original também possui numeração no canto superior direito.

inversão, os usurpados, na narrativa que se inicia a partir da próxima prancha, são demônios e poetas, oprimidos pela razão “angélica” dos ortodoxos e pela religião instituída, sustentáculos de “reis ciumentos”¹⁸⁰, os vilões da narrativa. Ao longo do livro Blake, modificando os significados de bem e mal, muda a ótica de quem é usurpado e quem usurpador.

1. 5. 3-) Capítulo I - pranchas 3 e 4 ¹⁸¹.

Esse capítulo exporá a versão do demônio. Inicia com a imagem pictórica maior da mulher entre as chamas, no topo da seção expositora, que anuncia o advento do “Inferno Eterno” (prancha 3). Segue a exposição dos “Erros” de “todas as Bíblias e códigos sagrados” e seus “Contrários Verdadeiros”, na seção intitulada “Voz do Demônio” (prancha 4) — esta substitui o lugar dedicado geralmente a “Uma Visão Memorável” (depois de uma seção expositora). A essência dos erros apontados pelo demônio é o dualismo, cuja consequência maior é a separação entre corpo e alma. O capítulo encerra com a imagem pictórica maior que representa o conflito de “Razão e Energia”, ao pé da página na prancha 4.

A prancha 3 traz a primeira seção expositora e declara o tema dos contrários, assim como introduz a sátira a Swedenborg e ao ‘novo céu’ de sua “New Church”¹⁸².

“Assim como teve início um novo céu, e 33 anos já se passaram desde seu advento, revive o Inferno Eterno. E eis! Swedenborg é o Anjo sentado sobre a sepultura: seus escritos as vestes de linho dobradas. Agora é o domínio de Edom & o retorno de Adão ao Paraíso; ver Isaías, caps.XXXIV & XXXV.”¹⁸³

Pode-se notar a ironia com relação ao “novo céu”: Swedenborg, escrevendo em seu *True Christian Religion*, datou o Juízo Final no mundo espiritual em 1757¹⁸⁴, ano do nascimento de Blake. Em 1758, Swedenborg escreveu sua visão do julgamento, *Heaven and Hell* (Blake leu a segunda edição de 1784¹⁸⁵). Escrevendo em 1790, com a idade de Cristo quando ressuscitou, Blake celebrou em si mesmo o renascimento do “Inferno Eterno”, datando o início dessa “nova era” a partir de seu próprio nascimento.

¹⁷⁹ Como representação da árvore da vida.

¹⁸⁰ “Uma Canção de Liberdade”: “15. Para baixo precipitou-se, batendo em vão as asas, o ciumento rei (...)”, prancha 26, trad. de J. Antônio Arantes, op. cit., p. 57.

¹⁸¹ Texto e imagens pictóricas no Apêndice. Na tradução de Arantes, p.17 e 19 (Atenção: “A Voz do Demônio”, na p. 19, termina em “3. Energia é Deleite Eterno.”, o restante, depois do pequeno espaço entre os textos, já é a próxima seção expositora. Para saber os textos exatos de cada prancha, conferir na edição com as ilustrações.

¹⁸² A Igreja de Jerusalém, que Swedenborg desejava criar. Seu intuito era renovar a igreja cristã.

¹⁸³ Op.cit., trad. de José Antônio Arantes, p.17.

¹⁸⁴ *Heaven and Hell*, Swedenborg escreve: “The evil are cast into the hells, and the good elevated into heaven, and thus that all things are reduced into order, the spiritual equilibrium between good and evil, or between heaven and hell, being thence restored... This Last Judgment was commenced in the beginning of the year 1757.”

¹⁸⁵ Bindman, David, *Blake as an artist*, Oxford: Phaidon, 1977, p. 66.

Swedenborg é logo no início identificado com os anjos¹⁸⁶, sentado sobre a sepultura¹⁸⁷, seus escritos são “vestes de linho dobradas” — mortalhas de seu pensamento religioso, que devem ser depositadas? Blake escreveu sobre Swedenborg: “Equivocado na tentativa de explicar à faculdade *racional* o que a razão não pode compreender”¹⁸⁸, portanto um racionalista... um anjo. Em *Heaven and Hell* Swedenborg escreveu: “Sem equilíbrio não há ação nem reação”¹⁸⁹. O equilíbrio para Blake era algo estático e, rejeitando-o, opõe a ele o princípio central do *Matrimônio*: “Não há progresso sem Contrários”, como será declarado no próximo parágrafo desta prancha¹⁹⁰.

Agora, com o advento deste novo céu, Edom (na Bíblia, a nação tradicionalmente inimiga de Israel) domina. Edom denota momentos de hostilidade entre povos, momentos turbulentos como os que antecedem ao Julgamento, quando Adão retornaria por fim ao Paraíso¹⁹¹. Blake refere-se a Isaías, os capítulos 34 e 35, que são contrários entre si, e são chamados às vezes de pequeno Apocalipse¹⁹². No capítulo 34, “O Julgamento de Edom”, a indignação de Deus está sobre todas as nações. Isaías 34,2: “porque a cólera de Iahweh atinge todas as nações”, há muita dor e destruição. As bestas selvagens estão vindo para possuir o mundo: “Já não haverá nobres/ que proclamam a realeza.../Nos seus palácios crescerão espinhos.../ ela servirá de morada para os chacais(...)” (34,12-13). Mas no capítulo 35, “O triunfo de Jerusalém”, os distúrbios cedem lugar à revelação: os olhos dos cegos serão abertos, o ouvido dos surdos irão se desobstruir. Deus traz a salvação: por uma estrada, o “caminho sagrado”, os redimidos trilharão sua viagem até Sião, a salvo dos animais ferozes. “Assim

¹⁸⁶ Nurmi, M., “Polar Being”, escreve: “Na medida em que Blake se aprofundou na obra de Swedenborg, depois de muito admirá-la entre os anos 1784-88, ele começou a considerar o cientista que se tornou visionário um dos religiosos racionalistas: que sua conversão era incompleta e suas visões contaminadas”, op.cit., p. 60.

¹⁸⁷ Eaves comenta a respeito da alusão de Swedenborg como “o anjo sentado sobre a sepultura: seus escritos as vestes de linhas dobradas”: o corpo de Jesus fora envolto numa mortalha de linho (Marcos 15: 46) e depositado num “túmulo que fora talhado na rocha”, fechado com uma pedra. Quando as mulheres vieram ungir o corpo, a pedra havia sido removida e dentro da tumba um anjo sentado lhes disse que Jesus tinha ressuscitado. Em Mateus 28: 2, o anjo é visto removendo a pedra, “descendo do céu, removeu a pedra e sentou-se sobre ela”. Em Lucas 24: 4 e João 20: 12 há dois anjos em vez de um. Eaves: “A abertura da cova e ressurreição de Cristo sugerem a expansão dos sentidos encerrados no corpo, representados na prancha 14 do Matrimônio como “estreitas fendas” de uma “caverna” que deve ser aberta”. Eaves, M., op. cit., p.209. Estas referências bíblicas também são importantes como relações à metáfora da ressurreição neste parágrafo, mas não a de Cristo, e sim do “Inferno Eterno”, personificado pelo narrador do *Matrimônio*.

¹⁸⁸ “Wrong in endeavouring to explain to the rational faculty what the reason cannot comprehend”, citado por Nurmi, M., op.cit., p. 28.

¹⁸⁹ “Without equilibrium there is neither action nor reaction”, Sec. 589, citado por Nurmi, op.cit., p. 27.

¹⁹⁰ Nurmi, M. K., op. cit., p. 27.

¹⁹¹ Quanto à alusão a Edom, acrescentaremos as informações dadas por Eaves à nossa própria análise. O mito de Esaú, que tivera os direitos de sua primogenitura interceptados por Jacob (Gênesis 25 e 27), explica a hostilidade entre os israelitas (descendentes de Jacob) e os edomitas (descendentes de Edom) e a revolta desses últimos (1 Reis 11: 14-22), que voltariam para reclamar seu direito. Eaves sugere que “o domínio de Edom” representa a restauração do homem justo, que “vocifera nos ermos” (*MHH 2*) como a de Esaú-Edom. O “retorno de Adão ao Paraíso” também denota a restituição de um domínio perdido, mais uma estória de usurpação empregada no *Matrimônio*.

¹⁹² Informação da nota de rodapé no capítulo 34, *Bíblia de Jerusalém*: “Eles contêm efetivamente uma descrição dos últimos combates que Iahweh deve empreender contra as nações em geral, e contra Edom em particular (cap.34), seguida do anúncio do juízo final, que restabelecerá Jerusalém em sua glória total. A intenção e o estilo deste conjunto, que depende da segunda parte do livro de Isaías, são comparáveis aos dos caps. 24 - 27 (o “Apocalipse de Isaías”) e pertencem, como estes, à última etapa de composição do livro.” op.cit., p. 1412.

voltarão os que foram libertados por Iahweh,/ chegarão a Sião gritando de alegria,/ trazendo consigo uma alegria eterna(...)" (35,10). Lembremos novamente que as manifestações políticas e sociais da época devem ter remetido Blake ao Juízo Final, um estado de conturbações que conduziria por fim a uma grande transformação¹⁹³.

Em seguida Blake declara o tema principal desta seção:

"Não há progresso sem Contrários. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência Humana." ¹⁹⁴

As noções de Bem e Mal ("Razão e Energia") desta obra começam a ser delineadas. Tais contrários não são categorias morais de bem e mal como para os religiosos, aqui são mutuamente "necessários à existência Humana". Apesar dessa declaração, eles não serão representados através de um equilíbrio simétrico¹⁹⁵. Notamos Blake partidário dos demônios, pois além de estar criticando sua cultura por promover as virtudes "angélicas" de passividade racional e restrição de si mesmo, poesia e profecia são derivadas da Energia (como veremos adiante), daí Blake se posicionar deste lado dos contrários. Portanto, mesmo que a igualdade teórica entre demônios e anjos seja promulgada pelo texto, tanto as imagens pictóricas quanto o escrito demonstram ter ele optado por fazer pender o equilíbrio para o lado 'infernol': a próxima prancha dá "voz" ao "demônio". Miller demonstrou muito bem esse problema (capítulo 1.1): é impossível não ser parcial na representação da contrariedade.

A maioria dos críticos interpreta essa passagem como a premissa da "doutrina dos contrários" de Blake, considerada originalmente sua – Bloom escreveu: "Sua doutrina ou imagem dos contrários é dele próprio."¹⁹⁶ Nurmi declara a mesma idéia: "A doutrina dos contrários de Blake é tão clara não por ser meramente heraclitiana, ou de qualquer outro. Mas por ser propriamente dele."¹⁹⁷ Vimos no capítulo 1.1 como essas interpretações acabam por cair em um dualismo – Bloom, por exemplo, fala em um tipo especial de "dialética", que não chega nunca a uma síntese, mas constitui um vir-a-ser progressivo – ou um monismo – em S. Foster Damon temos a versão mais monista de todas: "Como esses contrários são essenciais um ao outro na estrutura psíquica, Blake reduz "Bem" e "Mal" a meros termos técnicos, denotando qualidades arbitrárias e artificiais desprovidas de significado moral real", enquanto os contrários verdadeiros "trabalham juntos" no universo mental "dinâmico" de Blake que é "uma Unidade"

¹⁹³ Bloom nos diz que Northrop Frye entende a idéia central do *Matrimônio* como uma analogia entre essa agitação e os tempos de distúrbio bíblicos que precedem ao fim do mundo. Bloom, H., op.cit., p.51-2. Comentamos sobre o autor apoiar as Revoluções Americana e Francesa (David Erdman, *Blake Prophet Against Empire*), seus livros *The French Revolution* (1791) e *America* (1793) atestam este fato.

¹⁹⁴ Blake, W., trad. J.A. Arantes, op. cit., p. 17.

¹⁹⁵ Mitchell, W. J. T., op. cit., p. 10-11. Harold Bloom sustenta a mesma idéia, de que a "ênfase retórica" do *Matrimônio* denota sua preferência pela "energia", pelos demônios, como vimos em nota na análise da página-título.

¹⁹⁶ "His doctrine or image of contraries is his own". Bloom continua, "and the analogues in Heraclitus or in Blake's own contemporary, Hegel, are chiefly interesting as contrasts." op.cit., p. 7.

(*A Blake Dictionary*, p. 262); Nurmi, apesar de partir do dualismo, onde cada uma das partes mantém sua unidade inerente, os contrários seriam “unificados” na imaginação, “coexistindo em seu conflito criativo”(William Blake, p. 75) Mas não podemos reduzir os contrários a uma nem outra interpretação, como vimos no capítulo 1.1: um não pode existir sem o outro (como a imagem do externo e interno da mesma figura, prancha 4), por isso não podem ser um “princípio real de existência” se separados (a tese do dualismo aqui cai por terra); se cada um apenas é “real” em termos da relação que estabelece com o outro, não há um “campo” de unificação, mas apenas essa relação – nas pranchas a seguir veremos que eles são antagônicos, e não podem ser “unificados”.

“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.”

Neste trecho temos a versão dos religiosos sobre Bem e Mal, uma concepção em que negam um ao outro, transformando-os no que Blake chamará mais tarde de “negações”. Em Milton escreve: “Contrários são Positivos / Uma negação não é um Contrário”¹⁹⁸. Para que os contrários tornem-se criativos deve haver uma interação entre eles, como negações são destrutivos. A versão dos religiosos é apresentada através do partidarismo demoníaco: a última frase é repleta de ironia. Devemos tomar cuidado com a ironia que permeia toda a obra. As noções de Bem e Mal dos religiosos serão retomadas em toda ela, para tornar o erro claro, e expor o equívoco que aí se encontra. Nurmi, Bloom¹⁹⁹, Northrop Frye, todos citam o erro na interpretação do *Matrimônio* — que teria tido início com a análise de Swinburne sobre esta obra — em ver nos conceitos de Bem e Mal em Blake apenas uma inversão das categorias morais dos religiosos ortodoxos. Vimos que a noção de contrariedade em Blake não é apenas uma inversão. É uma concepção outra, nela a idéia tradicional de dualismo será completamente modificada. Melhor seria falar em transvaloração dos contrários, visto Blake acabar transcendendo tanto o dualismo quanto o monismo em sua versão de contrariedade.

A imagem pictórica nesta prancha (3), reforça o partidarismo a favor do “inferno”: diferente da página do título em que céu e inferno estavam num mesmo plano, na prancha em questão o inferno e suas chamas aparecem acima, enquanto as nuvens sustentam a cena abaixo; ela reforça também a ironia do texto. Este termina com a frase “Bem é Céu. Mal, Inferno”. No topo da prancha vemos um corpo humano, exultante, entre as chamas do Inferno. Mas não faz

¹⁹⁷ “Blake’s doctrine of contraries is quite clearly not merely Heraclitean or anything else. It is his own.”, M. K. Nurmi. “Polar Being”, op.cit., p. 64.

¹⁹⁸ “Contraries are Positives / A Negation is not a Contrary”, em G. Keynes (ed.), *The Poetry and Prose of William Blake*, p.415

¹⁹⁹ Bloom: “Ele está negando todas as categorias ortodoxas, e se opondo a ambos: o “bem” moral e o “mal” moral. Frye enfatiza que o erro na interpretação de Swinburne “ignora o fato de que Blake une dois significados na palavra “inferno”, um real e outro irônico” op.cit., p. 7.

referência explícita ao texto. Há três momentos nas imagens, onde aparecem cinco figuras humanas nuas, todas com os braços estendidos para o alto: o primeiro, no topo da página, ilustra as delícias do “Inferno Eterno”, da energia sem restrições, como percebemos através da figura de uma mulher confortavelmente reclinada em meio a fortes labaredas de um vermelho intenso. A posição de seu corpo, braços estendidos para cima, como aliás todas as outras figuras desta prancha, indicam “expansão” no repertório gestual das figuras de Blake²⁰⁰. Seus cabelos rodopiantes seguem o movimento das chamas. Depois de lermos o texto, que segue após esta primeira figura, vemos abaixo da página uma mulher estirada no solo, dando a luz, e ambos, mãe e filho, voltam os olhos para cima com os braços abertos; o terceiro momento acontece abaixo também, à direita, onde vemos os contrários masculino e feminino que parecem numa corrida quase vôo, um ao lado do outro – a figura que parece ser a menina está suspensa no espaço com as pernas cruzadas (ecoa o movimento da figura que está no topo da página em meio às chamas) atrás da figura que faz o movimento de correr, que parece ser um menino— denotam uma ilusão óptica de perspectivas sobrepostas de tempo e espaço: as pernas mostram que ela está parada, ele está correndo, mas os torsos, as cabeças e os braços sugerem estarem eles voltados um para o outro²⁰¹.

Blake está anunciando uma nova ordem do mundo espiritual, e nós podemos perceber que a imagem acima, da figura em meio às chamas, celebra este advento e saúda nossa entrada neste universo subterrâneo, das incandescentes entranhas do Inferno, que a partir da próxima prancha o leitor será convidado a adentrar. A imagem dos contrários abaixo, em seu movimento de corrida para a direita, também parece estar nos convidando a participar desta energia infernal exultante, nos sugerindo o virar da página, para continuarmos essa jornada. Mas o que faz aqui esta figura que dá a luz? Seria uma referência ao nascimento do próprio Blake, junto com o advento do novo céu de Swedenborg, como lemos no texto? Ou seria uma metáfora ao nascimento de algo completamente novo?

O caráter emblemático de uma mulher parindo não esgota-se e, em relação ao texto, as associações multiplicam-se. Ela repete quase o mesmo gesto corporal, simetricamente contrário, à mulher entre as chamas no topo, mas com a cabeça voltada para o canto esquerdo. Esta simetria pode sugerir identidade, e uma nova possibilidade aparece: podem ser a mesma figura, acima uma “copulação ígnea” gera a criança que nasce abaixo²⁰². Mas, se voltarmos à imagem do apocalipse do texto desta prancha, então o parto pode ser visto como a metáfora do

²⁰⁰ Um dos estudos sobre este repertório pode ser encontrado em George Wingfield Digby, *Symbol and Image in William Blake*, Oxford: Clarendon Press, 1967.

²⁰¹ Erdman, David V., *The Illuminated Blake*, op. cit., p. 98.

²⁰² David Bindman interpreta a imagem no topo como a representação de uma “copulação ígnea”, e a imagem abaixo o nascimento em consequência desta copulação. E por fim os contrários que já ao nascer, correm. Bindman, *Blake as an artist*, Oxford: Phaidon, 1977, p. 68-9.

nascimento de tempos melhores. Temos em Isaías 66, 5, “Julgamento sobre Jerusalém”, uma imagem de parto e nutrição de seus filhos por Jerusalém, mas antes de chegar a este estado de conforto há as dores do parto: “Antes de sentir as dores de parto ela deu à luz, / antes de lhe sobrevirem as contorções ela pôs no mundo um menino!// Quem já ouviu tal coisa?// Quem já viu acontecimento semelhante?// Por acaso uma terra pode nascer em um dia?// Pode uma nação ser gerada de uma só vez?”. Então, teríamos também no desenho uma imagem do Apocalipse.

O texto da prancha 4, “A Voz do Demônio”, já foi comentado anteriormente²⁰³. O demônio ataca o dualismo de “todas as Bíblias e códigos sagrados”, e também condena o ascetismo – sendo os sentidos os “principais acessos” ao mundo que a alma possui, é através deles que ela poderá se expandir²⁰⁴, através do desenvolvimento da percepção; na prancha 14 é declarado que a transformação dos homens deverá “suceder com o aperfeiçoamento do prazer sensual”. Depois de expor tais “erros”, o demônio declara suas asserções “verdadeiras”. De todas elas, vimos ser a segunda a que expõe mais claramente a relação entre os contrários, a relação entre uma “circunferência externa” e sua energia interior, entre os limites e o interior de uma figura ou corpo, conferindo-lhe uma forma definida e circunscrita. Somente essa asserção pode ser considerada uma “verdade universal” da contrariedade, que evita tanto o dualismo quanto o monismo, pois as outras falam da verdade particular da Energia – um paradoxo, já que o dualismo a favor da razão na concepção dos religiosos fora exatamente o que o demônio condenou nela.

Mas essa verdade da contrariedade não será aquela representada na ilustração da prancha 4 que encerra o capítulo²⁰⁵; esta manterá o dualismo em figuras diferentes e apartadas dos contrários; temos aqui outra imagem deles novamente, o anjo e o demônio²⁰⁶. Mas, diferente da página-título, desta vez eles parecem investir um contra o outro pela “posse” da criança, que foi agarrada pelo anjo. Atrás do anjo, em último plano, o sol simbolizando a razão²⁰⁷, que denota ser mesmo essa figura aquela do “anjo” e, se considerarmos o sol como nascente, pela proximidade da linha do horizonte, ele também pode estar denotando o nascimento dessa criança; o anjo está suspenso sobre a água. O demônio precipita-se em direção a ele para alcançar a criança em seus braços, mas seu movimento é impedido por uma corrente que prende seu tornozelo à terra – um símbolo de que se trata do “corpo”? – atrás dele labaredas de fogo. A

²⁰³ Capítulo I.

²⁰⁴ Bloom, H., op. cit., p. 8.

²⁰⁵ Ao lado do título “A Voz do Demônio”, há três figuras humanas que planam no ar tocando trombetas. Erdman comenta que formalmente são emblemas da profecia bíblica e da musa poética. *The Illuminated Blake*, op. cit., p. 101. Em meio ao texto em toda a obra há diversas figuras humanas, de animais e vegetação. Comentaremos essas ilustrações nas entrelinhas quando necessário.

²⁰⁶ Esta imagem foi posteriormente retomada por Blake que a gravou em pranchas individuais, denominadas por ele *The Good and Evil Angel*, mas nelas os “anjos” aparecem em posição invertida. Também há uma aquarela de mesmo nome onde a posição do anjo à esquerda e o demônio à direita é mantida. São quatro as versões que existem desta imagem. Anthony Blunt faz referência a elas, *The Art of William Blake*, p. 42. Esse título foi dado por Blake em uma nota de compra de 3/3/1806 para Butts; Bindman, *Blake as an artist*, p. 236. Ver figuras 2a e 2b no Apêndice.

água e o fogo, enfatizam a imagem dos contrários. Sobre essa imagem pictórica, Morris Eaves cita Henry Crabb Robinson, amigo de Blake, lembrando as palavras deste em um encontro: “O Homem nasce com um Anjo & um Demônio”, ao que Robinson acrescenta, “Isto ele mesmo interpretou como Alma & Corpo”²⁰⁸.

Nossa interpretação do significado desta prancha não relaciona-se exatamente ao texto nela contido. É a imagem de “Razão” e “Energia”, mas seu intuito maior parece ser a preparação para a ilustração da prancha seguinte. Se a razão ‘capturou’ a criança, ela pode ser a figura, agora adulta, numa “queda” que ilustra o texto da prancha 5: “Quem refreia o desejo”²⁰⁹ assim o faz porque o seu é fraco o bastante para ser refreado; e o refreador, ou razão, usurpa-lhe o lugar & governa o inapetente.”; a queda do homem e seu cavalo aqui parece o resultado dessa restrição da razão – há referência ao *Paraíso Perdido* de Milton na prancha 5, onde o narrador, invertendo a versão da precipitação de Lúcifer no abismo de chamas depois de ter sido banido do céu, afirma que quem sucumbira “em verdade” fora o “Messias, formando um céu com o que roubara do Abismo.”(MHH 5). A partir disso pode-se constatar uma outra ocorrência acerca das imagens pictóricas. Elas contam uma história paralela ao texto se forem olhadas em seqüência, apesar de manterem um diálogo com ele. Essa seqüência leva a crer que a criança que nasce na prancha 3 é a mesma que a razão “usurpa”²¹⁰, e que acaba por precipitar-se na queda da prancha 5 (aqui as chamas abaixo sugerem o inferno). Se viramos a página uma vez mais, veremos do lado direito do título da próxima seção (“Uma Visão Memorável”, prancha 6) um homem que repete a mesma posição, na mesma queda em meio as chamas. Esta seção prepara a entrada dos “Provérbios do Inferno”, a região para onde tal figura precipita-se. Voltando à prancha 4, ela ilustra o início do caminho de um homem entregue apenas à razão, que o conduzirá à queda representada na prancha 5, começo de sua “transformação espiritual” consumada na forma regenerada da ilustração na prancha 21, personificação das correções aqui declaradas pelo demônio.

Bindman diz que podemos entender esta imagem pictórica no contexto do *Matrimônio* como a razão reagindo para restringir a força ativa da energia, e que esta imagem existiu “eternamente” na mente de Blake, pois ilustra o conflito espiritual perpétuo entre energia e razão²¹¹.

²⁰⁷ *Dicionário de Símbolos*, (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Rio de Janeiro: José Olympio, 1991): o sol iluminador e o céu iluminado simbolizam o intelecto; verbete sol, p. 840.

²⁰⁸ “Men are born with an Angel & a Devil” / “This he himself interpreted as Soul & Body”; citado em Morris Eaves, op. cit., p. 133. Eaves ainda informa que essa idéia de se ‘nascer com’ um anjo e um demônio é de Swedenborg.

²⁰⁹ Vimos que “desejo” é um dos atributos da “Energia”.

²¹⁰ Bindman sustenta esta idéia quando diz que a criança que nasce é “evidentemente” a mesma pela qual lutam o anjo e o demônio. E ele vai mais longe dizendo que na história contada pelas ilustrações, se tomadas separadamente do texto, conta o nascimento da criança “Energia” (lembramos que ele vê uma copulação entre a mulher e as chamas na prancha 3) que será caracterizada em Orc, que personifica o espírito revolucionário no livro *America, a Prophecy*. Nossa idéia de que possivelmente as imagens pictóricas formem uma histórica em si mesmas, encontrou em Bindman uma confirmação desta possibilidade. (op.cit., p. 68).

²¹¹ Bindman, D., op.cit., p. 69.

Portanto, apesar de ser anunciado no título um casamento e declarado a necessidade dos contrários à existência humana (*MHH* 3), esse primeiro capítulo demonstra que o intuito de Blake é dar ‘voz ao demônio’, e introduz vários temas do *Matrimônio*: denúncias de usurpação e declarações de transformações em curso que restituirão os lugares de direito; a superioridade da “Energia” e a restauração de sua importância, que fora negada pelos religiosos. A sátira a Swedenborg, introduzida através de sua identidade com o “Anjo sentado sobre a sepultura”, é uma ironia “singela” perto das considerações ferrenhas no ataque explícito na prancha 21.

1. 5. 4-) Capítulo II, pranchas 5-10

Terá início nesse capítulo a viagem através da “sabedoria infernal”, conduzida pelo narrador, introduzido na prancha 6. Segundo nossa análise das ilustrações, o bebê que nasce no desenho da parte inferior na prancha 3, é tomado pelo anjo na batalha dos contrários na prancha 4, e seria o mesmo que precipita-se na queda em direção ao inferno na prancha que inicia esse segundo capítulo. Portanto, em nossa opinião, identifica-se ao narrador. Nossa leitura o considera um artista-profeta²¹² (poeta e gravador – o próprio Blake?) pois declara na prancha 14 que sua tarefa de ampliar a percepção dos homens e dar início à transformação espiritual (da qual depende todas as outras) será através de “corrosivos”, metáfora tanto do processo de gravação²¹³ quanto da sátira. A imagem pictórica que encerra esse capítulo (prancha 10) nos coloca na presença imagética do ato de criação do artista, guiado pelo demônio que segura um pergaminho e parece ditar aos outros personagens (duas figuras) os provérbios que acabamos de ler. O que esse artista-profeta pregará será a supremacia da arte, cujo código sagrado é a Energia e a imaginação. Quanto ao texto, inicia com a seção expositora nas pranchas 5-6, segue através da “Visão Memorável” nas pranchas 6-7, até os “Provérbios do Inferno” (pranchas 7-10). Howard comentou acerca desta seção: “A visão memorável que se segue a esta doutrina tem duas partes, a primeira é a estória fantástica do jovem profeta retornando do inferno com os provérbios, a segunda os provérbios propriamente ditos”²¹⁴. Essa observação nos parece pertinente, pois através dela a estrutura do livro mantém sua coerência.

Os dois parágrafos iniciais da seção expositora (*MHH* 5-6) descrevem a conseqüente queda daquele que refreia seus desejos – quem se deixa restringir pela razão²¹⁵. Seria esta a

²¹² Chegamos a essa conclusão através da análise de Howard (de que o narrador é um profeta) e da observação de Eaves sobre a relação entre religião e arte nessa obra.

²¹³ Utilizado por Blake, conhecido como gravura em relevo: as pranchas de cobre eram gravadas através de ácidos que corroíam a superfície onde estavam traçadas as linhas do escrito e do desenho.

²¹⁴ Howard, J., op. cit., p. 76.

²¹⁵ Eaves afirma conterem esses parágrafos um argumento comum de anti-clericalismo, relacionando-os à prancha 11, cujo objeto de crítica é o sacerdócio que “escraviza o vulgo”; e a prancha 27, finalizada com uma denúncia ao sacerdócio: “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.

história (do processo de repressão) relatada no *Paraíso Perdido* de Milton, no qual o “refreador, ou razão ... chama-se Messias” e inibe progressivamente Satã, que passa da rebelião ativa para a trama passiva contra as restrições de Deus (da razão). “No *Livro de Jó*, porém, o Messias de Milton chama-se Satã”. O Messias em *Paraíso Perdido* expulsa Satã do céu com labaredas de fogo que saem de suas mãos, e faz com que ele precipite no abismo para que vivesse atormentado por “grilhões de diamante e intenso fogo”²¹⁶ – um ato de Deus cria o inferno; no *Livro de Jó*, Satã²¹⁷ quem cria um “inferno” de tormentos para Jó, indo à terra para incutir o pecado no homem justo. Há portanto uma semelhança entre os dois, ambos criam um mundo de restrição e punição: “Pois essa história tem sido adotada por ambos os lados.” Em seguida, a versão do demônio inverte completamente a estória da queda de Satanás: “sucumbiu o Messias, formando um céu com o que roubara do Abismo (...) não sendo outro o Jeová da Bíblia senão aquele que mora nas flamas flamantes”, mostrando a que ponto chega a leitura baseada no “sentido infernal” dos textos, mesmos os bíblicos (*Livro de Jó*, Evangelho) mas, principalmente, do *Paraíso Perdido*. Nessa nova perspectiva, o livro de Milton teria se tornado uma narrativa de usurpação, comenta Eaves: “Se nós podemos entender que “Razão é chamada Messias”, “o Arcanjo Original...é chamado o Demônio ou Satã”, “seus filhos são chamados Pecado & Morte”, e que no Livro de Jó “o Messias de Milton é chamado Satã”, então podemos ver que a expropriação do poder subjacente – quando “o refreador, ou razão, usurpa-lhe o lugar [do desejo] e governa o inapetente” (MHH 6, 5) – é o resultado de uma conspiração histórica que o *Matrimônio* tem a intenção de expor.”²¹⁸; e o Jeová da Bíblia não mora no céu da restrição, mas nas “flamas flamantes”, ou seja, está na própria substância criativa, na essência da energia – assim como Cristo (“Sabei que Cristo, após sua morte, tornou-se Jeová”).

“Mas, em Milton, o Pai é Destino, o Filho, Quociente dos cinco sentidos, & o Espírito Santo, Vácuo!”. Segundo a interpretação de Harold Bloom, ao contrário das idéias do demônio, em Milton o Pai não é libertário, mas a forma determinada do “Destino”, o Filho não é o desejo que conduz à imaginação criadora e revolucionária, mas está restrito às limitações da percepção natural²¹⁹, e o confortador ou Espírito Santo não é “um desejo mediador que conduz o homem à efetivação de suas visões” (ou seja, a “Energia” no *Matrimônio*), ele não existe no poema de

Nem que a pálida luxúria religiosa chame aquela virgindade que deseja, mas não age!” (MHH “Uma Canção de Liberdade”)

²¹⁶ “Him the almighty power / Hurl'd headlong flaming from ethereal sky / Whith hideous ruin and combustion, down / To bottomless perdition, there to dwell / In adamant chains and penal fire / Who durst defy the omnipotent to arms.” (Canto I, 45), John Milton, em *Complete English Poems*, editor Gordon Campbell, Londres: Everyman, 1993., p.151

²¹⁷ Ou Satanás, na nota g da *Bíblia de Jerusalém*, vemos que na etimologia hebraica Satanás designa “o adversário”, ou “o acusador”. op. cit., p. 882.

²¹⁸ Eaves, M. (e outros), op. cit., p. 123.

²¹⁹ “Quociente”, em inglês “Ratio”, é uma palavra sempre usada por Blake em seu sentido latino de “pensar ou considerar (como em racional, raciocinar) e cálculo” – segundo Eaves, que cita um trecho de *There is No Natural Religion*: “Reason or ratio of all we have already known”, the “reasoning power” that “can only compare & judge of what he has already perciev’d”, Eaves, M., op. cit., p.211.

Milton²²⁰. O próximo parágrafo apresenta uma crítica surpreendente de *Paraíso Perdido*: as últimas partes do poema não teriam a mesma exuberância de invenção e a mesma força encontradas nas três primeiras partes, nas quais Milton escrevera “em liberdade sobre Demônios & Inferno”; quando escreve sobre “Anjos & Deus”, Milton não teria utilizado “mais que a sombra do poder que criou os primeiros cantos de *Paraíso Perdido*” e conferiu a Satã uma existência poderosa, escreve Bloom²²¹. Esse é o argumento do narrador para declarar ser Milton um “Poeta autêntico”, que “tinha parte com o Demônio”. Morris Eaves conclui através dessa passagem que o contrário de religião não seria ateísmo, mas arte. O céu produz “Bíblia ou códigos sagrados” que a voz do demônio (*MHH* 4) diz serem causas de erros, enquanto que o inferno produz obras como *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, ou aquela de Milton. E propõe uma frase que poderia ser adicionada à prancha 3: “Nota: céu é religião, inferno é arte”. Esta frase conduziria a muitas outras passagens, nas quais a religião é apresentada como “derivativa, externa e opressiva” e a arte é enaltecida por sua natureza “original, interna e libertadora”:

“à estória dos Poetas antigos, na prancha 11, que expõe a religião como uma derivação ilegítima da poesia; ao tratamento de Isaías e Ezequiel, nas pranchas 12-13, que revelam a identidade verdadeira dos dois profetas (assim como do Rei Davi) como poetas antigos; à elevação de Dante e Shakespeare sobre Swedenborg e até mesmo sobre Paracelso e Boheme, na prancha 22.”²²²

Tratando-se de uma seção expositiva, a imagem pictórica principal está no topo da página, antes do texto. Nela temos a imagem do abismo e da queda, que poderia ser aquela de Satã²²³ em *Paradise Lost*²²⁴ – a mesma escuridão descrita no poema de Milton, até mesmo as formas arredondadas da escuridão invadem aqui o abismo através do qual caem um homem e seu cavalo, um manto azul (a vestimenta do cavaleiro, que está nu), uma espada, e uma esfera vermelha (abaixo do espaço entre o manto e o cavalo)²²⁵. A espada e o cavalo sugerem um guerreiro. De qualquer forma a imagem da queda é evidente (ambos, cavalo e cavaleiro estão de ponta-cabeça), e as chamas abaixo deles nos dizem que vão em direção ao inferno, onde o narrador encontra-se na próxima “Visão Memorável” e para onde o próprio leitor encaminha-se, pois será levado a conhecer um pouco do inferno através da leitura de seus provérbios.

²²⁰ Bloom, Harold, op. cit., p. 10.

²²¹ Bloom, H., op. cit., p. 8

²²² Eaves, Morris e outros, op. cit., p. 124.

²²³ Sugestão de Bindman, op.cit., p.69.

²²⁴ Segue a descrição de Milton do abismo que precipitaram os anjos caídos: “A terrível mansão, torva, espantosa/ Prisão de horror que imensa se arredonda/ Ardendo como amplíssima fornalha./ Mas luz nenhuma dessas flamas se ergue./ Vertem somente escuridão visível” (Canto I, 60), tradução de Antônio José Lima Leitão, Rio de Janeiro: W.M.Jachson, 1949, p.7.

²²⁵ Por causa da presença do cavalo e deste “sol” vermelho, a iconografia desta imagem ficou conhecida como a “Queda de Faetonte” como informa Bindman na obra acima citada (p.69). A história de Faetonte, em Ovídio, é aquela do filho de Apolo, que pede ao pai como prova de sua filiação, para dirigir o carro do Sol (mito mais conhecido) e, confiando demais nas suas habilidades em governá-lo, acaba assustando-se com a altura e sai da rota determinada por Apolo. Zeus intercede fazendo-o cair do carro causando assim a sua morte. Segundo Bindman, na interpretação da renascença desta história ela é vista como um paradigma do pecado do orgulho como no desenho de Michelângelo para Tommaso Cavalieri (Coleção Real), que Blake pode ter conhecido através de uma gravura. Para ele a referência de Blake ao mito poderia ser que Faetonte, possuindo uma energia irrefreada, não pode controlá-la até que seja destruído. Não concordamos com esta interpretação. Mesmo que Blake conhecesse o desenho de Michelângelo e pudesse ter tido alguma influência dele na composição de sua própria gravura, não vemos sentido no contexto do *Matrimônio* da citação do mito latino.

Preferimos interpretá-la como uma imagem da queda simplesmente, é improvável ser esse homem Satã: o anjo soberbo que tem como atributo o manto das mais belas pedras²²⁶ reduzido a um homem nu, que ao cair estica os braços para frente num gesto de temor? O cavalo também não se encaixa na iconografia de Satã. Se recorrermos à seqüência das pranchas, essa queda é aquela do homem que foi vencido pela razão (a criança da prancha 4) e, continuando a narrativa que conta aquela seqüência, ele se revelará o próprio artista-profeta (o narrador), na queda que o levará ao inferno – na próxima imagem pictórica (prancha 10) escreve absorto os provérbios que o demônio lhe “sopra”. Essa pode ser portanto a imagem de todas as quedas, que dará início a partir da próxima prancha ao mundo criativo do inferno.

Os desenhos nas entrelinhas são vários. Os mais significativos estão um na linha 10, depois de “Sin & Death” – “Pecado & Morte”, os “filhos de Satã”, que aparecem em *Paradise Lost* guardando os portões do inferno (Canto II, 650) – em que a figura de uma serpente com asas de morcego é semelhante àquela figura do Pecado em Milton; outro na linha 12, tomada inteiramente por Satã: a palavra “Satan” seguida por uma longa serpente que vai até o outro extremo da linha – aqui a ligação é evidente, pois Satã acabou sendo identificado à figura da serpente na Bíblia (como lê-se em *Apocalipse* 12: 9 e 20: 2), principalmente a serpente de *Gênesis* 3; em *Paraíso Perdido* ocorre o mesmo, Satã irá tentar Eva em forma de serpente (ver Canto I, 33-40: “The infernal serpent”²²⁷); na prancha 6, linha 7, após a palavra “Jehovah” há uma figura humana em vestes longas esvoaçantes. Notemos que Blake procura sempre preencher todo o espaço da folha demarcado pelas margens da página, geralmente com figuras humanas, animais e plantas (folhas, galhos).

No início da primeira “Visão Memorável” o narrador diz ter caminhado “entre as chamas do Inferno, deliciado com os prazeres do Gênio, que os Anjos tomam por tormento e loucura”, mais uma sátira a *Heaven and Hell* de Swedenborg, à afirmação de que o deleite dos demônios está na loucura (“...delight is in madness...”, sec.290)²²⁸. Já Harold Bloom a interpreta como uma resposta de Blake a Milton. No Canto II (530-575) de *Paraíso Perdido*, quando Satã deixa o inferno para atravessar o caos em direção à terra, sua horda de anjos caídos procuram alguma diversão para esperar seu regresso. Uma de suas ocupações é algo equivalente aos jogos Olímpicos, alguns compõem e cantam poemas sobre seus destinos, outros discursam sobre questões metafísicas e éticas; mas para Milton tudo não passa de “vã sabedoria e falsa filosofia” (“Vain wisdom all, and false philosophy”, 565), tal divertimento seria estéril, servindo apenas a seu próprio fim. No *Matrimônio* ao contrário, o narrador informa ter recolhido “alguns de seus Provérbios, pensando que, assim como os adágios de uma nação expressam seu caráter, os

²²⁶ Ver figura 554, ilustração de Satã feita por Blake para *Paradise Lost*, reproduzida no livro de M. Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake*, 2 vol., New Haven, Yale University Press, 1981. Não pudemos anexar essa imagem ao estudo devido problemas de reprodução na biblioteca do IFCH.

²²⁷ Ver ilustração de Blake para *Paradise Lost*, “Satan watching the endearments of Adam and Eve”. 1808, na qual Satã plana no ar sobre Adão e Eva, e seu corpo está enrolado a uma serpente.

Provérbios do Inferno revelam a natureza da sabedoria Infernal melhor que qualquer descrição de edifícios e vestuário”. Vimos o caráter satírico dessa passagem, como ela se relaciona a um elemento comum na tradição lucianesca, mas há um outro dado muito importante. Os provérbios – em geral, mas principalmente os bíblicos – eram considerados documentos do intelecto, arquétipos da literatura do saber. Um comentador bíblico popular em Londres no início do século XVIII, Matthew Henry, afirma serem os provérbios a essência de uma nação (próximo, até em linguagem, à declaração do narrador): “Muito da sabedoria dos antigos tem sido transmitida à posteridade pelos provérbios; pensa-se que se possa julgar a índole e o caráter de uma nação pela natureza de seus provérbios populares.”²²⁹ Veremos como Blake se utiliza também desse dado como um pretexto satírico.

No próximo parágrafo da mesma seção há a primeira referência ao processo de gravação²³⁰, as outras estão na prancha 14 e 15. A sentença gravada pelo demônio diz respeito ao limite dos cinco sentidos, sua inadequação em ver os diversos mundos por causa da tendência humana de restringir a percepção²³¹:

“Como sabeis que cada Pássaro que fende os ares não é um imenso mundo de deleite, encerrado por vossos sentidos, os cinco?”

Bloom, Nurmi, Eaves, todos os críticos que analisaram essa passagem (até onde temos notícia), informam que essa sentença é adaptada de um dos poemas de Thomas Chatterton²³², mas aqui tem relação com a ampliação da percepção dos sentidos²³³, invertendo a questão: “ao invés de morte, a criatura do ar (um pássaro no lugar de uma flecha) promete vida, enquanto os observadores estão para abrir, e não fechar, seus olhos (ou seja, seus sentidos)”²³⁴. Essa sentença serve como um mote introdutório aos “Provérbios do Inferno” que iniciam logo em seguida expondo como idéias centrais a expansão da percepção e a superioridade da ação (ou do ativo) sobre a restrição (ou o passivo).

²²⁸ Citado em Nurmi, M., op.cit., p.37.

²²⁹ Matthew Henry, introdução aos Provérbios em *An Exposition of All the Books of the Old and New Testaments*, Londres, 1725, citado por Villalobos em artigo que exporemos a seguir, p.248 e também citado e comentado por M. Eaves, op. cit., p. 211.

²³⁰ Assim como o demônio aqui ‘grava’ na rocha (através de “chamas corrosivas”, metáfora do processo de gravação de Blake), na Bíblia as gravuras são geralmente feitas em pedras. Em Jó 19: 23-25 lemos: “Oxalá minhas palavras fossem escritas / e fossem gravadas numa inscrição / com cinzel de ferro e estilete / fossem esculpidas na rocha para sempre!”. Em Deuteronômio 9: 10 há as “duas tábuas de pedra escritas pelo dedo de Deus” que são dadas a Moisés. Há ainda exemplos de escritos e gravuras sobre partes do corpo como na testa (Ezequiel 9: 4) e no coração (Jeremias, 17: 1). M. Eaves, op. cit., p. 212.

²³¹ Tudo leva a crer que “abismo dos cinco sentidos” é a mente, único lugar em que poderiam estar reunidos todos os sentidos (Eaves), e onde está localizado o inferno, cuja existência é mental. Eaves interpreta o caminhar “entre a chamas do inferno, deliciado com os prazeres do Gênio”, estar envolvido por um pensamento criativo. Op. cit., p. 124-5.

²³² O poema de Chatterton (1752-70) chama-se *Bristowe Tragedie*: “How dydd I knowe that eve’ry darte,/ That cutte the Airie waie,/ Myghte noit find passage toe my harte,/ And close myne eyes for aie?” citado em Mary Lynn Johnson e John E. Grant. op. cit., p. 88.

²³³ Nurmi, M., op. cit., p. 37.

²³⁴ Eaves., M., op. cit., p. 212.

Pictoricamente não temos aqui imagens grandes. O título “A Memorable Fancy” está envolto em chamas – a atmosfera de fogo é conseguida através de algumas formas de flamas gravadas, reforçada por várias tonalidades do vermelho – entre elas distinguimos três figuras humanas, delicias “com os prazeres” do inferno: da esquerda para a direita, uma figura em vestes longas que dança, de onde saem várias linhas que irão dar na letra “A M...”; uma outra sob as letras “A M...” desenvolve passo de dança; e depois da palavra “Fancy” uma figura que repete a queda da figura principal da prancha anterior, mas aqui ela abre os braços, parecendo “deliciada” pela queda em meio às chamas, ao contrário da anterior, que erguia à sua frente os braços como se esperasse um obstáculo, num gesto de insegurança. Paralelo à margem do fim da página temos um desenho abstrato, de poucas linhas, formado basicamente por cores de aquarela em tons terrosos, salmão, amarelo e uma pequena linha vermelha que liga o marrom escuro ao mais claro, onde podemos distinguir formas de letras que parecem escrever a palavra “How”²³⁵ do começo da sentença do demônio (“How do you know...”). Talvez possamos ver neste desenho a beira do penhasco no abismo do caminho em que o narrador estava, como descreve o texto. Onde estão as letras, a parede de pedra em que pairava o demônio.

Os “Provérbios do Inferno” desenvolvem a idéia do demônio de que a “Energia é a única vida” (MHH 4); também são apresentados imagens dos contrários²³⁶ e o tema da prioridade da percepção imaginativa sobre a percepção sensorial. Para Nurmi são a essência dos pensamentos desenvolvidos nessa obra, e uma contrapartida aos Provérbios da Bíblia (do Velho Testamento)²³⁷. Segundo Eaves não são ‘provérbios’ em estrito senso, mas uma mistura eclética de vários tipos de ditados, embora sejam formulados como “contrários espirituosos aos fragmentos de sabedoria mundana do tipo que os provérbios condensam.”²³⁸. Tipicamente, provérbios são conselhos de prudência e moderação, enquanto os “Provérbios do Inferno”, pelo contrário, incentivam a satisfação, pregam o excesso, através de temas como energia, deleite e desejo²³⁹. Parodiam principalmente os Provérbios da Bíblia, com o intuito de subverter as categorias ortodoxas de pensamento e de moralidade. Estes insistem a todo momento na retidão do caminho que o justo deve seguir, evitando o mau caminho “dos que se alegram fazendo o mal / e se comprazem com os disparates;/ os seus caminhos são tortuosos,/ e as suas sendas extraviadas” (Pr 2: 14-15); nos “Provérbios do Inferno” lemos: “O Progresso constrói caminhos retos; mas caminhos tortuosos sem Progresso são caminhos de Gênio.”(66) Ou ainda: “A Prudência é uma rica, feia e velha donzela cortejada pela Impotência” (4), subvertendo um dos

²³⁵ Sugestão de Erdman, D., op. cit., p.104.

²³⁶ Dentre outros, os provérbios: “A cisterna contém: a fonte transborda.”(35); “A macieira jamais pergunta à faia como crescer; nem o leão ao cavalo como apanhar sua presa”(50); “O corvo queria tudo negro; tudo branco, a coruja.” (63); “O tolo não vê a mesma árvore que o sábio vê” (8); “Se outros não fossem tolos, seríamos nós.” (52)

²³⁷ Nurmi, M., op., cit., p. 38.

²³⁸ Eaves, M., op. cit., p. 125.

²³⁹ Eaves: “os provérbios de Blake recomendam aprender fazendo, inclusive fazendo o “Suficiente! ou Demasiado”, e fazendo espontaneamente, com fé em um evangelho interior, o que alguém quer é do que esse alguém necessita.” op. cit., p. 126.

principais ensinamentos bíblicos dos provérbios que também é a prudência. Para romper com aquelas categorias, Blake emprega uma dissociação dos significados habituais, tanto no interior dos provérbios quanto em seu arranjo, que não possui uma ordem aparente. Seu “vocabulário feroz”, comenta Bloom, engendra uma retórica baseada na antinomia, com a intenção clara de prover um choque de valores²⁴⁰. Eaves também interpreta os provérbios de Blake como provocações aos leitores, e Miller enfatiza a contrariedade presente neles, alguns são forçados ao limite, tornando-se contraditórios: “Excesso de pranto ri. Excesso de riso chora.” (26), “Júbilos não riem! Tristezas não choram!” (60)

No artigo intitulado “William Blake’s “Proverbs of Hell” and the Tradition of Wisdom Literature”²⁴¹, John Villalobos expõe considerações importantes acerca dos provérbios, que no século XVII e XVIII ganharam muitos comentadores e intérpretes, principalmente os provérbios bíblicos. Um desses comentadores, Simon Patrick, afirma serem os provérbios antíteses de “discursos metódicos” e, portanto, não necessitam seguir regras da lógica, da racionalidade, da expressão coerente²⁴². John Edwards, seu amigo, expande ainda mais tal idéia: os provérbios, que não dependem de uma construção lógica, são antes de mais nada imaginativos e transmitem verdades religiosas através de instantes intuitivos de visão, esclarecendo conceitos teológicos que são muito complexos para o entendimento humano e a análise racional; define os provérbios como “dizeres que são mesclados com alguma Obscuridade e Complexidade, Linguagem esta requerida pela Agudeza da Inteligência e do Entendimento tanto para os apresentar como conceber.” Ou ainda, “Sentenças Proverbiais são algumas vezes Enigmáticas e possuem um Significado muito diferente do que as Palavras significam diretamente.”²⁴³, asserção esta que todo crítico da Bíblia no século XVIII discutirá, segundo Villalobos. Daí os provérbios serem considerados problemas complicados para o intelecto.

Os Provérbios bíblicos eram aceitos como um guia valioso, mas o seu conjunto era considerado – na visão tradicional dos comentadores da Bíblia renascentistas e da Reforma – incompleto e fragmentário, possuindo falta de ordem e coerência. Como consequência, no século XVIII, surge a prática de escrever provérbios, na tentativa de “completar” aqueles bíblicos. Outra prática amplamente difundida (desde o século XVII) era a de se publicar uma compilação de verso e prosa do Velho Testamento, conhecidos como livros do saber, Villalobos escreve: “esses livros de instrução popular eram designados para serem guias ou auxílio para facilitar a passagem da alma da condenação para a regeneração”²⁴⁴. Através dessas informações, os “Provérbios do Inferno” adquirem uma notação satírica ainda mais “corrosiva”, se os considerarmos uma paródia e crítica aos “livros de saber” de sua época, como o faz Villalobos.

²⁴⁰ Bloom, H., op. cit., p.13.

²⁴¹ Studies in Philology 87 (1990): 246-59.

²⁴² Simon Patrick, *The Proverbs of Salomon*, Londres, 1683, 1; citado por Villalobos, op. cit., p. 250.

²⁴³ John Edwards, *Discourse Concerning the Authority, Stile and Perfection of Books of the Old and New Testament*, Londres, 1695, p. 379, 380; Idem, p. 250.

E, a partir da definição por John Edwards de provérbio como uma linguagem imaginativa – que nada deve à construção lógica – a escolha para a apresentação da “sabedoria Infernal” em *O Matrimônio* não poderia ser melhor.

A idéia mais presente nos “Provérbios do Inferno” é aquela da superioridade do ativo sobre o passivo. A repressão não cria nada além de algo insalubre: “Aquele que deseja e não age engendra a peste” (5); “Prisões se constróem com pedras da Lei; Bordéis, com tijolos da Religião” (21); “Da água estagnada espera veneno” (45). O excesso, em si mesmo e na ação, pelo contrário, é o princípio mais forte: “O ato mais alto é até outro elevar-te” (17); “O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria” (3); “Exuberância é Beleza” (64); “Se persistisse em sua tolice, o tolo sábio se tornaria” (18); “Jamais saberás o que é suficiente, se não souberes o que é mais que suficiente” (46); “Os tigres da ira são mais sábios que os cavalos da instrução” (44). O progresso, mesmo na esfera da demonstração racional, demanda a energia da imaginação: “O que agora se prova, outrora foi imaginário.” (33), sendo a energia apresentada como uma força que leva à progressão: “O ato mais alto é até outro elevar-te” (17); “O rato, o camundongo, a raposa e o coelho espreitam as raízes: o leão, o tigre, o cavalo e o elefante espreitam os frutos.” (34); “Jamais uma águia perdeu tanto tempo como quando se dispôs a aprender com a gralha”(39); “A raposa provê a si mesma, mas Deus provê ao leão”(40); “À laboriosa abelha não sobra tempo para tristezas” (11). Enquanto a passividade gera estagnação: “Ave alguma se eleva a grande altura, se eleva com suas próprias asas” (15); “Orações não aram! Louvores não colhem!” (59); “A tolice é o manto da malandrice”(19); “A raposa culpa o ardil, não a si mesma”(28); “O verme perdoa o arado que o corta” (6). Nurmi comenta que, de um certo ponto de vista, falar em excesso não tem sentido, pois a existência possui seus próprios limites – excesso significaria apenas aquilo que transcende a ordem criada pelos religiosos. Ora, parece justamente este o ponto tocado por Blake: exceder esses limites é de algum modo transcender a existência “normal” e restritiva.

Bloom confirma o enaltecimento da ação como o argumento subjacente mais forte nesses provérbios. A definição de ato em Blake aparece mais claramente em suas anotações sobre os aforismos de Lavater. O comentário do último deles apresenta idéias sobre bem e mal que perduram até o final da vida de Blake, e podem ter sido a origem não só dos “Provérbios do Inferno” mas de todo o *Matrimônio*²⁴⁵. Bloom a resume: bem é o ativo; todo impedimento (hindrance) e inação é o verdadeiro mal, independente de ser em relação a si mesmo ou aplicado ao outro; uma restrição é algo negativo, não um ato, “o ato provém da vida, mas a restrição é uma omissão do intelecto, e origina-se da falta de vida, da ausência da exuberância da mente em ‘deleitar-se’ nos seus próprios poderes criadores”²⁴⁶; Blake define vício: “a omissão do ato em si

²⁴⁴ Idem, p. 258.

²⁴⁵ Bloom, H., op.cit., p. 12-3. Para ele esta anotação entre todas as anotações de Blake sobre outros escritores é a mais profunda e a principal para um leitor compreendê-lo.

²⁴⁶ Bloom, H., op. cit., p. 13.

mesmo & o impedimento do ato no outro; Isto é Vício, mas toda Ação [de propensão Individual] é Virtude.”²⁴⁷.

Eaves repara no fato de que surpreendentemente não há nenhuma imagem associada a inferno, céu, anjos ou demônios; tampouco alusões a artistas, havendo apenas uma referência à vida urbana (“Prisões são construídas com pedras da Lei; Bordéis, com tijolos da Religião”). O crítico sintetiza: quando não são compostos por abstrações (“Exuberância é Beleza”), empregam imagens naturais como o corpo humano, animais, plantas, os quatro elementos, paisagens; a vida humana é representada em termos de uma sociedade agrícola ou pastoril, que trabalha no campo (“Conduz teu carro e teu arado sobre a ossada dos mortos.”); o que seria uma forma de demonstrar que a sabedoria infernal é um mundo de deleite, e não “tormento e insanidade” como os anjos a percebem²⁴⁸ – a imagem mais terrível em todo o *Matrimônio* (o Leviatã envolto num mar de sangue, *MHH* 17-20) se provará “metafísica” do anjo, desaparecendo quando ele, fugindo, deixa o narrador sozinho. Este, depois de abandonado pelo anjo, encontra-se sentado na beira de um rio, ao som de um harpista – outra imagem aprazível do mundo dos demônios.

Eaves observa que os desenhos das margens e entrelinhas dos “Provérbios do Inferno” são como as imagens literárias neles empregadas: animais, plantas, o mundo natural, e não fogo e abismos como se esperaria encontrar²⁴⁹. O tom predominante de aquarela nas margens é o azul celeste, algum amarelo e vermelho claro – tons pastéis. Os desenhos são quase ausentes nas pranchas 7, 8 e 9 (predominam cores); a imagem pictórica principal virá no final dos provérbios (prancha 10), fechando o capítulo. O tom azulado do céu, ironicamente, toma toda a página inicial dos provérbios (pr. 7). Esta cor dá ao espaço grande amplitude ao redor do título “*Proverbs of Hell*”, que tem do lado direito três figuras, um adulto com braços abertos num gesto de alegria e duas crianças com as mãos para cima, uma serpente ergue-se ao lado. Mais abaixo, no canto inferior direito, uma figura em vestes esvoaçantes tocando uma trombeta, sob uma forma de nuvem. Na prancha 8 uma paisagem marítima com penhasco rochoso à direita, onde crescem coqueiros, navios no mar e pássaros voando acima da paisagem; muitos animais e vegetações. A prancha 9 quase não recebeu os pequenos desenhos: entre outras poucas, duas figuras no canto inferior direito pairam no ar e apontam para a frente; repetindo a imagem dos contrários na prancha 3, elas parecem conduzir ao virar da página, pois os provérbios ainda não acabaram.

Na prancha 10 a imagem principal. O espaço onde a cena acontece é o inferno: a tonalidade vermelha em último plano (uma gradação do amarelo, alaranjado, vermelho claro até ao escuro) e no pé da página, depois de uma faixa de vegetação cobrindo o solo, um negro

²⁴⁷ Blake, W., *Annotations to Lavater*, Keynes (ed.), op. cit., p. 88.

²⁴⁸ Eaves, m., op. cit., p. 126.

²⁴⁹ Comenta haver aqui um mecanismo de estranhamento, há um contraste entre expectativa e efetivação. Refere-se a mais dois exemplos de contrastes explícitos como esse dos provérbios: na prancha 15, quando “os produtos da

denso nos sugere o abismo. Nela vemos três figuras: no meio o demônio, desenrolando um pergaminho em voluta da “sabedoria infernal”, parece ter saltado do banco atrás dele num momento de excitação, permanecendo ajoelhado; suas asas têm a forma de asas de morcego e cada uma toca com a ponta as palavras do último provérbio, exatamente acima dele: “Enough! or Too much!”; ele olha para sua direita onde vemos um ‘poeta’ em veste longa cor púrpura (alguém que escreve afoitamente, sua cabeça pende para baixo, compenetrado em seu escrito), isto sugere o próprio narrador, que proferiu na prancha 6 ter “recolhido” alguns dos provérbios, aqui no ato de apreensão da “sabedoria infernal”; do outro lado do demônio outro artista (veste longa alaranjada), mas este volta sua cabeça para o lado (e nesse movimento todo seu corpo a acompanha) para ver o que está acontecendo ali. Esta cena mostra um momento de inspiração poética, o demônio uma espécie de musa infernal. A figura que volta-se para o lado nos sugere o texto da sexta seção expositiva (MHH 21), a passagem sobre a diferença entre escritores verdadeiros e aqueles que apenas reproduzem o que já foi escrito²⁵⁰.

Vários críticos interpretam assim essa imagem, à luz do tema “originalidade *versus* imitação”²⁵¹ Também o fizemos a princípio. Porém Eaves propõe uma leitura para essa ilustração que nos parece atualmente melhor: o grupo pode representar a reunião da atividade mental do narrador, “em consulta a sua imaginação”, na qual “seu ouvido cria palavra” (esquerda) e “seus olhos criam pintura” (direita)²⁵². Essa interpretação nos pareceu mais pertinente porque, observando melhor a imagem, notamos que o suporte sobre o colo da figura da direita, no qual se apóia para desenhar (assumindo a nova versão), é bem mais largo que o que utiliza a outra figura, suas pernas até se separam para apoiá-lo, indicando portanto uma prancheta. Adotaremos essa versão, mas mantemos a referência a outra por ser a mais freqüente entre os críticos, que atribuem à figura da esquerda um valor positivo e negativo para a outra.

Jenijoy La Belle faz outra referência importante. A posição gestual dessa figura da direita é muito parecida com aquela do profeta Daniel na Capela Sistina; ela ainda informa que o único desenho dos profetas feito por Blake que se conservou é exatamente de Daniel, a partir das gravuras de Guisi das obras de Michelângelo. No afresco original esse profeta também se volta para o lado, talvez para transcrever o texto em outro bloco ou um comentário sobre ele. A cena sugere a associação tradicional de Daniel com a profecia, sua capacidade em ter visões,

tipografia do inferno terminam em estantes de biblioteca” e na prancha 19, quando o tenebroso “Leviatã se torna um harpista tocando e cantando na beira de um rio ao luar”. Op. cit., p.134.

²⁵⁰ “Eis agora outro fato evidente. Qualquer homem de talento mecânico pode, a partir das obras de Paracelso ou Jacob Böhme, produzir dez mil livros com o mesmo valor de Swedenborg, e a partir dos de Dante ou Shakespeare, um número infinito. Mas quando o fizer, que ele não diga conhecer mais que seu mestre, pois ele apenas segura um vela à luz do sol.”

²⁵¹ Esse comentário é de Eaves, que cita como exemplo o estudo de Erdman “Reading the Illuminations of Blake’s *Marriage of Heaven and Hell*” em *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes*, Oxford: Clarendon Press, 1973, p.107.

²⁵² Op. cit., p. 134.

mas principalmente em interpretá-las. Santo Agostinho escreveu sobre ele: “(...) e o maior profeta é antes aquele que interpreta o que os outros vêem do que aquele que apenas vê.”²⁵³

1. 5. 5-) Capítulo III, pranchas 11-13

Inicia também, como toda seção expositora, com a imagem pictórica maior acima da página, abrindo o capítulo. Esta ilustra a passagem do texto na mesma prancha, sobre os “Poetas antigos” terem animado “objetos sensíveis com Deuses e Gênios”. Seguindo essa seção, “Uma Visão Memorável” (como a estrutura da maioria dos capítulos) desenvolve a partir de episódio fantástico – o banquete com os profetas – as asserções da seção doutrinária sobre os “Poetas antigos”²⁵⁴. O narrador conversa nesse jantar com os profetas Isaías e Ezequiel do Antigo Testamento, que revelam ser, na verdade, “poetas”, através da afirmação de Isaías: “não vi, assim como também não ouvi, nenhum Deus numa percepção orgânica finita, mas meus sentidos descobriram o infinito em todas as coisas”²⁵⁵. Excepcionalmente o capítulo não é encerrado com uma ilustração maior.

Esse capítulo é dedicado à elucidação de “Gênio Poético”, sendo a percepção do infinito da qual nos falam os profetas, um dos resultados que a transformação espiritual anunciada na prancha 14 visa alcançar, como diz ali o narrador. Além da apresentação do “Gênio Poético”, o capítulo consolida o ataque ao sacerdócio, que teria desfigurado a obra dos “Poetas antigos” e destruído a verdadeira relação entre os homens e os “Deuses ou Gênios”, separando-os através da atribuição de uma existência dos deuses independente da mente, baseada na “abstração”. Esta é a narrativa exposta na prancha 11, dos “Poetas antigos” terem suas “narrativas poéticas” transformadas em “formas de culto”, o que deu início ao sacerdócio:

“escravizaram o vulgo com o intento de concretizar ou abstrair as deidades mentais a partir de seus objetos: assim começou o Sacerdócio; Pela escolha de formas de culto das narrativas poéticas. (...) Desse modo, os homens esqueceram que todas as deidades residem no coração humano”. (MHH 11)

Uma vez separados os Deuses dos objetos sensíveis, tornam-se um tipo de realidade fora do mundo, dando ensejo ao sacerdote declarar ser o único acesso à divindade (“E proclamaram, por fim, que os Deuses haviam ordenado tais coisas”), “escravizando” o vulgo

²⁵³ Citado por La Belle, título na bibliografia final, p. 21. Ver figura 3 no Apêndice, o profeta Daniel pintado por Michelângelo na Capela Sistina.

²⁵⁴ Como comentado, elas são usadas da mesma maneira que Swedenborg empregava suas “Memorable Relations”, para confirmar as correções que fazia sobre os livros da Bíblia. Elas aparecem várias vezes em *The True Christian Religion*, mas nenhuma vez em *Heaven and Hell*, o livro que o *Matrimônio* estabelece mais ligações. M. Eaves, op. cit., p. 213.

²⁵⁵ Eaves também comenta sobre a relação entre a divindade e a imaginação humana ter sido estabelecida cedo por Blake. Em suas anotações sobre o livro *Divine Love*, de Swedenborg, escreveu: “the Poetic Genius...is the Lord.” (Keynes, p. 90), op. cit., p.213. Vimos no cap. 1.4 como logo em seguida, nos tratados de 1788, Blake transfere esse atributo para os homens, que a partir dele, do Gênio Poético, identificam-se com o divino.

que se esquece residirem as divindades “no coração humano”. Aqui configura-se mais uma denúncia de usurpação. Eaves informa que “narrativas de declínio a partir da associação do desenvolvimento da religião com a exteriorização de faculdades humanas, são muito comuns no período”. Ele exemplifica através de Shelley e Swedenborg: o primeiro comenta sobre inferno, purgatório e paraíso serem nomes novos para “faculdades da mente” depois que elas se “tornaram o objeto de culto do mundo civilizado”²⁵⁶; o segundo, em “Memorable Relation”, relata o declínio da era de prata quando “ídolos” eram “imagens representativas de verdades espirituais e de virtudes morais”, para um tempo “quando a ciência das correspondências foram esquecidas e extintas” e “aquelas imagens se tornaram objetos de culto, e eram posteriormente adoradas como deidades” (*Conjugal Love*, n. 78)²⁵⁷.

Na ilustração a imagem da época em que os “Deuses e Gênios” animavam “objetos sensíveis”. Num campo verde vemos, da esquerda para a direita, uma flor antropomórfica (um girassol?) e uma vegetação que possui rosto humano de barbas brancas. Em meio as divindades, uma mulher brinca com um bebê que ergue os braços em direção à ela. As figuras humanas estão deitadas em um tufo de vegetação cujas extremidades das hastes elevam-se sobre eles repetindo em seu conjunto a mesma forma da vegetação vista do lado direito na prancha 10; ecoam também a forma pontiaguda das asas de morcego do demônio. Em último plano as cores da aquarela compõem uma gradação de cores no céu da paisagem que vai do vermelho (no canto esquerdo, cuja forma circular sugere o sol), passando pelo amarelo, violeta, azul claro, até findar-se em um azul quase negro (no canto inferior direito), encenando as cores do céu de todos os períodos: da aurora passando pelo crepúsculo até a noite fechada. As últimas cópias da obra em questão apresentam uma versão um pouco diferente dessa prancha. Toda a cena é envolvida por uma forma rochosa, como se fosse vista de dentro, ou de fora, das “fendas” de uma “caverna”. Caverna é metáfora de mente no *Matrimônio* (MHH 14-15), o que confere a essa cena um caráter mental²⁵⁸.

Nas entrelinhas, antes das primeiras palavras (“The ancient Poets”) uma figura humana num gesto corporal grave, olha para o leitor. Em meio ao texto muitos pássaros voando (dez ao todo), o maior deles aparece após a quinta linha do texto, “enlarged & numerous senses could percieve” (“amplos e numerosos sentidos permitiam perceber”), como na sentença escrita pelo demônio (*MHH* 7); os pássaros, como vimos, são relacionados com os sentidos e a percepção; Depois da frase “E proclamaram, por fim, que os Deuses haviam ordenado tais coisas”, a imagem de quatro figuras humanas curvadas sobre si mesmas²⁵⁹, como se amedrontadas pela figura em pé na frente delas que segura uma espada (vemos apenas metade de seu corpo, do

²⁵⁶ Shelley, Percy Bysshe, *Shelley's Poetry and Prose*, ed. Donald H Reiman and Sharon B. Powers, New York: W. W. Norton, 1977, p.495, citado por Morris Eaves, op. cit., p. 213.

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ Eaves, op. cit., p 135. Ver Apêndice, figura 4.

²⁵⁹ Gesto corporal que representa restrição no repertório gestual de Blake.

tronco para baixo) e parece representar o sacerdócio impondo sua autoridade sobre o “vulgo”. No pé da página uma figura de barbas brancas e longas emerge de algo em forma de nuvem, braços estendidos para o lado²⁶⁰; outra figura menor parece ‘voar’ em direção oposta. Erdman sugere o homem separando-se da deidade por abstrai-la²⁶¹.

“Uma Visão Memorável” a seguir é aquela que traz a cena satírica do banquete. Os profetas serão interpelados sobre as suas vidas e obras; corrigindo a atribuição de profetas, revelar-se-ão poetas, discorrendo sobre a percepção imaginativa e a noção de “Gênio Poético”, apresentado como “o princípio primeiro, e todos os demais meros derivados”; tais dizeres de Ezequiel confirmam as idéias sobre essa noção em *All Religions Are One*, onde Blake declara: “(...) todas as seitas de Filosofia derivam do Gênio Poético, (...) As Religiões de todas as Nações são derivadas da recepção do Gênio Poético diferente em cada Nação, o qual é chamado em todos os lugares de Espírito da Profecia (...) Os Testamentos Hebreu & Cristão são uma derivação original do Gênio Poético (...) todas as Religiões (...) tem uma origem. O Homem verdadeiro é a origem, sendo ele o Gênio Poético.” (*All Religions Are One*)²⁶² Portanto filosofia, religião, textos proféticos e poéticos, todos derivam do Gênio Poético. Poderíamos dizer, segundo esses tratados, que mesmo a ciência deriva dele, sem o qual ela “permaneceria imóvel, incapaz de fazer outra coisa além de repetir sempre o mesmo círculo enfadonho mais e mais vezes.” (*There is No Natural Religion*, primeira série)

Eaves quem indica passagens da Bíblia referidas nessa seção. Uma delas se relaciona à passagem em que o narrador pergunta a Isaías: “A firme convicção de que uma coisa é assim, assim a torna?”, ao que ele responde: “Todos os poetas acreditam que assim seja, & em séculos de imaginário esta firme convicção moveu montanhas...”; em Mateus 21: 21, depois de Jesus secar uma figueira com sua palavras, disse aos discípulos: “Em verdade vos digo: se tiverdes fé, sem duvidar, fareis não só o que fiz com a figueira, mas até mesmo se disserdes a esta montanha: ‘Ergue-te e lança-te no mar’, isso acontecerá.” Com relação aos profetas amaldiçoarem as “divindades das nações vizinhas” (*MHH* 13) e predizerem sua destruição, ver “Oráculos contra as nações” (Ezequiel 25-32) e contra o Egito (Isaías 19, Ezequiel 29-32).

Em resposta às perguntas do narrador os profetas explicam que foram movidos pelo comportamento excessivo para auxiliar na ampliação das percepções dos outros homens. Ezequiel quem pronuncia a necessidade da ação extrema para que se possa despertar nos homens a percepção do infinito – confirmando os caminhos do excesso dos provérbios como aquele que conduz à sabedoria:

²⁶⁰ Este gesto é recorrente nos livros ilustrados de Blake, aparecendo em várias outras gravuras. Anthony Blunt sugere um relevo romano, *Jupiter Pluvius* (ver Apêndice, figura 5) como fonte de referência dessa imagem. Nele vemos a mesma figura de barbas longas com o mesmo gesto dos braços.

²⁶¹ Erdman, D., op. cit., p. 109. Bindman propõe a mesma interpretação, op. cit., p. 71.

²⁶² Blake na edição de G. Keynes, op. cit., p 98.

“Perguntei, então, a Ezequiel por que ele comera excremento & se deitara por tanto tempo sobre seus lados direito & esquerdo²⁶³. Respondeu ele: “O desejo de elevar os homens até a percepção do infinito: isso praticam as tribos norte-americanas²⁶⁴, & é honesto aquele que resiste a seu gênio ou consciência, apenas no interesse do conforto ou gratificação presentes?”

Essa declaração de Ezequiel encontrará eco na próxima prancha, onde nosso artista-profeta anuncia o apocalipse espiritual e seu “método infernal” para auxiliar sua efetivação, quando a percepção humana irá se elevar ao infinito. Como dissemos, não há um desenho grande encerrando o capítulo, as ilustrações são apenas aquelas pequenas nas entrelinhas (figuras humanas, pássaros e faixas serpentinadas); a última delas, no final da página, apresenta uma figura humana deitada sobre seu lado esquerdo em uma longa faixa, ilustrando essa pergunta do narrador a Ezequiel, no parágrafo exatamente acima dela.

1. 5. 6-) Capítulo IV – pranchas 14-15

Este capítulo é dedicado à regeneração. É aberto pela imagem pictórica maior na qual figuram dois personagens: um corpo masculino nu, o tom acinzentado e a cabeça tombada para traz lhe conferem o aspecto de um morto; sobre ele erguem-se labaredas de fogo de onde emerge uma figura feminina olhando para baixo, braços estendidos para o lado, a carnção é rosada e os cabelos rodopiam para o alto. A figura feminina pode ser tomada como a forma do corpo morto regenerada, pois parece estar emanando dele²⁶⁵ – Eaves cita outras obras pictóricas de Blake que apresentam iconografias da alma e corpo como *The Soul Hovering over the Body*, e uma gravura de composição muito parecida, a prancha 19 de *The Gates of Paradise*²⁶⁶. Tanto morte quanto fogo²⁶⁷ são símbolos de transformação, assim como o apocalipse anunciado no texto dessa prancha 14, cujo tom profético dos textos bíblicos (principalmente Isaías, Ezequiel e Apocalipse) faz com que Eaves comente:

“O narrador redireciona a atenção sobre si mesmo como um poeta-profeta, um Ezequiel de 1790. Ao modo das traduções de imagens materiais em metafísicas de Swedenborg, o narrador torna o

²⁶³ Essa passagem bíblica encontra-se em Ezequiel 4: 4.

²⁶⁴ Mary Lynn Johnson e John Grant informam que esta pode ser uma referência à prática dos xamãs de nativos americanos de ingerir substâncias designadas a produzirem visões, op. cit., p. 93.

²⁶⁵ Esta interpretação é confirmada por vários críticos. Eaves: “As inversões que são uma parte inevitável da gravura em relevo e da impressão são representadas no movimento inverso da morte à vida, do inferior para o superior, da alteração do masculino para o feminino, e da rotação da figura em 90 graus. As chamas são os agentes “medicinais” que fazem reviver o cobre morto pela liberação do infinito oculto nele.”, op. cit., p. 136. Portanto essa imagem para ele é uma analogia do processo de gravação. Bindman também interpreta as duas figuras como uma apenas, a que emerge das chamas seria uma “forma regenerada”, “o corpo em sua forma eterna”, op. cit., p. 70.

²⁶⁶ Ver figura 6 (Apêndice). Ele cita mais duas imagens que não temos acesso: a ilustração para *The Grave* de Robert Blair, “The Soul Hovering over the Body” (Bentley, *Blake Books*, 530-1) e “The Re-Union of Soul and Body” (Bentley, op.cit., 531); observa não ser usual essa composição do Matrimônio, das duas figuras na horizontal mas em disposições diversas (90 graus de diferença), na iconografia convencional das relações entre corpo e alma. Há várias gravuras de Blake representando momentos de contato entre o divino (ou infernal) e o humano, ou o espiritual e o material: *Satan Exulting over Eve*, *Elohim Creating Adam*, *Pity* e *The House of Death*.

²⁶⁷ Na alquimia o fogo era considerado o principal agente das metamorfoses da matéria, por apressar a maturação das coisas.

terror do apocalipse ígneo em uma alegoria (...) de seus processos artísticos pessoais. O mito religioso prejudicial “de que o homem possui um corpo distinto de sua alma” será “eliminado” quando os “corrosivos”²⁶⁸ do narrador expuserem o “infinito” oculto sob “superfícies visíveis” de cobre.²⁶⁹

O texto da prancha 14 é iniciado com o anúncio do apocalipse iminente²⁷⁰, que na versão de Blake terá início quando os homens, através do “aperfeiçoamento” da percepção dos sentidos, terão acesso à dimensão infinita da “criação”, ou seja, através do Gênio Poético serão como Deus e terão acesso à árvore da vida – “[devemos ser verdadeiros] para com nossas próprias Imaginações, aqueles Mundos da Eternidade nos quais deveremos viver para sempre”, Blake clama aos artistas no prefácio a *Milton*²⁷¹.

“Eis pois o querubim com sua espada flamante, com ordens de deixar a guarda da árvore da vida; e quando o fizer, toda a criação será consumida e parecerá infinita e santa, enquanto agora parece finita & corrupta.
Isso há de suceder com o aperfeiçoamento do prazer sensual.”

Como mencionado na análise do Argumento, a referência é a passagem bíblica de Gênesis 3:24, quando Deus expulsa o homem do Éden:

“Depois disse Iahweh Deus: “Se o homem já é como um de nós, versado no bem e no mal, que ele não estenda a mão e colha também da árvore da vida, e coma e viva para sempre!” E Iahweh Deus o expulsou do jardim de Éden (...) Ele banuiu o homem e colocou, diante do jardim de Éden, os querubins e a chama da espada fulgurante para guardar o caminho da árvore da vida.”

Mas, para que o homem tenha acesso à árvore da vida, deverá aceitar o código do demônio (*MHH* 4), abandonando “a noção de que o homem possui um corpo distinto de sua alma”; o dualismo dos anjos deve ser expurgado para que haja tal transformação. A seguir a mais forte analogia (dupla) do processo de gravação e da sátira profética como instrumentos que permitirão tal apocalipse ocorrer. A partir dessa analogia torna-se evidente ser o narrador um artista (e profeta):

“(...) isso farei imprimindo com o método infernal, com agentes corrosivos que, no Inferno, são salutares e medicinais, solvendo superfícies visíveis e expondo o infinito antes oculto.”

Como já comentamos, Blake utilizava ácidos para corroer o traço da ponta seca sobre a superfície do metal, “expondo” as infinitas possibilidades de texto e ilustrações em relevo na chapa de cobre, que estava então pronta para a impressão. Essa analogia evidencia uma outra consideração importante: a arte e o intelecto são poderosos instrumentos para se efetivar a transformação na percepção e imaginação humanas, a partir da qual todas as outras transformações são dependentes, segundo o *Matrimônio*.

²⁶⁸ “Isso farei imprimindo com o método infernal, com agentes corrosivos” (*MHH* 14), refere-se a sua própria técnica de gravar com ácidos a chapa de metal.

²⁶⁹ Op. cit., p. 214.

²⁷⁰ Como na tradição do Apocalipse bíblico, no qual Deus destruiria o mundo pela segunda vez através do fogo, a primeira fora através das águas (Noé) – em Lucas 12: 49, Jesus diz aos discípulos: “Eu vim trazer fogo à terra...”; e também como em Swedenborg, vimos na prancha 3 que o místico sueco anunciara o início do Apocalipse para o ano de 1757.

²⁷¹ “(...) true to our own Imaginations, those Worlds of Eternity in which we shall live for ever (...)”, W. Blake, 1804-08, in Keynes (ed.), op. cit., p. 480.

A seção é concluída com a declaração de que as condições presentes do corpo humano estariam degradadas, uma imagem da restrição da percepção humana através da metáfora da caverna:

“Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como é, infinito. / Pois o homem encerrou-se em si mesmo, a ponto de ver tudo pelas estreitas fendas de sua caverna.”²⁷²

A partir dessa metáfora da caverna e da analogia da impressão, a próxima seção (“Uma Visão Memorável”), demonstra como as “portas da percepção” podem ser desobstruídas. Ela configura o que todos os críticos chamam de alegoria da “Tipografia do Inferno”, onde cinco câmaras representam estágios da atividade criativa: é iniciada com o aperfeiçoamento dos sentidos, e através da imaginação e da razão que lhe confere uma forma dão lume à produção do conhecimento – todo o processo assume ao final “formas de livros”, recebidos na sexta câmara por homens e “dispostos em bibliotecas”. Segundo o narrador esse é o “método pelo qual se transmite conhecimento de geração a geração”; Eaves completa essa definição interpretando a “Tipografia do Inferno” como uma representação do instrumento para a progressão mental dos homens que o *Matrimônio* deseja operar: “A tipografia é uma metáfora de uma mente e corpo integrados; seus produtos são pensamentos infernais, ou imaginativos.”²⁷³

Vejam a evolução das câmaras em cada etapa: “Na primeira câmara, havia um Homem-Dragão removendo detritos da entrada de uma caverna; dentro, vários Dragões escavavam a caverna.” Aqui as “estreitas fendas” da caverna estão sendo desobstruídas, os sentidos estão sendo ampliados, iniciando a expansão interna da visão e do pensamento imaginativo – eles a “escavam”; veremos adiante que o interior da caverna será tomado pela água que representa o Gênio Poético. Dragão, segundo Damon em *A Blake Dictionary*, simboliza guerra na obra de Blake, que nesse contexto é interpretado como a batalha espiritual necessária para a criação²⁷⁴. Nurmi, ao interpretar essa passagem, cita um trecho de *Jerusalem*: os dragões “abrem os Olhos imortais do Homem para o interior do Mundo do Pensamento, para a Eternidade sempre em expansão no Coração de Deus, a Imaginação Humana”²⁷⁵.

“Na segunda câmara, havia uma víbora enrolando-se em torno de uma pedra e da caverna. e outras adornando-a com ouro, prata e pedras preciosas. / “Na terceira câmara, havia

²⁷² Harold Bloom comenta acerca dessa passagem que as portas da percepção devem ser purificadas através da elevação dos cinco sentidos ao máximo de seus poderes sensuais. Para ver mais é preciso ver o máximo do que se pode ver. Como diz o provérbio: “Jamais saberás o que é suficiente, se não souberes o que é mais que suficiente”, op. cit., p. 16.

²⁷³ Op. cit., p. 215.

²⁷⁴ Verbete *dragon*, op. cit., p. 107.

²⁷⁵ Blake, W., *Jerusalem*, 1804-1820, citado por M. Nurmi, op. cit., p. 47. Ele refere-se a esta seção, a “alegoria da caverna de Blake”, como uma analogia à alegoria de Platão, no livro VII da *República*. Heidegger tratou do mito da caverna de Platão em *Questions II*, “La doctrine de Platon sur la vérité”, Gallimard. Segundo esse texto essa analogia proposta por Nurmi mostra-se sem muito fundamento, a não ser pela imagem da caverna, pois a idéia da “educação do filósofo” em Platão está relacionada à uma ascensão da alma do mundo sensível para o mundo das idéias através do aperfeiçoamento da percepção da alma (Heidegger). Blake, ao contrário, propõe um aperfeiçoamento da percepção dos *sentidos* para que o homem alcance os poderes elevados da imaginação.

uma Águia com asas e penas de ar: tornava ela infinito o interior da caverna; ao redor, inúmeros homens semelhantes à águia erigiam palácios nos imensos rochedos.” Os contrários são retomados novamente, a imagem do exterior e interior da caverna. Há uma oposição entre a expansão interior e os limites externos, simbolizados pela víbora e a pedra. Retomando a asserção do Demônio: “Energia é a única vida, e provém do Corpo; e Razão, o limite ou circunferência externa da Energia.”, podemos considerar a víbora como uma personificação da razão, a pedra representando seu caráter constritor; ela circunscreve a caverna, contendo sua expansão em uma forma definida. Depois de estabelecido o limite exterior, apresentado como uma das primeiras etapas da criação, o processo de expansão continua no interior da caverna. Segundo um dos provérbios “Quando vês uma Águia, vês uma parcela do Gênio”, aqui ela torna “infinito o interior da caverna”, o que nos permite considerar a figura da águia no *Matrimônio* como uma personificação da Energia, a partir dela a percepção adquire o poder formador que possibilita a criação artística, ou seja, o “Gênio Poético” ou imaginação; os “inúmeros homens semelhantes à águia” que erigem “palácios nos imensos rochedos” ao redor, são interpretados por Bloom como sendo artistas, que participam do “Gênio”²⁷⁶. Depois de expandido o conhecimento através da percepção espiritual na primeira câmara, o processo de criação depara-se com a inevitável necessidade mútua dos contrários, o interno e o externo, expansão e constrição, energia e razão. Portanto ambos “são necessários” também para a criação – como diz Nurmi, a expansão imaginativa interior ocorre dentro da forma contenedora²⁷⁷.

“Na quarta câmara, havia Leões fogoflamantes rondando furiosos & fundindo metais em fluidos candentes. / Na quinta câmara, havia formas Inominadas, que lançavam os metais espaço adentro./ Lá eram recebidos por Homens que ocupavam a sexta câmara, assumiam a forma de livros & eram dispostos em bibliotecas.” O ato criativo é representado na quarta e quinta câmaras, nas quais a imagem da tipografia torna-se mais clara através da figura da fundição de metais. Os leões da energia (fogoflamantes) fundem metais em “fluidos candentes” que tomarão forma na quinta câmara, onde os metais serão “moldados”. “Cast” é uma palavra ambígua, explícita Nurmi, pode significar tanto “lançar”, opção escolhida pelo tradutor brasileiro²⁷⁸, quanto moldar²⁷⁹. São moldados provavelmente em tipos (letras), pois na próxima câmara se tornarão livros através dos homens que os recebem.

Essa “Visão Memorável” termina com a imagem pictórica da águia carregando a serpente num vôo para o alto, uma imagem da interação dos contrários, que encerra também o capítulo. Esses dois animais representam simbolicamente vários tipos de opostos na tradição

²⁷⁶ Bloom, H., op. cit., p.16.

²⁷⁷ Nurmi, M., “Polar Being”, em H. Bloom (ed.), op. cit., p. 68.

²⁷⁸ Utilizamos aquela de José Antônio Arantes, editada pela Iluminuras.

²⁷⁹ Nurmi comenta que a ambigüidade entre “lançando” e “moldando” é uma metamorfose da imagem empregada para expandir os significados em muitos níveis; é como se fossem imagens “aglomeradas e convergentes”, múltiplas, podendo ser vista como uma “polifonia simbólica”, um contraponto. Op. cit., p. 48.

ocidental, como, por exemplo, “matéria e espírito”²⁸⁰, ou princípio ctônico e princípio celeste (serpente e águia respectivamente). Na iconografia ocidental, principalmente antiga e medieval, eles aparecem juntos quase sempre em luta²⁸¹. No contexto do *Matrimônio* personificam energia e razão. Mas na presente ilustração não há sinais de luta entre os dois animais. Depois da transformação, da regeneração ilustrada na seção anterior (*MHH* 14), a percepção é expandida e a relação entre os opostos, diferente da prancha 4 em que anjo e demônio investiam um contra o outro, torna-se uma cooperação mútua. Essa cooperação é para Blake o motriz da criação. A águia²⁸², no entanto, “dirige” o movimento, ela que confere a possibilidade do vôo, elevando a serpente a alturas que só a imaginação, segundo essa representação, pode galgar. Na imagem pictórica o espaço ao redor dos animais é indeterminado, sugerindo o infinito do “interior da caverna”. Há uma variação dessa ilustração em cópia tardia²⁸³, na qual pode-se distinguir formas de caverna em torno da cena, como na prancha 11.

1. 5. 7-) Capítulo V, pranchas 16-20

É formado, como os outros, por uma imagem pictórica abrindo o capítulo na prancha da seção expositora (*MHH* 16-7), seguida por “Uma Visão Memorável” (*MHH* 17-20), encerrada por sua vez por outra imagem pictórica maior. A ilustração vista na abertura do capítulo é uma imagem da restrição, e é finalizado pela imagem pictórica representando Leviatã, provindo da “metafísica” do anjo como lemos no texto desta “Visão Memorável”. Como as imagens denotam, trata-se de um capítulo que inicia o ataque à restrição “angélica” imposta pelos religiosos (seção expositora), e a Swedenborg – tal ataque atingirá seu ápice no capítulo seguinte. Nessa “Visão Memorável”, a mais irônica do *Matrimônio*, a sátira ao místico sueco será construída a partir do estilo de sua própria obra, insinuando através dela e da utilização de linguagem altamente simbólica o que no capítulo seguinte será exposto em linguagem direta, constituindo assim um ataque explícito.

²⁸⁰ Sugestão de Eaves, segundo referência de Désirée Hirst: na alquimia, águias segurando serpentes simbolizam “a união de enxofre e mercúrio, matéria e espírito.”, in *Hidden Riches: Traditional Symbolism from the Renaissance to Blake*, Londres: Eyre & Spottiswoode, 1964, p.135. Citado por Eaves, op. cit., p.136-7. Eaves completa que em Blake serpentes tem fortes conexões com a matéria, e águia com o espírito (como gênio, ou imaginação)

²⁸¹ Ver Apêndice, figura 7, mosaico bizantino do século VI (retirado do livro de Viktor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, ed. Giulio Einaudi, 1967) Em seu *Dicionário de Símbolos*, J. Eduardo Cirlot cita Volguine comentando sobre a união de serpente e águia, em *Le Symbolisme de l'aigle*: “a função da águia é “corrigir” as forças obscuras simbolizadas pela serpente e comunicar-lhe um impulso para a “realização superior.”, São Paul: ed. Moraes, 1984, p. 68.

²⁸² Segundo o mesmo dicionário de símbolos, águia é o símbolo da altura, do princípio espiritual; participa dos elementos ar e fogo. “A águia se caracteriza ainda por seu vôo intrépido, sua rapidez e familiaridade com o trovão e o fogo. Possui, pois, o ritmo da nobreza heróica. Desde o Extremo Oriente até o norte da Europa, a águia é o animal associado aos deuses do poder e da guerra. Nos ares é o equivalente do leão na terra.”, op. cit., p. 66.

²⁸³ Ver figura 8.

No topo da prancha 16 vemos cinco figuras aglomeradas em posição de constrição, naquele repertório de posições corporais de Blake: joelhos dobrados em direção ao corpo, braços recolhidos, cabeça pendida para baixo; apenas a figura central de um velho barbado olha para frente em direção ao espectador. O espaço fechado atrás delas representa claramente uma prisão: ao fundo as três interseções das paredes formam um ângulo aberto, como se a quarta fosse a que se abre para vermos a cena. Esse grupo ilustra a passagem do texto na mesma prancha, dos “Gigantes” que formaram o mundo dos “objetos sensíveis” (prancha 11) e “agora parecem viver nele agrilhoados”, ou seja, essa é uma imagem da restrição, pois “os grilhões são a astúcia das mentes fracas e domesticadas que têm o poder de resistir à energia” (MHH 16). Essa é mais uma narrativa de usurpação: esses “Gigantes”, agora agrilhoados, foram “na verdade a origem da vida & a fonte de todas as atividades”. Eaves comenta acerca da ilustração desta seção expositora que, no contexto da imagem da caverna para o corpo e seus sentidos (são cinco figuras), o desenho sugere os sentidos limitados; a prisão com os sentidos encarcerados representa portanto a percepção confinada, em oposição à representação da percepção expandida da ilustração da seção expositora no capítulo III (MHH 11), onde um vale amplo abrigava os “Deuses e Gênios” percebidos pelos “numerosos sentidos” dos poetas antigos.²⁸⁴

Essa composição será retomada algumas vezes por Blake ao longo de sua vida. Em *The Gates of Paradise* ela aparece na prancha 12²⁸⁵ – obra gravada primeiramente em 1793, depois retomada em 1818, quando adiciona às pranchas dísticos abaixo das imagens. A iconografia desse desenho é associada à passagem no “Inferno” de Dante sobre o conde Ugolino e os bispos traidores. Por causa de intrigas políticas Ugolino foi traído e encarcerado com seus filhos em uma prisão, abandonados ali para morrerem²⁸⁶. Tanto Erdman quanto Digby relacionam as duas composições (MHH 16 e prancha 12 de *Gates of Paradise*) nas quais o tema refere-se à vingança dos sacerdotes. Mas lá o grupo de cinco pessoas aparece disposto em uma ordem diferente, Ugolino e seus filhos parecem exaustos²⁸⁷. Aqui a idéia de confinamento e de um estado de restrição são mais evidentes, um exemplo da consequência se as “mentes fracas e domesticadas” resistirem à energia.

Como o texto dessa prancha já foi analisado (capítulo 1. 1), voltaremos a ele muito sumariamente. Quando trata-se da dualidade da mente humana (“razão e energia”), o texto propõe teoricamente um “matrimônio”, pois os contrários seriam “necessários à existência Humana” (MHH 3). Porém quando os aplica à humanidade, opõe-se completamente a qualquer

²⁸⁴ Eaves, M. op. cit., p. 137. Erdman também considera essas figuras “os cinco sentidos numa prisão”, op. cit., p. 113.

²⁸⁵ Ver figura 9 no Apêndice.

²⁸⁶ Digby, George Wingfield, *Symbol and Image in William Blake*, Londres, Oxford University Press, 1967 (1957), p. 45. Ele informa que esta estória era popular no final do século XVIII, e esse desenho um dos favoritos de Blake, que voltou a ele muitas vezes.

²⁸⁷ Erdman comenta que em *Gates of Paradise* eles parecem a beira da autofagia de si mesmos como conta a lenda. Acrescenta a informação de que na sétima cópia do *Matrimônio* Ugolino aparece com sua mão esquerda sangrando e sob ela algo vermelho no chão, como se fosse um pedaço de sua carne que ele tentara comer (!), op. cit., p. 113.

tipo de união, declarando que as duas classes de homens ('Prolíferos' e 'Devoradores') "devem ser inimigos": "quem tenta reconciliá-los busca destruir a existência. / A Religião é um esforço de reconciliar os dois."²⁸⁸, referindo-se a Cristo como alguém que também teria desejado separar essas duas classes de homens²⁸⁹. A impossibilidade da reconciliação entre opostos também seria uma resposta à noção de equilíbrio de Swedenborg, 'correspondences', elucidada em capítulos anteriores.

Eaves esclarece a passagem em que o narrador identifica Cristo ao "Satã ou Diabo", e aos "Antediluvianos". Swedenborg, em *Arcana Coelestia*, havia condenado os gigantes antediluvianos, mencionados em Gênesis 6:5, em consequência de seu amor-próprio e sensualidade: "os Nefilim são chamados "homens poderosos" por causa do amor a si mesmos." Em Blake, no entanto, os "Antediluvianos" são "o Prolífico" e "nossas Energias"²⁹⁰. Além da referência a Swedenborg proposta por Eaves, consideremos também que a imagem do dilúvio engendra mais uma referência a regeneração²⁹¹; outrora, a energia foi considerada aquela a ser purificada pelas águas; o *Matrimônio* propõe uma regeneração pelo fogo, os "anjos" quem deve passar por ela agora.

Na "Visão Memorável" que conclui o capítulo (*MHH* 17-20), temos o embate entre um anjo e o narrador, que o desafia a mostrar-lhe seu "destino eterno" e em seguida o força a ver seu próprio destino. Como observou Tannenbaum, o artifício satírico do Juízo Final característico da tradição lucianesca encontra aqui uma inversão "radical", pois que o narrador impõe seu julgamento do destino eterno do anjo. Morris Eaves e M. Nurmi informam que essa seção é aquela do *Matrimônio* em que mais referências aos escritos de Swedenborg faz, principalmente imagens geográficas de seu universo espiritual, como cavernas, penhascos e abismos através dos quais os infernos de sua obra são compostos (Swedenborg acreditava haver muitos céus e muitos infernos). As imagens cosmológicas também estão presentes nela, sóis, planetas e estrelas²⁹². Nurmi e Bloom consideram essa seção um dos textos mais satíricos da literatura inglesa, comparável àqueles de Swift. Aquela norma satírica convencional que

²⁸⁸ Lê-se na declaração inscrita após a imagem pictórica de Nabucodonosor (*MHH* 24): "Uma só Lei para o Leão & Boi é Opressão".

²⁸⁹ Evangelho Segundo São Mateus 25: 32-33 e 10: 34. Eaves cita outra passagem sobre Cristo, em Lucas 12: 51: "Pensais que vim para estabelecer a paz sobre a terra? Não, eu vos digo, mas a divisão".

²⁹⁰ Eaves, M., op. cit., p. 216.

²⁹¹ Através do dilúvio as águas trazem a purificação da qual nasce a humanidade renovada. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, citam Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions* (1949): "... a vida humana aparece como algo frágil, que cumpre reabsorver periodicamente, pois que o destino de todas as coisas é dissolver-se a fim de poder ressurgir. Se as formas não fossem regeneradas pela sua reabsorção periódica nas águas, elas se desagregariam progressivamente, elas esgotariam suas potencialidades criadoras e se extinguiriam definitivamente. As perversidades, os pecados acabariam por desfigurar a humanidade (...) o dilúvio traz a reabsorção instantânea nas águas, nas quais os pecados são purificados e das quais nascerá a humanidade nova, regenerada.", op. cit., p.339.

²⁹² Eaves faz uma observação importante sobre esta "Visão Memorável", mas não a desenvolve, pois fora assunto de artigo seu na revista dedicada aos estudos sobre Blake (*Blake Studies* 4 (1972): 81-116): "Operando com essa geografia e cosmologia há uma arquitetura institucional que sugere, externamente, a história do pensamento Cristão ocidental e, internamente, as câmaras de um cérebro humano. É importante lembrar que o universo de Swedenborg, incluindo as comunidades espirituais que povoam regiões externas do sistema solar, estão todos dentro do *Maximus*

ridiculariza seu objeto através da demonstração do desvio de um padrão minimamente passível de referência ao senso comum, recebe aqui uma inovação: veremos como Blake escreve sua sátira de um ponto de vista ainda mais visionário que o de Swedenborg, criticado não apenas por ter se desviado do senso comum, mas por não ter se desviado o suficiente, o que possibilitaria atingir uma percepção realmente visionária da vida²⁹³. O fundamento de sua obra, apesar de utilizar tantas cenas fantásticas, não teria passado de uma “recapitulação” da ortodoxia religiosa.

Depois do primeiro diálogo entre anjo e narrador, aquele o conduz por uma série de lugares que simbolizam o racionalismo vazio e a morbidez da religião ortodoxa, como atestam interpretações de Nurmi, Damon e Bloom²⁹⁴. Enfim chegam à um abismo, o destino eterno do narrador segundo a versão angélica. Este abismo é semelhante à visão de inferno de Swedenborg (*Heaven and Hell*), muito fogo e fumaça e um sol que tem aparência de “carvões em brasa” ou é “negro mas brilhando” (seções 553, 548) – a última descrição é utilizada por Blake aqui. Surge no abismo da visão do anjo uma “catarata de sangue mesclada com fogo” de onde emerge “monstruosa serpente”. É a imagem de Leviatã²⁹⁵. Todos os críticos interpretam essa figura como a representação da Revolução Francesa por causa de sua localização geográfica dada pelo narrador: a “leste, cerca de três graus”, mesma posição da França em relação a Londres²⁹⁶. Sua frente é listrada como a “frente de um tigre”, outra conexão simbólica com a revolução: nos “Provérbios” há “tigres da ira”; em *Europe* (Keynes, p. 219) o tigre é símbolo de revolução política; em geral os tigres são símbolos da energia na obra de Blake²⁹⁷. Frente a essa visão o anjo foge apavorado de volta para a segurança do moinho, denotando fazer parte das forças repressivas que viam um mal na Revolução Francesa e outra ironia com relação aos escritos de Swedenborg que declaram serem os demônios governados pelo medo. Uma vez sozinho, o narrador encontra-se “numa agradável ribanceira de um rio ao

Homo, ou *Grand Man*; por isso o conteúdo de seu universo é relatado, por correspondência, a órgãos corporais”, op. cit., p.217.

²⁹³ Nurmi, M., op. cit., p. 50.

²⁹⁴ O anjo os guia por um estábulo, que pode representar o lugar dos “cavalos da instrução” (“Provérbios do Inferno”) ou, como sugere Bloom, simplesmente o lugar do nascimento de Cristo que ironicamente irá conduzi-los à estrutura de uma igreja em seguida; a igreja, segundo Damon em seu dicionário sobre as idéias e símbolos de Blake, significa o dogma estabelecido (verbetes “mill”, p. 273); continuam para o interior de uma cripta funerária da igreja, uma ênfase na morte (Damon); entram na cripta funerária que os conduz a um moinho [metáfora de razão que Blake recorre em toda sua obra. Damon escreve: “O moinho tem uma função inferior ao arado: é a razão trabalhando a partir das idéias fornecidas pela imaginação. Assim simboliza a lógica Aristotélica, a base do dogmatismo.”]: este é um símbolo da mecânica da razão redutora (Bloom) ou da filosofia abstrata (Nurmi); o moinho conduz a uma caverna, como aquela da seção expositora anterior na qual os homens haviam se encerrado, a mente decadente (Bloom), pois a caverna é escura e “tediosa”; ela é descendente, e os leva a um imenso “vácuo”, que Bloom interpreta como “a mente sem imaginação do intelecto reduzido” do anjo – veremos adiante que esse lugar é sua “metafísica”, a visão do anjo sobre o inferno.

²⁹⁵ Eaves cita algumas passagens da Bíblia sobre Leviatã, o monstro marinho bíblico: “Isaías o identifica a uma serpente (27: 1); no Apocalipse (12: 9 e 20: 2) Satã é identificado com o “grande Dragão, a antiga serpente”, que foi expulso do céu”; as feições da besta em Apocalipse 13: 2 encontra eco no Leviatã de Blake. Em Swedenborg (*The Apocalypse Explained*, n.714a) serpentes significam “the sensual things of man”. M. Eaves, op. cit., p.218.

²⁹⁶ Nurmi informa que Blake devia ser familiarizado com as longitudes pois ilustrara pelo menos dois tratados de geografia, op. cit., p.51.

²⁹⁷ Nurmi, M., op. cit., p. 51.

luar, ouvindo um harpista, que cantava ao som da harpa; & o tema era: “O homem que nunca muda sua opinião é como água estagnada, & engendra répteis da mente”²⁹⁸. Quando o narrador reencontra o anjo informa a ele: “Tudo o que vimos deveu-se a tua metafísica”, seguindo as palavras do harpista.

Depois é a vez do narrador mostrar ao anjo seu “destino eterno”; enquanto aquele mostrado pelo anjo era subterrâneo, este é um “vão cosmológico”. Nurmi busca referências em *Threefold Life* de Jacob Böhme para a elucidação da simbologia de saturno e das estrelas fixas. O narrador definiu o destino do anjo “dentro do vácuo entre saturno & as estrelas fixas”. Saturno é o “limite” da vida eterna em Böhme (I, 94). As “estrelas fixas” são identificadas ao mundo físico. Em sua cosmologia as estrelas são os princípios do mundo material, ou “*Elementary life and spirit*” (I, 115): “nas estrelas há todas as propriedades deste mundo, estão todas as criaturas” (I, 115); uma “estrela fixa” é capaz de comunicar uma propriedade física ou espiritual à uma criatura no mundo (I, 115). O destino do anjo não é nem em saturno, nem nas estrelas fixas, é no “vácuo” entre eles, portanto ele não pertence realmente nem à vida eterna nem à terrena, mas “ao vácuo da abstração”²⁹⁹.

Finalizando a seção, o narrador e o anjo avistam “sete casas de tijolos”. Eaves as interpreta, assim como Nurmi e Bloom, como uma correspondência com as sete igrejas da Ásia, para as quais João remete sua revelação no livro do Apocalipse; em Swedenborg, diz ele, casas e outros lugares de habitação significam estados da mente³⁰⁰. Anjo e narrador entram em uma delas, e então o tom da narração sofre uma súbita mudança: lá estão macacos que devoram a si mesmos e aos outros que estão a seu lado, beijando hipocritamente suas vítimas antes de as devorar. Tannebaum interpreta essa passagem como a imagem da “natureza auto-destrutiva do raciocínio sistemático e a “guerra incestuosa de doutrinas rivais”³⁰¹. A seguir, quando voltam ao moinho, o narrador vê o esqueleto de um dos macacos que trouxe consigo transformar-se na “Analítica de Aristóteles” – a estrutura do dogmatismo religioso.

O capítulo, como dissemos, é encerrado pela imagem pictórica de Leviatã, “metafísica” do anjo, exatamente como foi descrito no texto: envolto no mar de fumaça e sangue, três voltas de seu enorme corpo escamoso podem ser vistas emergindo desse mar. Sua cabeça ergue-se na vertical à esquerda, a boca aberta lança a língua fendida para cima; vemos apenas um de seus olhos “carmesins”, e mais tons de vermelho sangue abaixo da cabeça. Acima à direita, entre o texto e o desenho, o narrador sentado em uma raiz de carvalho suspensa acima do abismo. Esta

²⁹⁸ Há também uma breve referência ao Apocalipse (15. 16:2): depois da aparição da besta, São João escuta harpas. Nurmi, op. cit., nota 29, p.52.

²⁹⁹ Nurmi, M., op. cit., p.55. Ele cita *Jerusalem* (Keynes, p. 447) onde Blake escreve sobre a filosofia abstrata: “the abstract Voids between the Stars are the Satanic Wheels”.

³⁰⁰ Indica o anfiteatro de tijolos em *Conjugal Love*, n. 237, e as casas de madeira e pedra em *Heaven and Hell*, n 186. Eaves, M., op. cit., p. 218.

³⁰¹ Tannenbaum, L., op. cit., p. 83, citando Bloom, *Blake's Apocalypse*, p. 95.

é a ilustração mais literal com relação ao texto em todo o livro. Como o capítulo discorre sobre a restrição angélica, mais uma ironia se configura.

Leviatã também personifica a Energia, desta vez a imagem terrível e poderosa da energia revolucionária.

Abaixo da imagem pictórica do Leviatã lê-se a inscrição “Oposição é Verdadeira Amizade” – que não aparece em algumas cópias. No último capítulo (pranchas 21-24), depois da “batalha mental” entre um anjo e um demônio, o anjo acaba sendo “convertido”, tornando-se “amigo” do narrador com quem lê a Bíblia “em seu sentido infernal”. A oposição pertence à energia, gera movimento e transformação, enquanto a concordância passiva apenas estagnação.

1. 5. 7-) Capítulo VI – pranchas 21-24

Chegamos ao último capítulo do *Matrimônio*. A crítica a Swedenborg e aos ‘anjos’ racionalistas será consolidada através de um ataque explícito e incisivo. Em sua estrutura, o capítulo é como todos os outros analisados até aqui: abre com imagem pictórica, segue a seção expositora, depois “Uma Visão Memorável” finalizada por outra ilustração maior, que o encerra.

No topo da página da seção expositora (*MHH* 21), a imagem pictórica apresenta uma forma humana perfeita, corpo e alma em sua plena exuberância. Propusemos a princípio ser esta figura de um jovem o resultado da transformação pelas chamas daquele corpo morto na prancha 14. Nossa sugestão encontrou confirmação na análise de Eaves³⁰² que, além dessa relação entre as duas figuras, também atribui ao crânio sob seu joelho um imagem que confirma sua ressurreição – sustentando seu joelho esquerdo uma forma que aqui não fica clara, mas veremos adiante ser a ossatura de um crânio humano, um símbolo da morte³⁰³. Em relação à figura do jovem, “corpo e alma reintegrados”, Eaves propõe algumas correlações: lembra o demônio ajoelhado (também nu) no fim da *MHH* 10; a posição da cabeça, voltada para cima, é similar àquela da águia (*MHH* 15) e a de Leviatã (*MHH* 20)³⁰⁴, ambas personificações da “Energia” no contexto do *Matrimônio*. Sua mão direita apoiada no chão – a única que podemos ver, a outra esta escondida atrás de seu corpo – parece estar sobre uma folha de papel, pois há uma forma retangular ali, ressaltada em meio à sombra de seu corpo que projeta-se no chão. Segundo a narrativa engendrada pelas ilustrações que propomos, essa figura é a do próprio narrador,

³⁰² Op. cit., p. 138. A análise de Howard opta pela mesma interpretação (op. cit., p. 94), e nos informa ser a mesma idéia adotada por Erdman, em seu texto sobre as ilustrações do *Matrimônio*. David Bindman sugere que a “figura regenerada” do jovem representa a expulsão da dúvida, pois nas últimas cópias “o sol aparece atrás dele para dissipar as nuvens da dúvida”, op. cit., p. 70.

³⁰³ O segundo dos “Provérbios do Inferno” diz: “Conduz teu carro e teu arado sobre a ossada dos mortos.”

³⁰⁴ Confirmado por D. Erdman, op. cit., p. 118.

fazendo dessa página uma referência ao próprio *Matrimônio*. Ou, se a ilustração é tomada mais genericamente: depois da purificação pelo fogo, conduzido para a expansão da percepção pelos contrários na “Tipografia do Inferno” (capítulo IV), essa figura “regenerada” participa agora do “Gênio Poético” – a folha de papel sua criação original.

Atrás do jovem, em segundo plano, erguem-se duas pirâmides como as do Egito, demarcando um forte contraste entre a forma humana (em pleno vigor) e a forma geométrica das mesmas. Elas também enfatizam o movimento ascendente de sua cabeça (mas ele parece estar aparte delas). Eaves as associa à tirania dos egípcios, da qual os israelitas foram libertados, visto esta figura parecer ter sido “libertada do poder repressivo das ‘mentes fracas e domesticadas’”, se a tomarmos pela forma regenerada da prancha 14. Observa ainda o fato das pirâmides serem tumbas, mais uma imagem de morte e regeneração. Mas pirâmides sugerem muitas outras possibilidades de interpretação. Bindman, por exemplo, afirma representarem o materialismo do qual o jovem desperta. Tratando-se de formas geométricas, podem também denotar a abstração do raciocínio “angélico” do qual o jovem está apartado; ou, pelo contrário, podem ser uma imagem de realizações humanas grandiosas; ou ainda uma referência à forma perfeita do triângulo, à identidade do homem – aquele que participa do Gênio Poético – com Deus: o triângulo com o olho em seu interior era uma representação da divina trindade muito comum em gravuras da tradição alquímica, utilizada também com certa frequência na iconografia ocidental em geral. Aqui o olho de Deus, que tudo vê, é substituído pela forma humana regenerada, aquele homem cuja percepção expandida e energia conferem a ele o poder formador da visão, que exulta na “Eternidade sempre em expansão no coração de Deus, a Imaginação Humana” (Blake, *Jerusalem*) Em último plano vemos o céu iluminado pelo sol que parece estar nascendo (pelas cores amarelo ouro e riscos vermelhos), dissipando a escuridão³⁰⁵. Esse é mais um exemplo das complexidades simbólicas encerradas nas ilustrações. Pode-se ir de um a outro extremo, a interpretação depende da leitura que o próprio espectador lhe confere, emergindo de sua escolha por um ou outro lado dos contrários: o sentido angélico ou aquele demoníaco.

A composição dessa imagem pictórica também será retomada por Blake algumas outras vezes. Ela aparece em *America*, prancha 6 (1793)³⁰⁶, e vemos a mesma posição corporal, idêntica, mas lá a elevação de terra sobre a qual está sentada possui mais detalhes de vegetação, e vemos claramente agora a imagem de um crânio do seu lado. Parece estar em uma altura elevada pois vemos formas de nuvens exatamente atrás dele. No contexto de *America* representa a redenção do trabalho escravo, a liberdade, a independência quando “*Empire is no more*” (linha 15)³⁰⁷. A mesma posição corporal desta figura pode ser vista também em uma das ilustrações

³⁰⁵ Há uma gradação de cores no céu que vai do azul mais claro perto da aurora até o azul escuro no canto esquerdo.

³⁰⁶ Ver figura 10 no Apêndice.

³⁰⁷ Erdman, op. cit., p. 144.

para o poema *The Grave*, de Robert Blair, cujos desenhos foram feitos por Blake (1805), mas o trabalho de gravá-los ficou a cargo de Schiavonetti³⁰⁸. A imagem ilustra a porta da morte (“Death’s Door”) e nela vemos a figura de um velho entrando através da porta, entreaberta, e sobre ela a mesma figura, aqui também com a conotação de regeneração, pois a figura que está entrando e a que está emergindo no topo podem ser tomadas como a mesma, imagem de morte e renascimento – atrás da forma regenerada vemos raios de sol emanando de seu corpo. Erdman sugere a forma humana nua como uma espécie de Fênix, acabando de renascer.

A sátira em linguagem simbólica da seção anterior traduzir-se-á em argumentação ferrenha na seção expositora que ora se apresenta, não sem ironia. Declara que a obra de Swedenborg não é de modo algum visionária; ele se pretendia um pensador original mas não escrevera mais do que “todas as velhas falsidades”:

“Sempre pensei que os Anjos possuem a vaidade de falarem de si mesmos como os únicos sábios; fazem-no com uma insolência presunçosa surgida do raciocínio sistemático. Assim, Swedenborg jacta-se de que o que ele escreve é novo: no entanto, não é mais que um Sumário ou Índice de livros já publicados. (...) mostra a tolice das igrejas, & denuncia os hipócritas, até imaginar que são todos religiosos, & ele próprio o único sobre a terra que jamais rompeu uma rede. Agora ouve uma verdade evidente: Swedenborg não escreveu nenhuma verdade nova. Agora ouve outra: ele escreveu todas as velhas falsidades. Agora ouve por quê. Ele conversava com Anjos, que são todos religiosos, & não conversava com Demônios, que odeiam todos a religião, pois era incapaz por suas idéias preconcebidas. Assim os escritos de Swedenborg são uma recapitulação de todas as opiniões superficiais, e uma análise das mais sublimes – e nada mais.

Blake ataca não apenas Swedenborg e os religiosos, mas também os racionalistas, que supõem serem os “únicos sábios”. Em pleno final do século XVIII, quando iluministas, ciência e filósofos empiristas possuíam um *status* elevado frente à sociedade, Blake antecipa uma crítica que será desenvolvida pelos românticos alemães: a razão não é a única fonte de conhecimento, e as faculdades humanas não se reduzem à ela.

“Eis agora outro fato evidente. Qualquer homem de talento mecânico pode, a partir das obras de Paracelso ou Jacob Böhme, produzir dez mil livros com o mesmo valor dos de Swedenborg, e a partir dos de Dante e Shakespeare, um número infinito. Mas, quando o fizer, que ele não diga conhecer mais que seu mestre, pois ele apenas segura uma vela à luz do sol.”

A seção é encerrada com a defesa do original e a crítica mordaz aos imitadores: que não usurpem a luz de seu mestre com sua pequena chama. O “homem de talento mecânico” elucida tanto os “macacos” quanto os “moinhos” da seção anterior³⁰⁹. Bloom aponta a evidência presente nessa passagem de que os grandes poetas (Dante e Shakespeare) possuem um valor “infinitamente” maior que os escritores místicos (Böhme e Paracelso) para Blake – o que deveria ser ponderado pelos “acadêmicos mais esotéricos” que o estudam, comenta ele³¹⁰.

³⁰⁸ Ostriker, Alicia (ed.), *William Blake, The Complete Poems*, Londres: Penguin Books, 1977, p. 13. Ver figura 11 no Apêndice.

³⁰⁹ Eaves, M., op. cit., p. 219.

³¹⁰ Bloom, H., op. cit., p. 20.

Nurmi comenta que ao elogiar Böhme e Shakespeare ele partia de um conhecimento sólido sobre estes autores, pois era bastante familiarizado com seus escritos; mas há dúvidas quanto ao seu conhecimento de Dante e Paracelso naquele momento. Naquela carta para Flaxman (12/09/1800, Keynes, p. 841), Blake cita os eventos espirituais mais importantes que lhe ocorreram, afirmando que Paracelso e Böhme tinham “aparecido” para ele “a um só tempo”, tinham tido algum significado em sua biografia espiritual. Entretanto Nurmi informa ser difícil encontrar idéias de Paracelso em sua obra – aliás completa ser difícil encontrar influências em geral na sua obra, pois Blake transforma de tal maneira as idéias que empresta a ponto delas se tornarem indissociáveis de seu próprio pensamento³¹¹. Talvez a menção a Paracelso se dê via Böhme, cuja obra Blake conhecia, por existir uma forte relação entre eles e daí a importância concedida a Paracelso. Seu conhecimento de Dante na época em que escreve o *Matrimônio* também é incerta. Sabe-se, porém, que aprendera italiano no final de sua vida para ler *A Divina Comédia*, quando dedica-se às ilustrações desta obra³¹².

A próxima seção do mesmo capítulo é mais “Uma Visão Memorável” (MHH 22-24), e, ao modo das *Memorable Relations* de Swedenborg, erige um episódio fantástico da conversação entre um anjo em um demônio. Ao lado do título há uma pequena ilustração onde uma figura com arco atinge outra com sua flecha. Eaves informa que Swedenborg, em *True Christian Religion* n.86, indica que espadas, lanças e flechas significam o combate da verdade na Bíblia, imagens adotadas por Blake em *Milton*, como “Mental Fight” (Keynes, 481)³¹³. Nesta seção há também uma “Batalha Mental”. O demônio vem até um anjo e afirma que “não existe outro Deus” a não ser aquele presente nos “grandes homens”, que participam do Gênio Poético (este é único: “segundo o gênio de cada um”). O anjo responde através de perguntas: “Idólatra! não é Deus Uno? & não é ele visível em Jesus Cristo? e não deu Jesus Cristo sua sanção à lei dos dez mandamentos? e não são todos os homens tolos, pecadores e nulidades?” Depois de responder também através de perguntas para expor suas idéias, o demônio acaba por ‘convertê-lo’. Há semelhanças entre os argumentos retóricos do demônio – e a maneira como o anjo, seu opositor, reage a eles – com uma das “Memorable Relation”³¹⁴ de Swedenborg, citada por Eaves. Esta apresenta um encontro muito parecido com o dessa seção do *Matrimônio* – notar que as perguntas do anjo em Blake são quase idênticas às perguntas do próprio Swedenborg respondendo a seu opositor na passagem a seguir:

“Um espírito de um “homem da região norte” vem até Swedenborg “veementemente”, “ameaçador” e “exaltado” e pergunta: “És tu aquele que deseja corromper o mundo através da noção de restabelecer uma nova igreja...Conte-me brevemente quais são essas doutrinas da Nova Igreja, e verei se elas convêm ou não” Em resposta Swedenborg declara suas doutrinas centrais,

³¹¹ Nurmi: “It is rather hard to find any very direct influences on Blake from Paracelsus – and tracing influences in Blake is a most uncertain business at best because everything he borrows becomes very much his own.”, “Polar Being”, in *The Marriage of Heaven and Hell*, reunião de ensaios editada por Harold Bloom, op. cit., p.61.

³¹² Nurmi, M., op. cit., p. 57.

³¹³ Eaves, M., op. cit., p. 139.

³¹⁴ *Conjugal Love*, n.82.

assim como o demônio o faz aqui (...) seu desafiador, como o anjo de Blake, tem de reprimir sua “fúria” antes de continuar, “depois de alguma deliberação”. Com um “semblante rígido” ele então pergunta: “Como você pode demonstrar que há um só Deus, em quem há uma divina trindade, e que ele é o Senhor Jesus Cristo?” Swedenborg responde: “Eu o demonstro assim: Não é Deus único e individual? Não há uma trindade? Se é Deus único e individual, não é ele uma pessoa? Que este Deus é o Senhor Jesus Cristo é evidente através dessas considerações...” Ele continua enumerando passagens do Evangelho de João que provam a identidade de Deus e Cristo. Porém, ao final, seu opositor parte “indignado” e sem ser persuadido” (Eaves, p.219).

A semelhança na argumentação desta passagem de Swedenborg está no fato de que tanto o místico sueco quanto o demônio na prancha 23 respondem através de perguntas³¹⁵. As questões levantadas pelo último, segundo Eaves, imitam a estratégia protestante de conduzir um embate teológico através de demonstrações que utilizam escolhas cuidadosas de textos bíblicos³¹⁶. O demônio ataca a crença de que o Decálogo seja a essência da religião, como observa Howard. Ele acrescenta que esse ataque não é para Swedenborg — menos moralista que muitos escritores religiosos — mas para seus seguidores, que formaram a *New Jerusalem Church* em 1789, e conferiram ao Decálogo uma importância central³¹⁷.

A passagem a seguir é aquela ilustrada na página do título, o “matrimônio” ou união do anjo com o demônio. Convencido por suas palavras o anjo estende os braços, “envolvendo a língua de fogo, & foi consumido e ascendeu como Elias”. Elias é associado ao poder do fogo divino pois tinha a capacidade de invocá-lo; ele é o profeta tesbita que “subiu ao céu no turbilhão” de um carro e cavalos de fogo (2 Reis 2: 11)³¹⁸. Retomando a ironia no último trecho da obra, o narrador informa que esse anjo se tornara um demônio e é agora “seu amigo íntimo”, com quem lê freqüentemente “a Bíblia em seu sentido infernal”, declarando ainda possuir “A Bíblia do Inferno”, que há de ser trazida ao mundo, independente da vontade deste. Vários críticos consideram “A Bíblia do Inferno” uma série de obras planejadas por Blake, dentre as quais algumas foram executadas. Fariam parte dela os “Provérbios do Inferno”, “Uma Canção de Liberdade” (1790), *The Book of Urizen*, *The Book of Ahania* e *The Book of Los* (1794-5)³¹⁹.

Na última ilustração a imagem de Nabucodonosor, rei da Babilônia, condenado pela providência por causa de sua soberba a um período de loucura durante o qual 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

³¹⁵ “(...) ouve agora como sancionou ele a lei dos dez mandamentos: não zombou do sábado e, assim, do sábado de Deus? não matou quem foi morto por sua causa? não desviou a lei da mulher apanhada em adultério? não roubou o trabalho alheio para sustentar-se? não deu falso testemunho ao recusar-se à defesa perante Pilatos? não cobiçou ao orar por seus discípulos, e aos lhes pedir que sacudissem o pó de seus pés diante dos que se negavam a hospedá-los? Digo-te: nenhuma virtude pode existir sem a quebra desses dez mandamentos. Jesus era todo virtude, e agia por impulso, não por regras”, Blake, prancha 23-4 do *Matrimônio*, tradução de José Antônio Arantes, Iluminuras.

³¹⁶ Dentre as passagens bíblicas mais relevantes na fala do demônio, Eaves aponta algumas: Marcos 2: 27 (“o sábado foi feito para o homem, e não o homem para o sábado”), João 8: 1-11 (sobre a mulher pega em adultério, para quem Jesus diz “Nem eu te condeno”), Mateus 27: 13-14 (sobre Jesus não ter respondido “sequer uma palavra” para Pilatos) e Mateus 10: 14 (“Mas se alguém não vos recebe e não dá ouvidos às vossas palavras, sai daquela casa ou daquela cidade e sacudi o pó de vossos pés.”).

³¹⁷ Howard, J., op. cit., p.93. Esse comentário é parte de um artigo do mesmo autor, na revista acadêmica dedicada a William Blake, *Blake Studies* 3 (1970): 19-52, intitulado “An Audience for *The Marriage of Heaven and Hell*”.

³¹⁸ Eaves, M., op. cit., p.220.

³¹⁹ Idem.

mencionado no texto, a coroa de quatro pontas sobre sua cabeça denota a iconografia, e também o estado de selvageria aqui enfatizado – está nu, movimenta-se de quatro em meio à 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 sobrelhas contraídas³²⁰. Outro fato que assegura essa iconografia é o título “Nebuchadnezzar” conferido por Blake a uma gravura grande, hoje na *Tate Gallery*³²¹, na qual a mesma figura é vista. Esta imagem da opressão contrasta fortemente com aquela da figura regenerada na ilustração anterior (*MHH* 21), um complemento negativo à figura do jovem, contraste igual ao da gravura “*Death’s Door*”, comenta Eaves³²². Segundo ele, tanto no Apocalipse (Novo Testamento) quanto na tradição cristã, Nabucodonosor assume a imagem do tirano, como Heródes e os imperadores romanos; a lógica de representá-lo no final do *Matrimônio* seria para dizer que “sua dominação está agora acabada.”³²³ Howard parece condizente a essa interpretação quando escreve sobre essa imagem:

“Sendo ele um tirano, que usurpou Israel, conduz a outros usurpadores, que [no *Matrimônio*] têm sido anjos, sacerdotes e compiladores como Swedenborg. Esta é a classe de vilões que, a partir de agora, inclui um tirano político, constituindo um progresso apropriado que encaminha para a seção final do *Matrimônio*, a profética “Canção de Liberdade”³²⁴

Essa é uma interpretação razoável, em vista da sessão seguinte tratar do tema político. Mas, novamente, não esgota as conexões possíveis. O contraste entre as duas figuras, a que abre e a que encerra o capítulo, pode nos remeter a várias interpretações. A imagem exuberante e livre da figura regenerada em contraste com a imagem aterrorizada e oprimida anterior à transformação. Abaixo da ilustração de Nabucodonosor lê-se a inscrição: “Uma só lei para o Leão & o Boi é Opressão”, se Leão pode ser relacionado à energia (portanto à figura regenerada), boi é claramente relacionado ao rei babilônico, que em seu estado de loucura comia grama “como os bois”, portanto os dois assinalam e ilustram a extrema diferença entre leões e bois. Nesses termos essa pode ser a imagem do homem justo antes do apocalipse proclamado pelo *Matrimônio*. No “Argumento” lemos: “Agora a furtiva serpente se esgueira / Em mansa humildade, / E o justo vocifera nos ermos / Onde vagueiam leões.”; assim, enquanto no “Argumento” a imagem pictórica apresenta uma cena idílica em contraste com o expressado pelo texto, Nabucodonosor no final contrasta com a proclamação da transformação espiritual dos homens que acompanhamos ao longo de toda a escrita da obra, e a ilustração da efetivação da transformação de um homem individual (o narrador?) sendo expressada figurativamente na seqüência das pranchas. Tal oposição confere um caráter infindo à obra, unindo seu final com o início, como se essa transformação nunca encontrasse um fim – imagem do perpétuo

³²⁰ Ver figura 12, provável esboço preliminar de Nabucodonosor, apresentado por Eaves.

³²¹ Ver figura 13 no Apêndice.

³²² Eaves, M., op. cit., p. 139.

³²³ Idem, p. 220.

³²⁴ Howard, J., op. cit., p.94.

movimento da batalha entre os contrários, que gera a criação, a vida, as transformações espirituais, intelectuais e políticas.

1. 5. 8-) “Uma Canção de Liberdade”

O Matrimônio do Céu e do Inferno clama pela transformação individual dos homens, para que então seja possível uma transformação maior, 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 simbólica e um tom diferentes dos capítulos. Sua forma mítica, profética, retorna àquela do “Argumento”. Eaves quem nota a semelhança estilística entre essas duas seções, e o contraste retórico que estabelecem com as pranchas 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 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) separadas³²⁵; a imagem que reuniria todas as outras, seria estabelecida pelo Coro final:

“Que os sacerdotes do Corvo da aurora³²⁶ 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 moral³²⁷.

³²⁵ Bloom, H. (ed.), *William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*, New York: Chelsea House Publishers, 1987, p.22.

³²⁶ 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.

³²⁷ Howard, J., op. cit., p.95.

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 Enitharmon; seu filho, o “filho do fogo” (19), será personificado em Orc. O “rei estelar”(8), o tirano, geralmente associado com o ciúme (10) e a velhice, irá se configurar em Urizen³²⁸, contra quem o “filho do fogo” irá se rebelar, esforçando-se por obter liberdade. 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 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 diz 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 1790³²⁹. Comenta 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”³³⁰, e a subsequente 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” (8-11), e vice-versa, pois aqui há revolta, o “filho do fogo” também faz precipitar o “rei estelar” (15-18). Bloom escreve: “na versão de Blake sobre a queda dos Anjos de Milton ambos são derrubados, Jeová-Urizen e Lúcifer-Orc.”³³¹

Na primeira parte da sentença 3 ecoa o refrão de abertura e fechamento do “Argumento” (prancha 2)³³²: “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 explícita³³³: “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.” (Eaves, p.221) “Uma Canção de Liberdade”, segundo o crítico, é o escrito de Blake que mais se assemelha a outro livro seu, inacabado, *The French Revolution*.

³²⁸ Urizen é mencionado pela primeira vez em *Visions of the Daughters of Albion* (8: 3). Informação dada por Eaves (p. 221), que escreve: “Aqui ele incorpora reis europeus como Luís XVI e George III, na linhagem dos tiranos bíblicos.”

³²⁹ Cita várias: ‘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 Enitharmon, que aparece com esse nome pela primeira vez em *America*. Eaves, op. cit., p.221.

³³⁰ Que será o Messias.

³³¹ Bloom, H., op. cit., p.23.

³³² Eaves, M., op. cit., p.221.

³³³ Antes disso na sentença número 2, Álbion é a Inglaterra. Blake se refere à Inglaterra sempre através desse termo, que é o antigo nome da ilha; Álbion também personifica o “homem primordial” nas longas profecias do final.

Quanto à sentença 5, “Roma” provavelmente seja uma referência à igreja católica romana; a alusão às “chaves” de São Pedro, emblema do poder Papal, sua autoridade, denota o apelo da obra pela libertação: “Lança tuas chaves”, para que elas “caiam” no “abismo” pela “eternidade”. Eaves comenta: “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.” (p.221).

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 Egito³³⁴. 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 !”³³⁵

Declara o fim da tirania política³³⁶, que encontra a sustentação e a manutenção de seu poder nos códigos morais dos sacerdotes, desprezados aqui pelo “filho do fogo”. Howard escreve:

“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.” (p. 95)

O coro final, citado antes, retorna o tema anti-clerical.

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”³³⁷. 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 repetirá em três outras obras: *Visions of the Daughters of Albion* (11: 10), *America* (Keynes, p. 199) e *The Four Zoas* (Keynes, p. 289).

³³⁴ “E a viagem subsequente através do deserto liderada por Moisés Deus. Deus entrega a Moisés as tábuas dos dez mandamentos pela primeira vez em Êxodo, 31: 18.” M. Eaves, op. cit., p.222.

³³⁵ 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 – nômicos, 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. Estamos estudando essa obra. A última linha (em caixa alta, na citação acima) é repetida em *America* (Keynes, 198).

³³⁶ Nesse sentido, a ilustração de Nabucodonosor pode ser para introduzir a atmosfera da queda do Império.

³³⁷ 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.

Para concluir a análise de “Uma Canção de Liberdade”, que não tem ilustração maior, apenas nas entrelinhas³³⁸, traremos 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”³³⁹

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...”³⁴⁰ (p.129).

³³⁸ 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”” escreve Eaves, p. 140), e por fim, sobrevoando “Porque tudo o que vive é Sagrado”, cinco pássaros e uma águia, talvez os cinco sentidos e a imaginação, finalmente libertados.

³³⁹ Op. cit., p. 129.

³⁴⁰ Idem.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Segunda Parte

William Blake e a tradição

Ut pictura poesis

“[...] quem diz *mimesis* diz tradução e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens. Na concepção renascentista das artes — que de certo modo perdurará em muitos dos seus dogmas fundamentais intacta até o séc. XVIII — todas as artes partem desse pressuposto que as une: *mimesis*.”³⁴¹

Quando recorremos a escritos que se dedicam à elucidar a vasta tradição da comparação entre as artes, podemos notar a unanimidade de todos eles em reconhecer a permanência do conceito de *mimesis*³⁴² nas diversas teorizações que, a partir de uma suposta semelhança entre as artes da pintura e da poesia – ambas *imitariam* a natureza, ou a Idéia – buscaram estabelecer os parâmetros que deveriam nortear as “artes irmãs”. A célebre frase de Horácio, que deu origem a essa prática de comparação entre as artes, não possuía em seu contexto mais que um intuito ilustrativo e, do mesmo modo, durante toda a Antiguidade, as raras passagens que se valeram de tal comparação nunca a tomaram como um tópico³⁴³; mas, a partir da Renascença, e durante os séculos XVI, XVII e XVIII, essa questão tomou grandes proporções através de produções artísticas e de discussões teóricas e filosóficas, tornando-se uma prática recorrente, assunto de acirradas reflexões sobre as artes, que daria origem, no século XVIII, à Estética.

Desse modo a Renascença constitui um ponto de partida para o estudo da *ut pictura poesis*, mais precisamente a teoria do *paragone* de Leonardo da Vinci, por ter sido das mais influentes naquele momento; traçaremos o delineamento geral dessa discussão até chegarmos ao século XVIII, à obra *Laocoonte* de Lessing: obra fundamental cuja matéria assinala aquela crise na tradição da *ut pictura poesis*. A concepção que ali se inicia, em cujo âmbito podemos inserir a obra de Blake, é marcada tanto por um descrédito no conceito de *mimesis* enquanto mediador entre as artes – o que possibilitara até então sustentar-se a idéia de uma categoria geral unificada da qual elas fariam parte – quanto pelo advento da importância concedida à imaginação na

³⁴¹ Márcio Seligmann-Silva em sua elucidativa “Introdução” à tradução da obra de Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*, São Paulo: Iluminuras, 1998, p.10. A Introdução acima referida contribuiu enormemente para a concepção do presente capítulo (os sub-capítulos 2.1.1 e 2.1.2 são inteiramente baseados nela), pois o autor traça ali o caminho teórico que culminaria na obra de Lessing – esta obra revela-se uma importante referência para o estudo da crise ocorrida na tradição da *ut pictura poesis*, que dará lugar a uma nova concepção de arte, importante em nosso estudo sobre a obra de Blake. Veremos mais sobre esta questão no capítulo que ora se inicia. Utilizamos também neste capítulo os seguintes estudos: Jean Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago, 1958; Tzvetan Todorov, *Teorias do Simbolo*, São Paulo: edições 70, 1979; o artigo de Aguinaldo J. Gonçalves, “Ut pictura poesis: uma questão de limites”, em Revista USP, set. out. nov. 1989, n. 3, ed. Nelson Ascher, Rensselaer Lee. “Ut pictura poesis. The humanistic theory of Painting”, *Art Bulletin*, XXII, 1940.

³⁴² A partir da *Poética* de Aristóteles e suas interpretações várias.

³⁴³ Ela aparece em obras de teóricos como Aristóteles e Horácio. A comparação que se tornou mais conhecida, e que no início do XVIII será como que um mandamento para poetas e pintores, é aquela da poética de Horácio, *ut pictura poesis*: “Poesia é como pintura [*ut pictura poesis*]; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre.” Horácio, *Ars Poetica*, 361-365. (Trad. Port.: Aristóteles, Horácio, Longino, *A Poética Clássica*, trad. Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 1988, p.65.)

criação artística. Diferenças fundamentais nas artes pictórica e poética foram reconhecidas, assim como a idéia de arte enquanto imitação da natureza foi colocada em cheque.

Pretendemos, ao abordar essa tradição, traçar o mais sucintamente possível esse panorama das teorias de arte que relacionaram as semelhanças e peculiaridades entre pintura e poesia, não apenas pelo fato de que Blake, ao transformar estas duas linguagens em uma só obra de arte, e vivendo em um período que herdara dos três primeiros quartos daquele século XVIII um estado na arte no qual muitos dos preceitos da *ut pictura poesis* havia abrangido o âmbito da poética tanto de obras literárias quanto pictóricas (apesar de já anunciar seus últimos suspiros), não poderia ter deixado de refletir tal assunto em sua obra; mas também porque essa abordagem proporciona a oportunidade de desvendarmos mais precisamente as características estéticas implícitas nas duas linguagens que compõem a obra do artista inglês.

2.1-) Da Idéia à linguagem e sua cor

“Essa valorização da invenção era um dogma central na doutrina da *ut pictura poesis* de então que só será posto em questão no séc. XVIII com o desenvolvimento de uma teoria da *recepção* das artes. É apenas graças a essa valorização da invenção em detrimento da realização da obra em si que se podia afirmar a traduzibilidade entre as artes. Se o que importa é a Idéia, os meios de atingi-la são cambiáveis.”³⁴⁴

No Renascimento, para que as artes visuais ganhassem o mesmo valor atribuído à poesia e retórica durante a Idade Média, houve a necessidade da superação de preconceitos com relação ao trabalho manual que desde a Antigüidade recaía sobre aquelas. Daí Leonardo da Vinci ter desenvolvido sua teoria da “competição” entre as artes (o *paragone*), tentando evidenciar o caráter intelectual da pintura: o trabalho mental do artista é valorizado em detrimento de qualquer outra etapa do fazer artístico. Assim como em Leonardo, os vários tratados de pintura humanistas atribuíram maior relevância às Idéias. Seligmann-Silva chama a atenção para a evidente dependência das teorias pictóricas com relação às retóricas nessa concepção, sendo a *inventio* do artista considerada mais relevante que sua *elocutio* ou *dispositio*.

O autor insiste nessa questão: só é possível competição onde há um campo comum, de igualdade; aqui este campo é constituído pela *mimesis* e também pelos vários preceitos codificados nas artes retóricas e poéticas. Os primeiros tratados de pintura surgidos no Renascimento nasceram dependentes do âmbito da poesia, vertendo para o uso com as imagens conceitos dos vários tratados de retórica e de poética que constituíam os parâmetros para a poesia desde a Antigüidade³⁴⁵.

Com a teoria do *paragone* de Leonardo da Vinci, o olhar ganhou importância fulcral: ele argumenta ser a visão o sentido mais próximo da realidade. A pintura, dirigindo-se à visão através do poder de “pôr diante do olhos” do espectador as coisas como se fossem a própria

³⁴⁴ Idem, p. 14.

³⁴⁵ Leon Batista Alberti, pintor renascentista que primeiro se dedicou a escrever um tratado de pintura (*De Pictura*, 1435), baseou o mesmo em obras de retóricos e teóricos da poesia antigos. Sobre essa questão Seligmann-Silva escreveu: “O pintor se “submete” à tutela do *logos* em diversos âmbitos: como tradutor intersemiótico de conceitos da retórica e da poética; consequentemente como teórico e realizador de uma pintura voltada sobretudo para a representação da *narração*, i.e., do *logos*: da História; em terceiro lugar, esse pintor deve ser, para cumprir essa nova função, um *pictor doctus*, cópia do *doctus poeta* (erudito, com uma larga bagagem de *leitura*): sem essa erudição ele não poderia corresponder à doutrina do *decorum* ou *convenevolezza*, que consistia na prescrição (...) de conveniência necessária entre os diversos componentes da representação (...) Por último, o pintor está submetido a um rigoroso código de regras sociais, de âmbito moral, político e religioso. Nesse último sentido a pintura torna-se *ilustração*, um meio didático de atingir de modo mais imediato e descomplicado o que a escrita não consegue realizar; basta lembrar do papel fundamental atribuído a ela na era da Reforma e da Contra-Reforma”, Idem, p. 11. Tanto Alberti quanto Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, 1584) consideram a representação da história como o fim mais elevado do pintor. Nas correspondências várias entre as duas artes que surgem, o desenho era identificado com a história. Benedetto Varchi compara a cor às palavras (*Della maggioranza delle arti, Disputa terza*). Outros correlatos surgidos no período: olho/ouvido, corpo/alma, exterior/interior.

natureza, seria superior à poesia na imitação, pois além disso possui imediaticidade em sua manifestação, enquanto a poesia chega de modo “muito confuso e lento” à imaginação³⁴⁶:

“A imaginação [*immaginazione*] não vê tão excelentemente quanto o olho.”³⁴⁷

as coisas imaginadas permaneceriam pouco tempo na nossa memória em comparação com aquelas efetivamente vistas (isto ocorreria devido à fisiologia humana). A imediaticidade da pintura também lhe conferiria a capacidade de representar melhor a beleza que, segundo Leonardo, seria caracterizada por “a divina proporção dos membros compostos em conjunto num mesmo momento”: o “poeta ao descrever [...] demonstra o corpo, membro a membro e em tempos diferentes”, enquanto o “pintor faz com que tu vejas tudo de uma vez”. Seligmann-Silva nota que esse “pôr diante dos olhos” da pintura seria “também um efeito codificado pelas retóricas e poéticas da Antigüidade em torno do conceito de *εναργεια*, *enárgeia*, a *evidentia* das retóricas latinas.” Mas, apesar dessa dependência de conceitos emprestados da poesia, o artista renascentista inverterá a ordem dos valores: “Leonardo tomando a *enárgeia* como o fim das artes, deixa claro que a *pictura* deve ser o ideal da *poesis* e não o contrário, como havia sido afirmado até então.” (Seligmann-Silva, p.13, 14).

É estabelecida nessa época uma forte reciprocidade entre pintura e poesia: se por um lado a pintura representa narrativas da poesia, buscando ali muito de sua iconografia, por outro também é valorizada a descrição poética, a capacidade do poeta em descrever com perfeição as impressões dos objetos.

No século XVII, os tratados de pintura do classicismo francês intelectualizaram-na a tal ponto – através da criação de inúmeras regras, a maioria seguindo os preceitos da representação da História, considerada ainda o gênero de pintura mais elevado – que acabam por submetê-la a um formalismo extremo, descrevendo e tipificando gestos, expressões faciais, vestimentas, como se fossem uma escrita – em obras de autores como Charles Le Brun e André Félibien. Pode-se notar em geral nas concepções da época a predominância do racionalismo em detrimento dos sentidos da percepção. Assim, para Le Brun, seria mais importante o desenho do que a cor: ao primeiro corresponderia a “linha lógica” do pensamento, ao colorido corresponderiam os elementos sensuais da linguagem, os tropos, considerados por ele dispensáveis³⁴⁸. O elemento racional e o material da linguagem são portanto separados, as idéias seriam universais e independentes de seu *medium*.

Podemos notar que, do século XV ao XVII, através das doutrinas humanistas da pintura – nas quais predominaram a *mimesis* (da natureza ou da Idéia) e a comparação entre as artes –

³⁴⁶ Seligmann-Silva: “(...) essa concepção negativa da descrição poética e essa valorização do efeito “imediato” da pintura irão perdurar até o séc. XVIII e constituirão um credo fundamental na construção do *Laocoonte* de Lessing.”, op.cit., p.13.

³⁴⁷ Leonardo da Vinci, *Codex Urbinas*, citado por Seligmann-Silva, op.cit., p. 13. Veremos adiante que William Blake manifesta idéia contrária a essa de Leonardo sobre a noção de imaginação.

houve uma aproximação muito grande entre as mesmas, o que deu origem à crença na possibilidade de uma *tradução* dos princípios de uma para a outra, gerando na pintura tamanho enfoque nas Idéias encerradas nela, que os meios propriamente picturais acabaram sendo relegados a segundo plano. A pintura deveria ser “lida” pelo espectador, necessitando do comentário que a aproximava das palavras (descuidando de sua própria materialidade pictórica), e tornava-o mero receptor passivo de sua mensagem³⁴⁹.

Mas no final do século XVII e início do XVIII ocorreriam mudanças profundas na reflexão sobre as artes. O foco muda da obra em si para a maneira com que ela atinge o espectador, da tela e da página para a imaginação. Para os teóricos dessa nova concepção, na tarefa persuasiva da arte não seria mais importante ensinar ou instruir o espectador do que comovê-lo, revolver suas emoções e paixões, diverti-lo, e essa mudança se reflete na preocupação com o elemento material tanto da pintura (cor) quanto da poesia (estilo, a sonoridade). Um dos primeiros teóricos dessa nova perspectiva, Roger de Piles (1635-1709), focaliza a reflexão sobre a pintura em termos de sua recepção em – *L’Idée du peintre parfait* – e não mais a partir da divisão dos gêneros. Para ele, a escolha dos temas deve estar subordinada ao *medium* da pintura, o que faz com que o desenho também não seja mais o principal elemento; o colorido é que deve ser a base a partir da qual a idéia do pintor deve ser concebida.³⁵⁰

³⁴⁸ Idem, p. 16.

³⁴⁹ Rensselaer Lee escreveu sobre a pintura no XVII: “críticos como Félibien e Le Brun na medida em que aplicaram as regras da poesia à pintura intelectualizaram a tal ponto a arte pictórica que o seu caráter primário de arte visual capaz de afetar a imaginação humana apenas através do seu poder inicial sobre o sentido da visão foi amplamente descuidado”, Rensselaer Lee, “Ut pictura poesis. The humanistic theory of Painting”, in: *Art Bulletin*, XXII, 1940, pp.197-269. Citado por Seligmann Silva, op. cit., p. 16.

³⁵⁰ Seligmann-Silva considera a possibilidade de que suas idéias constituam a primeira ocorrência na qual a teoria da pintura se torna independente dos tratados de poética e de retórica: “[...] graças à sua valorização da recepção e do elemento material das artes a teoria da pintura começa a articular teoremas próprios para as artes plásticas. A pintura inicia o seu processo – infindo – de “autonomização”.” Idem, p.18.

2.1.2-) Dos signos artísticos e suas especificidades

“Graças à valorização do *medium* das artes e [à] concepção do artista-gênio, o *ut pictura poesis* entra – paulatinamente – em crise. A Estética se desenvolve justamente enquanto uma “ciência” que tenta mediatizar entre o absolutamente único (fruto do “gênio”) e o universal (campo ao qual a arte pertenceu até o séc. XVII[...]). A reflexão intersemiótica que está na sua base leva a uma teoria dos signos: o meio de ligação entre o indivíduo e o mundo, entre o sujeito e o objeto.”³⁵¹

Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) foi o primeiro teórico a desenvolver mais significativamente um estudo comparativo baseado nas formas de expressão próprias a cada arte, para analisar suas especificidades. Assim, definiu os signos das artes plásticas como “signos naturais”, e os das artes poéticas como “signos artificiais”. A pintura despertaria em nós uma impressão mais forte do que aquela gerada pela poesia, principalmente por causa do uso de signos naturais, que seriam mais diretos³⁵²; e também pelo fato de estar ligada ao sentido da visão – como em Leonardo, sua concepção de arte é baseada na representação (*mimesis*) e na prevalência do elemento visual; seguindo a tradição do *paragone*, ao confrontar as duas artes confere à pintura um estatuto de superioridade com relação à poesia. Os seus argumentos são baseados em uma “teoria mecânica” da comunicação³⁵³: na recepção do signo natural (pintura) haveria uma perda menor da “energia inicial” da obra (“o olho está mais próximo da alma do que a orelha”), enquanto na recepção dos signos arbitrários da poesia, que demandaria uma série de passagens no processo de percepção³⁵⁴, a “energia inicial” da obra perderia sua força até alcançar a alma.

O essencial na poesia é a invenção de imagens, aspecto da criação artística denominado por ele *Poësie du style*. Essa idéia desenvolvida em sua obra será muito marcante na *ut pictura poesis* do século XVIII. A métrica é vista como um elemento secundário; a característica principal da poesia, que a diferenciaria da retórica, é a presença de imagens e figuras: a poesia do estilo lida com a imaginação. A figura é vista como meio da *ekphrasis* (descrição) de se atingir a enérgeia, a qual é concebida como um recurso central na estratégia de persuasão da

³⁵¹ Idem, p.27.

³⁵² Dubos: “Eu creio que o poder da Pintura é maior sobre os homens que o da poesia, e eu apoio meu sentimento em duas razões. A primeira é que a Pintura age sobre nós por meio do sentido da visão. A segunda é que a Pintura não emprega signos artificiais, como a Poesia o faz, mas sim signos naturais. É com signos naturais que a Pintura faz suas imitações. [...] Podemos dizer, falando de um modo metafórico, que o olho está mais próximo da alma do que a orelha. [...] A Pintura emprega signos naturais cuja energia não depende da educação. [...] Talvez eu fale mal quando digo que a Pintura emprega signos: é a *Natureza ela mesma que a Pintura põe sob nossos olhos.*” Idem, citado na p. 21.

³⁵³ Idem, p. 22.

³⁵⁴ Das palavras às idéias das quais são signos arbitrários; depois das idéias à imaginação; na imaginação as idéias formariam os “quadros” que nos comovem: “As palavras devem, primeiro, despertar a idéias de que elas não são mais do que os signos arbitrários. Em seguida, é necessário que as idéias se coordenem na imaginação e que nela formem esses quadros que nos sensibilizam e essas pinturas que nos interessam”. (Dubos, citado por T., Todorov, op. cit., p. 143.) Essas operações seriam rápidas mas, segundo sua teoria mecânica, “a multiplicação dos mecanismos enfraquece sempre o movimento, porque um mecanismo não comunica ao outro todo o movimento que ele recebeu.”

poesia: “para nos convencer é necessário nos emocionar, é necessário por sob os nossos olhos por meio de pinturas os objetos sobre os quais ele [sc. o escritor] nos fala”.³⁵⁵

Portanto a poesia deveria buscar o efeito da pintura, ou seja, a criação de imagens. Mas não através da descrição detalhada do objeto no espaço – muito comum nas poesias até o século XVIII – porque se assim fosse a poesia se tornaria “entediante”, havendo para Dubos uma incompatibilidade entre a descrição e a linguagem da poesia; esse efeito deveria ser buscado na obra poética através da utilização de figuras, como vimos acima: a capacidade de criar figuras era, para ele, o princípio da poesia. Seligmann-Silva aponta a importância de Bernard Lamy (*L'Art de parler*, 1675, vinte edições até 1757) na revisão do preconceito dos racionalistas em relação ao papel dos sentidos e das imagens na estruturação do saber e do conceito de linguagem e, portanto, valioso antecessor para as idéias de Dubos.

Partindo da relação estabelecida por Descartes entre a temporalidade que seria ligada ao discurso da razão, e o espaço, ligado aos sentidos, Lamy apontou a incompatibilidade entre a linearidade da linguagem e o aspecto simultâneo tanto da nossa recepção de impressões quanto do *tableau* formado pela imaginação e, contrário à solução racionalista que igualava a ordem lógica à ordem natural, concebeu a utilização de figuras – de uma linguagem imagética que tentasse transmitir o *tableau* do espírito – como uma possível maneira de superação deste problema: “Podemos portanto dizer que um arranjo é natural na medida em que ele apresente todas as partes de uma proposição unidas entre si como elas se encontram no espírito”³⁵⁶. As palavras deveriam ser compostas pelo orador de modo a “tornar sensível e palpável, tocar vivamente os sentidos, formar na imaginação uma pintura da coisa que nós queremos fazer conceber.”³⁵⁷ As figuras poderiam substituir eficazmente longos discursos, concentrando muitas coisas em uma só imagem, aproximando-se desse modo do espírito que, como Lamy o caracteriza, veria muitas coisas “com um só olhar”: “Une seule métaphore dit souvent plus qu’un long discours.”³⁵⁸

Voltando a Dubos, o objetivo persuasivo mais importante das artes também para ele é o “comover” os espectadores, e por isso criticou a arte alegórica, por demandar muito a razão na compreensão da obra. Também a pintura não deveria exigir muito do nosso intelecto mas sim “nos emocionar e, logo, os temas dessas obras não podem nunca pecar pelo excesso quanto à facilidade do seu entendimento”, senão seu objetivo de comover os receptores não seria alcançado³⁵⁹. Pode-se notar um ‘anti-racionalismo’ na reflexão de Dubos sobre a tarefa persuasiva da arte, que é também observado em sua concepção de artista: este é caracterizado

³⁵⁵ J.-B. Dubos, *Idem*, p. 20.

³⁵⁶ Citado por Seligmann-Silva, *op. cit.*, p. 24. A mesma obra de Lamy é intitulada *La Rhétorique ou L'Art de parler* a partir de 1688.

³⁵⁷ *Idem*, p.24.

³⁵⁸ *Idem*, p. 23.

³⁵⁹ Citado por Seligmann-Silva, *op.cit.*, p.19.

pela qualidade de *gênio*, qualidade esta recebida da natureza; e ainda mais: o poeta deveria compor sob o efeito do *furor poeticus*.

Apesar de ter logrado contribuições inovadoras para a discussão da comparação entre as artes³⁶⁰, como por exemplo a diferenciação dos signos da pintura e da poesia e a caracterização do artista enquanto gênio, em Dubos o fim das artes, e o que as une, continua sendo a imitação da natureza e, portanto, a crença na possibilidade de tradução entre elas continua vigorando: a tradição da *ut pictura poesis* ainda aqui constitui paradigma.

Do mesmo modo em Johann Jakob Breitinger, teórico alemão cuja obra foi de grande importância para a disputa entre as artes no século XVIII e para o *Laocoonte* de Lessing. Segundo ele a arte deveria visar a ilusão da presença do modelo (como na concepção de conhecimento de sua época), fazendo com que “nós nos esqueçamos por um tempo onde nós estamos e sigamos de bom grado a ele [sc. “o pintor poético”] com a nossa imaginação para onde ele quer nos transportar com o poder das suas representações”³⁶¹. A enérgeia também é concebida como o principal meio para a poesia agradar e ensinar, como em Dubos³⁶². Também como este considera imprescindível que o poeta utilize imagens e figuras, tornando suas representações “totalmente visuais e sensuais”. Seria essa “expressão pictórica da poesia” o elemento que a distinguiria da prosa³⁶³.

Mas existe uma diferença fundamental em suas idéias: a linguagem da poesia atingiria o receptor com mais força do que a da pintura, seria mais direta do que os signos naturais graças a sua capacidade de precisão, atingindo o entendimento diretamente. Seu argumento inverte a tradição do *paragone*. Apesar da vantagem da pintura em mostrar as imagens “de uma vez”, o observador tem de perceber ele mesmo qual a impressão essas imagens devem gerar, enquanto “as pinturas da poesia” indicariam ao leitor “como se deve olhar as coisas parte por parte com reflexão e racionalmente”³⁶⁴. A recepção da poesia está submetida à linearidade da razão, em oposição à simultaneidade da pintura, mas justamente por utilizar um meio menos sensual, a poesia teria maior capacidade em criar a ilusão da presença, falando de um modo “direto com o entendimento”. Esse fato possibilitaria que a linguagem da poesia atingisse a todos os sentidos, não apenas a visão e a audição, unificando os efeitos das demais artes:

“Por fim, a poesia possui uma vantagem particular que advém do fato de ela, no modo singular da sua imitação, utilizar, em vez de cores, simplesmente palavras; pois uma vez que estas são signos

³⁶⁰ Seligmann-Silva: “Suas contribuições foram muitas: ele destacou e explicou a intraduzibilidade da linguagem poética; foi um teórico da intersemiótica e sobretudo o formulador e divulgador da doutrina do “artista gênio” que seria fundamental na gênese do romantismo.”, op. cit., p. 27.

³⁶¹ Idem, p.28.

³⁶² Apesar de que Breitinger valorize o elemento útil da arte, o papel moral do artista.

³⁶³ Ele distingue a linguagem da prosa relacionada à “língua comum” da prosa da oratória, e ainda a prosa da linguagem da poesia. Tanto a oratória quanto a poesia, caracterizadas por ele como “imitações da natureza”, utilizam figuras (a primeira visando a persuasão), mas a diferença está na qualidade dessas linguagens. Enquanto a oratória narra, buscando uma clareza do discurso, a poesia mostra, passando do “simplesmente dar a compreender” para o “pôr totalmente visível diante dos olhos” (para a enérgeia) – superando assim a oratória. Dubos já havia se dedicado a diferenciar o poético do prosaico. Esta questão esteve muito presente na disputa entre as artes no século XVIII.

³⁶⁴ Breitinger, cap. “Comparação da arte-da-pintura e da arte-da-poesia”, citado por Seligmann-Silva, op.cit., p. 30.

arbitrários dos conceitos e das imagens que só podem ser recebidos pelo entendimento, ela pode desse modo expor [*schildern*] as suas imagens de modo imediato no cérebro de outras pessoas e realizar pinturas tão sutis que são delicadas demais e incompreensíveis para os sentidos.”³⁶⁵

Seligmann-Silva nota a importância de suas idéias na valorização da imagem como um momento indispensável na formação do conhecimento, uma vez que supera a tradicional exclusão dos sentidos na constituição do aparelho racional, configurando assim um elemento fundamental para o desenvolvimento da Estética: “O renascimento da Retórica e as tentativas de conectá-la à criação de uma linguagem “direta”, imagética, são um pressuposto sem o qual a criação dessa nova disciplina teria sido impossível.” (M. S.-S., p.29). Um novo conceito de imaginação surge nesse contexto. Em Breitinger seria o local de unificação dos impulsos recebidos dos sentidos e de criação das representações.

“Breitinger representa um momento importante na história da disputa entre as duas artes no séc. XVIII, que [...] não se deu sem a disputa e a definição de uma fronteira: aquela que passa entre a prosa e a poesia. A linguagem da poesia seria justamente a linguagem *imagética*, vale dizer, da imaginação. A Estética é a disciplina que se desenvolveu para dar conta dessa faculdade anímica das imagens, “ponte” entre a percepção – *aisthesis* – e os conceitos, entre o individual-imagético e o universal-conceitual, que por sua vez não existe sem imagens (Cf. a famosa máxima kantiana: “pensamentos sem imagens são vazios...”). Se o mundo se torna ao longo do séc. XVIII mais e mais um fato lingüístico, a nossa linguagem, por sua vez, torna-se um “fato imagético e conceitual”. O *ut pictura poesis* vai [...] se dissolvendo nesse novo paradigma da linguagem: se tudo é linguagem e imagem a discussão não deve se dar mais nos termos da *mimesis*, mas sim em termos de uma teoria da linguagem produtora do mundo. É o que vai ocorrer já na segunda metade do séc. XVIII, ou seja, no período da publicação do *Laocoonte*”.³⁶⁶

Outros pensadores contribuíram para o surgimento da Estética, e a comparação entre as artes foi fundamental para tal advento. Diderot é um desses teóricos. Para ele há um desacordo entre o mundo e aquilo que é por nós percebido. Por esse motivo desenvolve, em *Lettre sur les sourds et muets* (1751), uma teoria da linguagem baseada na reflexão sobre os signos. Estes seriam a ponte entre o sujeito e o objeto, articulados em campos como as ciências e as artes. Ele não acredita, entretanto, na possibilidade de se atingir uma tradução absoluta do mundo, como os iluministas acreditavam (a idéia da universalidade), pois pensamos através de palavras³⁶⁷.

Também entre o pensamento e a expressão haveria um descompasso. Como em Lamy, encontramos aqui a afirmação de uma incompatibilidade entre os signos da linguagem e as idéias que procuram expressar: “Como o pensamento só procederia via comparação de idéias, via *contraste* que se dá apenas na *simultaneidade* de diversas idéias, e a linguagem, por sua vez, força-nos à *linearidade*, à decomposição, ela só pode chegar a ser uma *cópia pálida* e distante daquele universo em movimento – da nossa “alma” – que constitui um todo. Ou seja: o princípio da nossa “alma” é espacial, é construído como um *tableau*; já o da nossa língua é narrativo, constitui-se no tempo.” (Seligmann-Silva, p. 36). Retomando a discussão sobre a diferença entre poesia e prosa, o estilo da poesia é definido como a soma da compreensão, da

³⁶⁵ Citado por Seligmann-Silva, op.cit., p.29.

³⁶⁶ Idem, p. 27.

³⁶⁷ “Se a verdade passa a ser vista como um fenômeno lingüístico ela é ao mesmo tempo pulverizada entre a comunidade de todos os falantes.”, explica Seligmann-Silva, op. cit., p. 35.

evidentia (*enárgeia*), da imagem acústica e da emoção; portanto algo que escapa ao discursivo ao gerar vários elementos de uma só vez. A poesia poderia causar tal efeito através do que Diderot denominou *hieróglifos*: signos da linguagem que dizem e representam simultaneamente, convocando diversas “faculdades” a interagirem em um mesmo momento. A linguagem, através da poesia, teria a capacidade de expressar o elemento espacial da alma. Em passagem célebre de *Lettre sur les sourds et muets* Diderot escreveu:

“Perpassa [...] no discurso do poeta um espírito que o movimentava e vivifica todas as sílabas. O que é esse espírito? Eu o senti algumas vezes a sua presença; mas tudo o que eu sei é que é ele que faz com que as coisas sejam ditas e representadas ao mesmo tempo; que no mesmo momento que o entendimento as compreende, a alma se emociona, a imaginação as vê e o ouvido as escuta; e que o discurso não é mais apenas um encadeamento de termos energéticos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas que é além disso um tecido de hieróglifos entrelaçados uns sobre os outros que o pintam. Eu poderia dizer nesse sentido que toda poesia é emblemática”³⁶⁸

A noção de hieróglifo em Diderot, segundo Seligmann-Silva, mantém os traços do mistério e da universalidade atribuídos a essa escrita desde os tratados de Estética do Renascimento. Antes de sua decifração por Champollion, acreditava-se numa passagem do particular para o universal, o que faz com que essa emblemática em Diderot seja distinta da alegórica barroca. Este, assim como Dubos, condenou tal alegoria por demandar muito a razão³⁶⁹, mantendo as demais “faculdades” em segundo plano. Como já pudemos notar, no século XVIII o fim das artes era a *evidentia* e por isso eram valorizados a imediaticidade da apreensão e a universalidade dos signos artísticos, o que gerou a busca pela eliminação do signo, colocando em seu lugar a coisa mesma que se procurava representar, ao contrário da alegórica barroca que prezava o lado enigmático do significante, valorizando-o muito mais que a “simples comunicação”³⁷⁰. Nesse sentido Todorov define o que Diderot chama *hieróglifos*: “(...) seqüências de discurso que imitam diretamente a coisa designada, em que o significante é a imagem do significado; chamar-lhe-íamos hoje “signos motivados” ou “símbolos””³⁷¹. Dubos atribuiu à língua a capacidade de expressar “signos naturais” através das figuras; em Diderot essa constatação tornar-se-á a definição mesma da linguagem poética – isto por causa da “necessidade de unificar tudo sob a égide da imitação”, comenta Todorov³⁷².

Há ainda outro elemento fundamental originado a partir da valorização do *medium* das artes: a idéia da intraduzibilidade da poesia. Ela já aparece em Dubos, quando este afirma a perda da *poesie du style* na tradução de um poema. Posteriormente Charles Batteux, em *Les*

³⁶⁸ Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, p. 70, citado por Seligmann-Silva, op. cit., p.37-8.

³⁶⁹ Diderot: “Eu demando um prazer puro e sem penas; eu volto as costas a um pintor que não me propõe senão um emblema, um enigma a ser decifrado.” *Essai sur la peinture* (1765 [1795]); Idem, p.67.

³⁷⁰ Idem, p. 38.

³⁷¹ Todorov, T., *Teorias do Símbolo*, p 146.

³⁷² Idem. Quanto à relação poesia-pintura. Diderot retoma a oposição entre elas (Leonardo, Dubos): “A pintura faz-nos ver as próprias coisas; as expressões do músico ou do poeta são apenas os hieróglifos das coisas.”, Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, p. 81, citado por T. Todorov, op. cit., p. 145.

Beaux-Arts réduits à un même Principe (1746)³⁷³, declara ser impossível traduzir poesia. O verso representaria o colorido da poesia, e na tradução haveria essa impossibilidade em se manter sua cor. Em Diderot, como vimos, a linguagem da poesia é definida como um “tecido de hieróglifos”, composta a partir da trama entre a imagem acústica e a semântica e, portanto, também intraduzível.

“Esse novo modelo gnosiológico que se anunciava teria no seu centro a questão do *estético*, posto tanto como juízo de gosto e integração dos sentidos e das diversas “faculdades” da alma, como também como abertura de um campo do *poético* nos termos do intraduzível *par excellence*: do individual universal.”³⁷⁴

Podemos notar aqui o início de reflexões que conduziriam o *ut pictura poesis* a uma crise aguda. No mesmo contexto surge a Estética, enquanto campo mediador entre o individual e o universal. Fundamentais para a sua fundação foram as idéias de Baumgarten que, concebendo a Estética como campo do individual, acabou por questionar o parâmetro da *mimesis* no julgamento da obra de arte. Tal questionamento aparece junto com a questão da intraduzibilidade nesse autor. Leremos a seguir Seligmann-Silva comentando Baumgarten; nesta passagem é apresentada uma concepção de arte muito próxima da que William Blake irá desenvolver – como veremos adiante, quando a relação do poeta inglês com a presente questão será abordada. Por ora fiquemos com o fundador da “ciência da Estética”:

“Na medida em que ele [Baumgarten] descarta as regras como meio de compreender das obras de arte, ele remete o artista – e aquele que deve julgar a arte – à categoria de *gênio*, e *coloca a originalidade no lugar do princípio da fidelidade ao modelo*. O artista para produzir precisa lançar mão tanto da razão como da imaginação, do espírito criador inato e também do “entusiasmo divino”. Daí o produto da sua criação, a obra de arte, ter para Baumgarten um “caráter inimitável” (...) a saber: *intraduzível*. Tanto a obra não pode ser reduzida à noção de *mimesis*, como também ela não é uma simples *Vorlage* (modelo) para a imitação de outros artistas. Como pertencente ao campo do conhecimento não-distinto, a arte guarda um elemento “misterioso”, “obscuro”, impossível de ser transposto para o campo das idéias distintas. (...) Se permanece uma relação de *mimesis* da natureza, ela ocorre agora dentro da modalidade – também descrita por Aristóteles na sua *Metafísica* – da imitação do *princípio produtivo* da Natureza, *natura naturans*.”³⁷⁵

Nesse processo de criação da Estética, as reflexões de Moses Mendelssohn e Lessing também serão muito importantes. Mendelssohn também se dedicou à questão da comparação entre as artes e à análise do efeito da arte sobre o seu receptor. No texto “Über die Empfindungen” (1755), encontramos novamente a exposição da “alma” como uma combinação entre a sensualidade e o entendimento que comanda a organização da expressão; esta última é também dividida por esse autor em intuitiva e simbólica. Ele ainda separa o efeito de agrado que advém desses dois campos: “os prazeres sensíveis possuem muito mais poder sobre a alma que os prazeres intelectuais”³⁷⁶.

³⁷³ Obra que obteve grande divulgação em meados do século XVIII. O “princípio” a que se refere o título é a imitação. A obra permanece nos parâmetros da *ut pictura poesis*.

³⁷⁴ Seligmann-Silva, op. cit., p.40.

³⁷⁵ Idem, p. 40-1.

³⁷⁶ Moses Mendelssohn, *Ästhetische Schriften*, hrsg. Von Otto F. Best, Darmstadt, 1986, p. 63; citado em Idem, p. 41.

Mendelssohn, conforme as idéias de sua época, considerava a *evidentia* o estágio último dos signos artísticos. Seria através da ilusão (*Täuschung*) que se alcançaria o objetivo de *agradar* o espectador, sendo esta a finalidade da arte: “ela deve comover os sentidos de modo tão vivaz, que nós creiamos ver a coisa mesma”. Seligmann-Silva comenta: “se no Renascimento, Leonardo da Vinci era uma exceção, na medida em que exigia do poeta a submissão ao ideal da *pictura*, agora, no séc. XVIII, essa postura tornou-se dominante.” (p. 42). Como em Dubos e Diderot, esse objetivo ilusionista da arte poderia ser atingido tanto através de signos naturais quanto de signos arbitrários. Mas em Mendelssohn os signos naturais não estão restritos ao campo do espacial-visual, pois teriam uma relação de similaridade não apenas com os objetos denotados mas também com as “paixões”³⁷⁷. As “belas ciências” (das quais faz parte a poesia) seriam superiores às “belas artes” (pintura, por exemplo) porque seu meio permite-lhes representar “tudo aquilo de que a nossa alma pode fazer um conceito claro”³⁷⁸, justamente por possuírem arbitrariedade e independência de seus signos com relação aos objetos. Porém, uma vez que o objetivo das artes de um modo geral seria a ilusão, as artes que possuem um meio artificial deveriam procurar “naturalizar” esse meio – já que a ilusão deveria ser atingida através de expressão mais “direta”, intuitiva, que fizesse predominar o objeto no lugar do signo (idéia comum na época como vimos). A seguir ele descreve como seria possível “naturalizar” o discurso das “belas ciências”, como torná-lo “sensível”, podendo-se inclusive eliminar sua qualidade de signo:

“O meio de tornar um discurso sensível consiste em escolher tais expressões que chamam à memória uma multidão de características de uma só vez para que sintamos o que é significado de modo mais vivaz do que o signo. Desse modo o nosso conhecimento torna-se visual. Os objetos são representados como que imediatamente aos nossos sentidos e as faculdades inferiores da alma são iludidas na medida em que elas às vezes se esquecem do signo e crêem visualizar a coisa mesma. O valor das imagens poéticas, comparações e descrições, e mesmo das palavras poéticas isoladas, deve ser julgado a partir dessa máxima universal”³⁷⁹

Portanto a poesia deveria buscar a criação de uma linguagem mais sensível através da expressão figurada e da descrição, para possibilitar a ilusão da presença do objeto de modo mais intenso. A mesma ambigüidade notada em Breitinger é aqui encontrada: “a poesia é valorizada tanto pela arbitrariedade dos seus signos, como também pela capacidade de naturalizá-los via figuras e tropos que tornam o seu discurso semelhante quer às emoções, quer ao objeto expressado.” (M. S.-S., p.43). Vimos como Mendelssohn dá voz a uma questão comum em sua época: a ilusão visada pela arte deveria gerar a ausência do meio para que a presença do objeto representado (ele mesmo ausente) fosse alcançada, ou seja, “o signo, como marca de uma ausência que ele sempre é, deve ele mesmo ser eliminado para dar lugar à presença do objeto

³⁷⁷ Ele considera a música como pertencente a essa classe dos signos naturais.

³⁷⁸ Moses Mendelssohn, Id., p.183; Id., p. 43.

³⁷⁹ Idem.

visado”³⁸⁰. Uma terceira e quarta ausência se configuram para que o ilusionismo seja possível: a do poeta a si mesmo, via êxtase, que por sua vez é respondida pela do espectador a si mesmo³⁸¹.

Lessing não apresenta nenhuma idéia original, todas as idéias encontradas em *Laocoonte* já estavam presentes em teóricos anteriores, mas ele as sistematizou com tamanho rigor que acabará por conduzir a concepção de arte enquanto *mimesis* a seu cadafalso, apesar de seus argumentos terem buscado defendê-la. Segundo Todorov, foi o primeiro a “pôr em contato dois lugares comuns da época: que a arte é imitação; que os signos da poesia são arbitrários; e também o primeiro a decidir que esta vizinhança constitui um problema.”³⁸²

Ele também definiu a poesia através de sua diferença em relação à prosa; sua capacidade em atingir a ilusão da *evidentia*:

“O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as idéias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras.”³⁸³

A linguagem da prosa, visando o entendimento e a análise clara do tema exposto, é marcada pela quebra da ilusão. Já a linguagem intuitiva da poesia, através da sucessão rápida de seus signos, deveria buscar a eliminação do elemento significante para que a ilusão ocorresse – como em Mendelssohn. Sendo os signos da poesia organizados no tempo, ela apenas poderia imitar elementos de extensão temporal, pois a ilusão dependeria de tal concordância. Por esse motivo ele não aprovava a descrição na poesia: “devido a essa inadequação entre o elemento espacial do objeto descrito e o linear-temporal da exposição, ocorreria uma passagem para o registro do entendimento, e portanto, do *prosaico*” (M.S.-S., p. 47). O poeta deveria evitar a construção de uma imagem na qual o signo se destacasse, fazendo com que ele, desta forma, extravasasse sua linguagem para aquela da prosa. Define os parâmetros dos signos naturais da pintura a partir da mesma comparação com a prosa. A ilusão estaria ameaçada na pintura se representasse com “signos coextensivos” objetos sucessivos no tempo; se misturasse signos artificiais, gerando assim a alegoria; e se tentasse representar com os signos visuais temas subordinados a outros sentidos que não a visão (por exemplo, a tentativa de pintar a música)³⁸⁴.

Considerava a capacidade ilusória da poesia superior à pintura devido a não restrição ao visual; através de seu elemento mais sugestivo a poesia estaria “ intimamente envolvida com o

³⁸⁰ Idem, p. 45.

³⁸¹ A noção de sublime e a obra de Longino foram uma referência fundamental na teoria estética de Mendelssohn. Seligmann-Silva escreveu sobre essa relação: “A apreensão da arte que representa um objeto cuja grandeza “não pode penetrar de uma só vez nos sentidos” e a de fenômenos da natureza como o oceano levam, como ele explica, a um sentimento de “natureza ambígua” (...), na medida em que não se deixam conectar a uma “idéia” e nos levam à “perda dos sentidos”. Esse fenômeno no seu extremo é representado pelo sentimento do sublime. Ele é especialmente sensitivo, e, portanto, poético, na medida em que ele é especialmente “forte” e escurece todos os “conceitos vizinhos”. Idem.

³⁸² Todorov, T., op. cit., p. 148.

³⁸³ *Laocoonte*, cap. XVII, p.203.

³⁸⁴ Idem, p. 48.

trabalho da (faculdade intelectual) da *imaginação*.”³⁸⁵ Lessing exemplifica com a representação dos deuses invisíveis em Homero: se a pintura recorre a um elemento simbólico como uma nuvem para representar a “invisibilidade” há a quebra da ilusão. Do mesmo modo quando a poesia se utiliza de uma alegoria. A pintura possui, no entanto, uma vantagem ao se utilizar de signos naturais com relação à poesia e seus signos arbitrários. Mas a última pode também adquirir “a força de um signo natural” através da ordem das palavras e do uso de metáforas³⁸⁶ – Seligmann-Silva nota aqui a mesma ambigüidade da teoria de Breitunger: a superioridade da poesia é atribuída ao seu caráter arbitrário e também à sua capacidade de se tornar natural através de figuras e tropos (de uma relação de semelhança).

Como pudemos notar, as reflexões de Lessing sobre a comparação entre as artes gira em torno da sustentação da ilusão (da *mimesis*): deve-se delimitar cada linguagem a seu próprio campo de expressão, senão a ilusão não seria alcançada – seu interesse em fazer essa distinção precisa configura uma reação à prática da forte influência recíproca entre as artes que a comparação *ut pictura poesis* desencadeou em sua época, gerando “na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo”³⁸⁷. No capítulo XVI do *Laocoonte* encontramos sua argumentação central, onde são definidos o campo de imitação da poesia e da pintura: a poesia estaria limitada ao campo das ações, a objetos que se desdobram no tempo; caberia à pintura a representação dos corpos, restritos a apenas um momento – como resumiu Seligmann-Silva.³⁸⁸ Ele notou que a separação entre os signos naturais e arbitrários se torna secundária nesse capítulo, apesar de vários elementos que acompanham esses conceitos estarem ali representados: “a diferença entre as línguas racionais e imagéticas; a relação entre a pintura e o espaço, e entre a poesia e o eixo temporal; a *evidentia* – e *mimesis* – como objetivo último da poesia e como elemento unificador das artes; a crítica da linguagem alegórica como pertencendo ao campo do entendimento e não ao intuitivo; a tentativa de eliminar no processo semiótico da arte o significante como elemento distinto da mensagem.” (M. S.-S., p. 50).

A poesia dramática era considerada por vários teóricos, inclusive por Lessing, a perfeição dentro da poesia. A concepção de “alma” nos sécs. XVII e XVIII se aproximava à imagem do teatro, daí atribuírem à poesia dramática a capacidade de expor o *tableau* interno da “alma”, porque não haveria nela a disjunção entre o arbitrário e o natural; o drama realiza assim a “utopia” da linguagem direta. A alegoria seria evitada no sentido de que o tempo de recepção e decodificação da mensagem seria eliminado. Como Seligmann-Silva indicou, a velocidade da

³⁸⁵ Idem.

³⁸⁶ Todorov esclarece que Lessing utiliza o termo metáfora para designar todos os tropos. Quando trata mais especificadamente deles, Lessing aconselha aos poetas o uso de sinédoques: eles devem buscar a “representação da “coisa mesma” e não de algo semelhante ao objeto.

³⁸⁷ Seligmann-Silva escreve: “Lessing, como bom iluminista, (...) critica a “literalização” da comparação *ut pictura poesis*. Ou seja, ele quer que essa frase, que em Horácio não tinha o sentido que o Humanismo lhe atribuiu, volte ao seu “contexto correto”: daí todo o *Laocoonte* ser uma obra sobre os contextos corretos, sobre as fronteiras – que deveriam ser claras e distintas.”, Idem, p. 49.

³⁸⁸ Idem.

linguagem das artes era muito valorizada no séc. XVIII, pois para essa época tanto a linguagem dos sentimentos quanto da razão deveriam superar o seu elemento sígnico, através “da naturalização ou iconização (adequação ao objeto a ser mimetizado)”, e “da ordenação “natural” dos seus signos (adequação à ordem “natural” das idéias)”. Desse modo a reflexão estética, nessa segunda metade do XVIII, era organizada em relação “tanto dos *media* como da recepção deles, a ilusão (i.e., *mimesis*) a que a arte visava só poderia se realizar através da “superação” desses *media*.” Continuando este comentário, Seligmann-Silva conclui a respeito do *Laocoonte* :

“Lessing apesar de ter redigido o seu *Laocoonte* contra a doutrina do *ut pictura poesis* não se liberta totalmente dela justamente devido à sua fidelidade com relação ao princípio mimético das artes. O seu livro é sobre os limites dessa *mimesis*, ou seja, ele trata das regras que o artista deve respeitar (...) caso contrário sua obra não iludirá o leitor ou o espectador. (...) Ele representou um marco na Estética e na “construção” de uma nova arquitetura anímica, na qual a imaginação desempenha um papel fundamental. (...) essa teoria aliada à sua reflexão sobre a recepção de cada arte e, portanto, sobre o funcionamento dos seus signos: tudo isso contribuiu para a posterior superação da concepção mimética das artes (e do conhecimento de um modo geral) e, conseqüentemente, da doutrina da *ut pictura poesis*.”³⁸⁹

A mudança da concepção de arte mimética para a de arte expressiva com o movimento pré-romântico e o romantismo – em fins do séc. XVIII, primeira metade do XIX – teve na teoria estética de Lessing uma importante precursora. Esta possui da nova tendência que se prefigurava a idéia da relação entre criação inventiva na arte, meios próprios de expressão e percepção do fruitor³⁹⁰. Porém, como vimos na citação acima, sua teoria se baseia na concepção mimética de criação artística. Na tentativa de consolidar o princípio de imitação tomou o caminho oposto ao das novas posições, participando “das últimas manifestações do espírito clássico”, como ponderou Todorov. Mas, por outro lado, inaugura uma nova noção de linguagem poética: “ao deslocar a problemática da imitação, ao deixar de estabelecer uma relação entre os signos (ou imagens) e o universo, para estabelecer uma relação entre signifiante e significado, interior ao signo (...), Lessing anuncia claramente a doutrina romântica da linguagem poética; mais ainda, aparece como seu fundador; a filiação das duas doutrinas, clássica e romântica, reside, precisamente, nessa passagem do primeiro para o segundo conceito.”³⁹¹

Se William Blake fez parte da velha ou da nova tendência constituiu polêmica entre dois dos estudiosos de sua obra: Jean H. Hagstrum e W.J.T. Mitchell. Notemos que ambos são interessados pela questão da comparação entre as artes e pela reflexão sobre as linguagens da poesia e da pintura; Hagstrum dedicou um livro todo às “artes irmãs”³⁹²; Mitchell é um conceituado crítico da obra de Blake, e também se interessa por teoria da arte, principalmente pela reflexão sobre a linguagem pictórica³⁹³. Acreditamos constituírem um bom parâmetro para a elaboração de nosso parecer sobre esse assunto.

³⁸⁹ Idem, p. 53.

³⁹⁰ Gonçalves. Aguinaldo J. , “*Ut pictura poesis*: uma questão de limites”, op. cit., p. 182.

³⁹¹ Todorov, T., p. 156.

³⁹² Citado na primeira nota do presente capítulo.

³⁹³ Ver Bibliografia Geral.

2.1.3-) William Blake: o olho não vê tão excelentemente quanto a imaginação.

“(…) e deve a Pintura ser 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, isso não deve ser assim! A pintura, como a poesia e a música, existe e triunfa em pensamentos imortais.”³⁹⁴

Blake considera a criação artística uma expressão inventiva do “Gênio Poético” (individual a cada artista), diferindo em pontos fundamentais da concepção de arte como imitação. “Natureza” enquanto um “mesmo princípio” de imitação, unificador das artes, é uma premissa rejeitada por Blake, tanto sua obra quanto seus escritos sobre arte o atestam. Principalmente porque natureza era definida como uma realidade externa e independente da consciência humana. Poderíamos mesmo dizer que ele menosprezava a natureza (“substâncias meramente mortais e perecíveis”), valorizando em seu lugar a mente humana e suas invenções: a imaginação deveria ser a fonte da obra de arte. Em um dos “Provérbios do Inferno” Blake escreveu: “Onde ausente o homem, estéril a natureza”. Em outro dos provérbios temos expressada mais uma idéia que impossibilita sua crença em uma natureza unificadora: a percepção dela é diferente em cada homem, “O tolo não vê a mesma árvore que o sábio vê”³⁹⁵.

Outro problema, este apontado por Mitchell, é que a crença numa natureza definida por uma idéia geral – “independente dessa idéia ser aquela definida por Locke como “razão dos cinco sentidos”, ou aquela platônica, de um reino de formas abstratas apreendidas a partir da razão e da memória”³⁹⁶ – encoraja a tendência em valorizar a arte a partir da correspondência a essa idéia e não em termos de sua coerência imaginativa ou visionária, ou seja, a verossimilhança técnica da arte torna-se mais importante que o trabalho com a imaginação. Como escreveu Blake (na passagem citada de *A Descriptive Catalogue* que abre o presente subcapítulo), a pintura é confinada a reproduzir apenas “representações fac-símiles de substâncias meramente mortais e perecíveis”, não sendo elevada à sua “própria esfera peculiar de invenção e concepção visionária”. No mesmo texto Blake expressa uma idéia com relação à imaginação completamente oposta àquela de Leonardo – “A imaginação [*immaginazione*] não vê tão excelentemente quanto o olho” – ilustrando a grande transformação ocorrida na concepção de imaginação. Blake escreve:

³⁹⁴ “(...) 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.

³⁹⁵ Blake, W., “Provérbios do Inferno” em *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, op. cit., p.29 e 25.

³⁹⁶ Mitchell, W.J.T., *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978, p.16.

“Aquele que não imagina com delineamento melhor e mais forte e com mais forte e melhor clareza do que seu olho mortal e percível pode ver, não imagina em absoluto.”³⁹⁷

Vimos que Lessing considerava a linguagem da poesia mais intimamente conectada à imaginação por não estar limitada ao visual. E por que a pintura deveria estar restrita a signos naturais? – pergunta Blake.

“Nenhum Homem sensato jamais supôs que Copiar a Natureza é a Arte da Pintura; se a Arte não é nada mais do que isso, não é melhor do que qualquer trabalho Manual; qualquer um pode fazê-lo, e o tolo sempre o fará melhor em se tratando de um trabalho de nenhuma Mente.”³⁹⁸

“A Imaginação é o meu Mundo; esse mundo da Escória é indigno de minha Atenção.”³⁹⁹

“Objetos naturais sempre o fizeram e também agora o fazem enfraquecer, embotar e obliterar a Imaginação em mim.”⁴⁰⁰

“Natureza e Imagem Mental são Duas Coisas e nunca poderão ser unidas.”⁴⁰¹

Como afirmou Anthony Blunt, a pintura em Blake expressa a visão criada por sua imaginação, e esta visão não é dependente da natureza, mas origina-se espontaneamente na mente⁴⁰². Sua concepção de pintura fica clara a partir das anotações que fez nas margens dos *Discourses* de Reynolds, que também é fonte valiosa para esclarecermos as considerações de Blake sobre o conceito de *imitação*, outra questão permeada por desavenças suas com relação à tradição.

Também para Reynolds a pintura era essencialmente uma imitação da natureza; mas, sendo a natureza imperfeita (não por intenção real), o propósito do artista deveria ser eliminar seus elementos acidentais através do processo de “generalização”; esta seria obtida com melhor êxito através da imitação dos exemplos dos grandes mestres antigos e modernos e também pela combinação das características particulares que os tornaram eminentes. Blake irá opor-se completamente a tal concepção, com comentários ferrenhos e algumas vezes sarcásticos. Anthony Blunt, no mesmo artigo, considera as idéias de Blake uma oposição neo-platônica à noção de natureza aristotélica de Reynolds. As passagens escolhidas por Blunt ilustram perfeitamente seu argumento. Reynolds escreve: “esse grande ideal de perfeição e beleza não deve ser buscado nos céus, mas sobre a terra. Eles estão ao nosso redor, e em cada um de nossos lados”, Blake anota na margem: “Um engano!”⁴⁰³; um pouco além Blake comenta: “Conhecimento da Beleza Ideal não é para ser adquirido. Nasce conosco. Idéias inatas estão em

³⁹⁷ “He who does not imagine in stronger and better lineaments, and in stronger e better light than his perishing, mortal eye can see, does not imagine at all.”, op.cit., p.576.

³⁹⁸ “No Man of Sense ever supposes that Copying from Nature is the Art of Painting; if the Art is no more than this, it is no better than any others Manual Labour; any body may do it and the fool often will do it best as it is a work of no Mind.”, W. Blake, *Public Address*, op. cit., p. 598.

³⁹⁹ “Imagination is my World; this world of Dross is beneath my Notice.”, W. Blake, *Public Address*, op. cit., p. 600.

⁴⁰⁰ “Natural objects always did and now do weaken, deaden and obliterate Imagination in me.”, William Blake, citado por Anthony Blunt, “Blake’s Pictorial Imagination”, in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* 6, 1943, p. 208.

⁴⁰¹ “Nature and Fancy are Two Things and can Never be Joined.” Idem.

⁴⁰² Idem.

⁴⁰³ *Annotations to Sir Joshua Reynolds’s Discourses*, op. cit., p.458.

Cada Homem, nasce com ele; elas são verdadeiramente Ele Mesmo.”⁴⁰⁴; ou ainda: “Todas as Formas são Perfeitas na Mente do Poeta, porém estas não são abstraídas nem compostas a partir da Natureza, mas sim a partir da Imaginação”⁴⁰⁵. Sobre a declaração de Reynolds: “É inútil que pintores e poetas se esforcem para inventar sem materiais sobre os quais a mente possa trabalhar (...) Nada pode vir do nada.” Blake comenta: “A Mente é Nada?” (“Is the Mind Nothing?”⁴⁰⁶).

“A natureza não é para Blake o objeto de imitação em absoluto”, escreve Blunt, “no máximo ela é o ponto de partida do qual o pintor extrai os meios para transmitir suas idéias.”⁴⁰⁷ E tudo na natureza é passível de se tornar um veículo, independente de ser belo ou feio. O ponto principal é conceder a cada objeto sua qualidade característica própria: “Magreza ou Obesidade não é Deformidade, mas Reynolds pensa o Caráter em si mesmo Extravagância e Deformidade.”; quando Reynolds escreve: “Marcas peculiares, eu sustento serem geralmente, senão sempre, defeitos.”, Blake anota na margem “Marcas peculiares são o único Mérito.”⁴⁰⁸

Blake também se opõe à idéia de Reynolds sobre generalizar. Ao contrário, para ele o artista deve ser, antes de tudo, particular: “Generalizar é ser um Idiota. Particularizar é a única Distinção de Mérito.”⁴⁰⁹; ou ainda: “Detalhe Singular e Particular é o fundamento do Sublime.”⁴¹⁰ Segundo Blunt essa é a base da requisição insistente de Blake para que os artistas busquem a precisão e a exatidão do detalhe⁴¹¹. Afirma categoricamente que as visões de sua imaginação eram “infinitamente mais perfeitas e minuciosamente mais organizadas do que qualquer coisa vista através de seu olho mortal”⁴¹² Daí a valorização absoluta que faz da linha, do desenho, que o levou a admirar muitos artistas do Renascimento, como Michelângelo e Rafael, ou um mestre da linha como Albert Dürer.

Pode-se perceber, através do que foi exposto acima, que não há lugar no pensamento de Blake para as idéias de Reynolds sobre a imitação de outros mestres – como guia no processo de seleção necessário para se alcançar a idéia geral de natureza. Ele prezava a “Arte da Invenção, não da Imitação”⁴¹³. Enquanto Reynolds recomenda que o pintor imite outros artistas, Blake aconselha que ele os *copie*, no sentido literal da palavra. Fazer cópias das obras dos grandes mestres (ou da natureza) é o processo pelo qual se aprende a “linguagem da arte”, mas não de

⁴⁰⁴ Idem, p. 459.

⁴⁰⁵ “All Forms are Perfect in the Poet’s Mind, but these are not Abstracted nor Compounded from Nature, but are from Imagination.”, W. Blake, Idem.

⁴⁰⁶ Idem, p. 471.

⁴⁰⁷ Blunt, A., “Blake’s Pictorial Imagination”, op. cit., p.209.

⁴⁰⁸ “Peculiar Marks are the only Merit.”, Idem.

⁴⁰⁹ Idem, p. 451.

⁴¹⁰ “Singular and Particular Detail is the Foundation of the Sublime.”, Idem, p. 459.

⁴¹¹ Principalmente em *A Descriptive Catalogue*, texto no qual faz uma apologia da linha (do desenho) e critica ferozmente o uso de “manchas e borrões”, de cores enfumaçadas como o uso do pictórico na pintura de Turner.

⁴¹² “The painter of this work asserts that all his imaginations appear to him infinitely more perfect and more minutely organized than any thing seen by his mortal eye.”, Blake em *A Descriptive Catalogue*, op. cit., p. 577.

⁴¹³ “To Imitate I abhor. I obstinately adhere to the true Style of Art (...), the Art of Invention, not of Imitation.” W. Blake, *Public Address*, op. cit., p. 600.

onde se extrai idéias⁴¹⁴. Tal teoria explicaria o eco de outros artistas em sua obra, mesmo tendo valorizado tanto a imaginação, comenta Blunt⁴¹⁵.

Apesar de diferenças essenciais, há alguns pontos em comum entre a obra de Blake e as reflexões de Lessing. Existe nela uma clara distinção entre as duas linguagens que a compõem, mantendo cada uma em seu próprio campo de expressão: à poesia está reservado o campo das ações, desenvolvidas no tempo, sendo o espaço sempre incerto e não definido (não encontramos descrições em sua escrita); nas imagens pictóricas corpos humanos se desdobram nas mais diversas posições e expressões, e ali não temos nenhuma conotação temporal: a composição é simples, poucas imagens são dispostas em geral simetricamente e restritas a um só momento, possibilitando uma apreensão instantânea, imediata. Não vemos nisso uma total concordância com os princípios desenvolvidos por Lessing pois, como vimos, a noção de *mimesis* é completamente diferente em Blake.

Como nas teorias estéticas da segunda metade do XVIII, havia também uma preocupação com a recepção da obra pelo leitor e espectador; obviamente ela não se reverteria em Blake em uma reflexão teórica, mas constituiria um importante princípio de sua própria expressão artística. Como já comentamos, a complexa relação entre poesia e imagem pictórica em sua obra era a forma através da qual ele pretendia auxiliar na “ampliação da percepção” de seu espectador: devendo este fazer a ponte entre as duas linguagens através de sua faculdade da imaginação, cujo aprimoramento a obra fomentaria.

⁴¹⁴ Reynolds diz: “O quão incapazes são em produzir algo deles mesmos aqueles que passaram a maior parte de seu tempo fazendo cópias acabadas...”, ao que Blake responde: “Isso é tão Falso, pois ninguém pode um dia Desenhar antes de ter aprendido a Linguagem da Arte fazendo muitas Cópias Acabadas de ambos, Natureza & Arte & de qualquer coisa que lhe apareça no caminho desde a Primeira Infância”, *Annotations to Sir Joshua Reynolds's Discourses*, op. cit., p.455.

⁴¹⁵ Ao copiar exatamente uma pintura ou gravura, a imagem ficaria “impressa” em sua mente, podendo ser utilizada quando necessário para transmitir suas idéias. Blunt faz então uma comparação ilustrativa: os diários de Reynolds são repletos de esboços inacabados baseados em pinturas de outros artistas, utilizados depois em suas próprias composições; já as poucas cópias feitas por Blake que restaram são “mecânicas e exatas”, ao que Blunt conclui: “o processo de copiar deixava uma impressão tão clara do original na mente de Blake que não havia necessidade para ele em preservar sua cópia.”, op. cit., p. 210.

2.1.4-) Blake e a tradição das “artes irmãs”: uma polêmica

Expostas algumas das noções fundamentais da tradição da *ut pictura poesis*, como “imitação” e “natureza”, voltemos à polêmica entre Hagstrum e Mitchell. Os textos nos quais ela se configurou são: “Blake and the Tradition of the Sister Arts”⁴¹⁶, onde Mitchell defende o argumento de que há aspectos importantes da tradição da *ut pictura poesis* evitados por Blake (tanto na relação entre texto e imagem pictórica, quanto nas qualidades formais de sua escrita e pintura se tomadas separadamente); e “Blake and the Sister-Arts Tradition”⁴¹⁷, de Jean Hagstrum, que afirma a permanência de sua linguagem poética na tradição do pictorialismo na escrita, continuando a antiga premissa de fazer da poesia uma pintura.

Iniciaremos a exposição do problema pelo texto de Hagstrum, seguido da resposta de Mitchell, pois consideramos este último o melhor parecer sobre a relação de Blake com a tradição da comparação entre as artes e, deste modo, bom parâmetro para concluirmos sobre o assunto.

Hagstrum, apesar de se referir às ilustrações nos livros de Blake, comentando as diversas relações que estabelecem com o elemento textual que acompanha⁴¹⁸ e com a tradição de ilustração de livros em geral, não expõe em nenhum momento qualquer relação interna à linguagem pictórica e a prática então comum de transferência de alguma técnica da poesia para esse meio. Na seção de seu texto intitulada “Blake e as Artes Irmãs”, o crítico retoma a longa tradição de unir as duas artes em uma só obra (iluminura, emblema, *impresa*, livro de ícones e ilustração de livros), mas não explicita como apareceriam estas influências em Blake, considerando somente o fato de que o artista inglês uniu em sua obra as duas linguagens. O crítico ainda afirma que, por ter exaltado a arte da pintura, expressaria reminiscências do *paragone* de Leonardo. Esse comentário de Hagstrum é válido no sentido de que Blake também afirmou o trabalho mental do pintor, procurando estabelecer para a pintura o mesmo *status* intelectual da poesia (cf. citação anterior: “A pintura, tanto quanto a poesia e a música, existe e triunfa em pensamentos imortais.”), mas com uma diferença fulcral: o argumento de Blake não valoriza a capacidade da pintura em representar a “realidade”, ou natureza, de maneira mais

⁴¹⁶Mitchell, W.J.T., capítulo II de seu livro *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, op. cit., p.14-39.

⁴¹⁷ Na obra *Blake's Visionary Forms Dramatic*, vários, ed. David Erdman e John Grant, Princeton, 1970. Na mesma obra há um texto de Mitchell, “Blake's Composite Art”, que levou Hagstrum a escrever o seu como uma resposta às idéias de Mitchell lá contidas. Utilizamos o capítulo do livro de Mitchell e não aquele texto que deu início à citada polêmica porque nele há um balanço da mesma, oito anos depois.

⁴¹⁸ Hagstrum resume essas relações às seguintes ocorrências: algumas vezes as ilustrações repetem o que foi dito no texto, como na maneira mais convencional de ilustrar; outras vezes ilustra uma metáfora ou tropo, mesmo quando fugidio e submerso textualmente. Geralmente elas seguem “um esquema complexo de complementaridade e antítese” – como tivemos oportunidade de demonstrar no caso de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*.

eficiente que a poesia, muito pelo contrário, ele clama pela necessidade da pintura em ser “elevada à sua própria esfera peculiar de *invenção* e concepção *visionária*”⁴¹⁹. As artes estariam unificadas na *imaginação* e, diferentemente da tradição do *paragone*, não há em Blake nenhuma conotação de superioridade de uma arte em relação a outra, pois cada uma delas possui sua “própria esfera peculiar”, como requeria Lessing.

Seus argumentos mais consistentes, relativos à tradição da *ut pictura poesis*, se restringem à linguagem poética na obra de Blake⁴²⁰. Sustenta estar esta completamente inserida no que ele chama de “tradição do pictorialismo literário”, definida de maneira ampla: para Hagstrum não se trata apenas da “pintura de cenas do tipo que Lessing atacara”, mas inclui o ícone sagrado, a visão profética e a imagem natural; não se restringe ainda a uma só época, surgindo de várias maneiras em diferentes momentos da história cultural⁴²¹. Analisa tal “pictorialismo” na obra de Blake a partir de três ocorrências: quando a linguagem literária forma “ícones verbais” (descrições de objetos e ambientes espaciais); quando procede na forma de “galerias de pintura”⁴²², no sentido de que o leitor é levado a avançar de um “quadro” a outro; e na forma de “personificações pictóricas” (visualizáveis), que seriam um dos artifícios mais eminentes da “poesia pictórica”.

Quanto aos “ícones verbais”, além de enumerar várias alusões verbais a objetos e lugares, afirma que conceitos que não são visuais são representados como ícones: “A linguagem é uma estrutura com um porão. Condições espirituais são lugares ou monumentos que podem ser penetrados e deixados, geralmente objetos físicos que são criados por um artista ou um artesão”⁴²³. Sobre a forma literária denominada por ele de “galerias de pintura” comenta: em suas obras, “literalmente e metaforicamente”, o movimento seria de uma prancha à outra, não havendo um avanço temporal, ou seja, a forma utilizada por ele seria essencialmente pictórica e não linear ou temporal. Partindo deste argumento, Hagstrum fala de alguns artifícios, “basicamente pictóricos”, que manteriam a unidade entre as pranchas: “uma frase abaixo da página pode ser ilustrada na próxima; analogias visuais e repetições conduzem a mente para frente e para trás; ocasionalmente uma imagem verbal só é traduzida visualmente muito além; poemas do início são chamados de volta em desenhos do final e vice versa.”⁴²⁴

⁴¹⁹ *A Descriptive Catalogue*, op. cit., p. 576.

⁴²⁰ Seção intitulada “Blake e *Ut Pictura Poesis*”.

⁴²¹ “(...) a evidência sugere sem controvérsias que Blake fora um praticante das artes irmãs e também que sua prática era sustentada pela submissão teórica aos valores do pictorialismo, concebida amplamente.” Hagstrum, op. cit., p. 85.

⁴²² Caracteriza essa “forma literária” como “anti-aristotélica”: Blake não desdobra uma ação no tempo ou move-se logicamente de uma premissa à outra até chegar a uma conclusão. Em vez disso esboça um “quadro” (ou “pintura”) atrás de outro. Hagstrum cita vários escritores na tradição ocidental que teriam utilizado esta forma na qual a poesia progride de imagem em imagem: de Píndaro, passando por Spenser e Shakespeare, Marino, Marvell e Pope, Thomson e Gray até chegar a Collins.

⁴²³ Id., p. 86.

⁴²⁴ Id., p.87.

A “personificação” é considerada por Hagstrum a característica mais forte do “pictorialismo” na poesia pré-romântica e “absolutamente central” na linguagem verbal de Blake. Neste elas seriam “visualizáveis”, assumindo formas humanas: “suas paisagens são formas humanas. As faculdades do homem são personificadas. (...) A natureza como um todo é “Vala”, mas suas partes individuais também são animadas. (...) Deus é um homem e Cristo é um homem”⁴²⁵ Afirma ainda serem os personagens de Blake “o homem real e a mulher real que um crítico como Shaftesbury clamava por [ter na literatura]”. Como veremos a seguir, Mitchell argumentará que as personificações de Blake não eram visuais, mas sim “mentais”, faziam parte do caráter “visionário” de sua obra.

Hagstrum comenta ainda sobre a ausência da natureza em seus *media*, isso porque a mente é central em sua obra: “[as formas visual e verbal] são dispostas para trazer a nós o que seus predecessores chamaram de realidade “ideal” e o que ele mesmo chamou de “Intelectual” ou “Mental.” (p.90) Esse “idealismo” não seria religioso, no sentido ortodoxo do termo, apesar do gênero apocalíptico estar presente em sua obra. O crítico toma esse fato para efetivar seu argumento central: Blake teria utilizado tal gênero porque a linguagem profética, “como a *ut pictura poesis* e as artes irmãs, une o verbal e o visual através de caminhos surpreendentemente paralelos”. Ele continua, citando a Bíblia:

“O Deus de Israel *fala* em *visões* (Gênesis 46:1, Salmos 89:19), e o profeta Natanael (Samuel 7:17) fala a Davi “de acordo com ... visões” e “de acordo com ... palavras”.⁴²⁶

Conclui seu ensaio afirmando que tanto para a tradição profética quanto para Blake, que “uniram palavra e visão”, é impossível “*pensar sem imagens* de algo sobre a terra”. Esta última frase é do próprio Blake, tirada de suas anotações sobre o livro de Lavater, *Aforismos sobre o Homem* (Keynes, p.88): “(...) for it’s impossible to think without images of somewhat on earth (...)”. A força artística de Blake se originaria da união estética (pintura e poesia) e profética (visão e palavra).

Mitchell resume três conseqüências para a prática da poesia e da pintura no séc. XVIII, originadas a partir da tradição da *ut pictura poesis*: houve a crença na possibilidade de *tradução* entre as artes; encorajou-se a *transferência* de técnicas de um meio a outro; quando as diferenças entre as artes foram estabelecidas, surge a noção de *complementaridade*, as duas artes juntas poderiam prover uma imitação completa da realidade. Todas essas conseqüências são baseadas na idéia de um princípio comum entre as artes, como vimos anteriormente, o princípio da *mimesis*. Para ele, Blake teria tido uma atitude altamente crítica em relação a todas essas noções da tradição da *ut pictura poesis*.

⁴²⁵ Id., p.88.

⁴²⁶ Id., p. 91.

A evidência da crença na possibilidade de tradução entre literatura e pintura no séc. XVIII pode ser constatada não só pela grande quantidade de pinturas que ilustram textos literários, mas também por “galerias inteiras devotadas à tradução pictórica dos poetas”. Mitchell cita “Poets’ Gallery” de Macklin e “Shakespeare Gallery” de Boydell como exemplos de que não se via problemas na tradução de um meio para outro. Blake, no entanto, difere em um ponto fundamental dessa prática corrente: há uma independência com relação aos textos literários que ilustra, pois sua pintura presta-se antes à interpretação do que à ilustração pura e simples; e essas “guerras do intelecto” que o autor trava com os textos que ilustra são iguais em seus próprios livros. Mitchell sugere ser esse fato um indício de que sua recusa em prover traduções visuais dos textos não seria meramente uma divergência com o assunto ou com a doutrina neles, mas “um princípio básico em sua teoria de ilustração” (p. 19).

A transferência de técnicas entre as artes também é baseada na idéia de uma natureza que pudesse ser visualmente homogênea em sua representação. Desse modo a habilidade em evocar “pinturas” na mente do leitor tornara-se um artifício muito requisitado a poetas, que deveriam prover imagens similares às encontradas na natureza ou em paisagens da pintura pós-medieval, como vimos no capítulo sobre a tradição da *ut pictura poesis*. A consequência mais evidente dessa voga da “poesia pictórica” foi o poema descritivo, forma poética comum tanto no classicismo quanto no romantismo. Mitchell escreve:

“De Thomson a Wordsworth a Keats encontramos uma fascinação constante por pinturas verbais de lugares e coisas reais e ideais. Blake parece especialmente estranho a essa tradição. O ímpeto de sua poesia é dramático, dos estados da mente dramatizados em *Canções de Inocência e Experiência* aos diálogos de (...) seus poemas proféticos. Mais importante ainda, os ambientes nos quais seus dramas poéticos são encenados tendem a [não] serem (...) visuais (*to be ... nonvisual*)”⁴²⁷.

Esse é o principal argumento em que Mitchell baseia sua resposta a Hagstrum: a linguagem poética de Blake não é visual, mas dramática, seu foco é a mente do personagem, nunca um objeto ou ambiente. Quando há referência a paisagens, por exemplo, é sugerida vagamente (nas líricas iniciais são identificadas apenas como “valleys wild” ou “eccchoing greens”), não havendo nenhum efeito de distância ou de luz e sombra como aqueles utilizados pela poesia “pitoresca” da época. Segundo Mitchell, os “ambientes nunca se tornam objeto do poema e nunca são tratados como se fossem independentes do tema humano que Blake está dramatizando.” (p. 21). A supressão de aspectos objetivos e visuais em suas paisagens poéticas faz com que os espaços nos livros proféticos pareçam “fluidos”, transformando-se segundo a mudança na mente daquele que o percebe. Blake evita a descrição em favor de paradoxos como “escuridão visível”, utilizando espaços cuja forma não é fixa ou passível de ser “pintada” – como o vasto abismo de *Paradise Lost*. Blake teria ido “além de Milton”, utilizando esse tipo de espaço não definido como material de “transformações psicológicas” que se passam no interior

do personagem, fazendo com que a cena ao redor dele não seja distinguível de sua consciência⁴²⁸.

Descrever cenas naturais não é a única possibilidade da poesia se tornar pictórica. Há também elementos como aqueles utilizados por Hagstrum para demonstrar sua tese de que a poesia de Blake é pictórica: os “ícones verbais”, a “forma de galeria de pintura” e “personificações visualizáveis”. Mitchell argumenta que todos eles podem ser encontrados na poesia de Blake, mas “não eram utilizados de maneira visual ou pictórica” como na poesia do séc. XVIII, pronunciando-se contrariamente a cada um dos argumentos de Hagstrum. Apesar da alusão freqüente a ícones ou artefatos (livros, cidades, ferramentas, construções, esculturas) eles não se tornam visualizáveis, a aparência deles não é tão importante a ponto de controlar a imagem do poema – como a urna grega em Keats. O crítico exemplifica com um trecho do poema “The Human Abstract” (em *Songs of Experience*) onde há um foco visual (uma árvore), mas o elemento descritivo ou a propriedade natural da mesma são minimizados⁴²⁹. Com relação à “forma de galeria de pintura”, o movimento não seria de uma pintura ou cena visualizável a outra, mas “de uma visão a outra – e estas visões tendem a ser não visuais e sim sinestésicas, tácteis e fantasmagóricas”; elas seriam interligadas através de aspectos dramáticos e não a partir de uma galeria seqüencial de estruturas visuais⁴³⁰.

Para Mitchell a maior ligação de Blake com a tradição da “poesia pictórica” está no uso que faz de personificações, mas não “personificações visualizáveis”: “Blake raramente descreve seus personagens em termos visuais”, talvez porque suas ilustrações o fazem mas, principalmente, porque são “invisíveis” – o lugar onde seus personagens existem é a mente humana (daí serem ambientados em paisagens que não são homogeneamente naturais, da natureza visível). Tanto que identificá-los nas ilustrações é uma tarefa complicada, uma vez que no texto seus personagens são raramente descritos de modo que possamos “vê-los”: “Urizen é “this Damon of smoke, / ... this abstract non-entity / This cloudy God seated on waters / Now seen, now obscured.” (*The Book of Ahania*, 2: 10-13); Los está muito ocupado em martelar e construir (...) para esperar por um retrato.” (p. 23). Mesmo com a falta da visualização verbal, os críticos tomam Urizen por um velho barbado, porém Mitchell nota que às vezes ele aparece na escrita não como uma “deidade patriarcal”, mas como “um rebelde satânico contra a ordem celeste” (ele é caracterizado como o “príncipe da luz” em *The Four Zoas*, 25: 5); Los, da mesma maneira, não é invariavelmente caracterizado como o artista libertador e heróico, mas algumas

⁴²⁷ Id., p. 20.

⁴²⁸ Mitchell, p. 21. O exemplo citado por ele é bastante esclarecedor. Essa passagem é extraída de *O livro Urizen* (4: 14-23): “First I fought with the fire; consum’d / Inwards, into a deep world within: / A void immense, wild dark & deep, / Where nothing was; Natures wide womb. / And self balanc’d stretch’d o’er the void / I alone, even I! the winds merciles / Bound; but condensing, in torrents / They fall & fall; strong I repell’d / The vast waves., & arose on the waters / A wide world of solid obstruction.”. Vemos a partir deste exemplo que o mundo visual criado por Blake não é objetivo, de uma perspectiva “natural” e homogênea, como a pintura pós-medieval.

⁴²⁹ “The Gods of the earth and sea, / Sought thro’ Nature to find this Tree / But their search was all in vain: / There grows one in the Human Brain.”, in Geoffrey Keynes (ed.), op.cit., p. 217.

vezes aparece como seu adversário Urizen, opressor e patriarca, forjando “nets & gins” (redes e armadilhas). Apesar das ilustrações de Blake criarem o elemento visual que não existe em sua escrita, elas apresentam retratos e ambientes ambíguos de seus personagens: “são mais como o que David Erdman chamou “emblemas com múltiplos propósitos” (*multi-purpose emblems*), desenhos nos quais poucas formas simples podem ser “vistas” de várias maneiras diferentes”⁴³¹.

Voltando à mesma frase de Blake citada por Hagstrum (“é impossível pensar sem imagens de algo sobre a terra”), Mitchell conclui ser difícil escrever poesia sem introduzir alguma imagem visual. Mas para ele Blake teria “feito o seu melhor para colocar sua imagem visual em um contexto que não é objetivo e não é pictórico, tratando-a como a matéria maleável de uma consciência que vê muito mais do que conhece o olho na perspectiva tridimensional espacial.” (p.24) Diferente da versão naturalista utilizada pelo séc. XVIII, o pictorialismo na obra de Blake seria mais próximo daquele encontrado nos textos sacros, nos quais a “linguagem torna-se visão” (Hagstrum já havia notado essa semelhança e Mitchell, apesar de algumas relevâncias, concorda com ele apenas com relação a ela):

“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.

(Introdução a *Songs of Experience*)

“Eu não vi nenhum Deus, nem ouvi nada, através de uma percepção orgânica finita, mas meus sentidos descobriram o infinito em todas as coisas” (*O Matrimônio do Céu e do Inferno*, prancha 12)

UNICAMP
BIBLI
SE
ENTRAL
PLANT

O outro lado da transferência de técnicas, ou seja, a tentativa de tornar a pintura mais poética através do uso de episódios narrativos e detalhes alegóricos que deveriam ser “lidos” pelo espectador, também havia se tornado muito comum na época de Blake. Este, ao contrário, não provém a pintura com tais elementos: suas composições são concentradas em poucas imagens em primeiro plano, dispostas em geral simetricamente, com poucos detalhes subordinados, o que torna a apreensão de toda a composição instantânea (não há uma impressão de seqüência, narrativa).

Novamente expressando um julgamento totalmente oposto ao de Hagstrum, ele afirma que as figuras humanas em Blake tem um aspecto alegórico e *não* são designadas a serem retratos de pessoas reais, diferente de outro dos objetivos da pintura literária que era a representação da vida interior dos objetos humanos na composição. Os rostos das figuras humanas em Blake possuem pouca subjetividade ou individualidade. Mitchell explica este fato através do mesmo argumento visto anteriormente quando comentava a impossibilidade da descrição: seus personagens não podem ter uma vida interior própria porque eles são aspectos

⁴³⁰ Id., p. 22.

⁴³¹ Id., p. 24.

“da vida interior de uma única mente humana que constitui o mundo de seu poema. (...) ele apresenta as partes da psique *como* figuras humanas. Seus retratos não são de homens com mentes, mas da mente ela mesma, vista como a forma humana. Uma das conseqüências dessa estratégia é que a expressividade da figura humana tende (...) a ser difundida por todo o corpo em vez de focalizar-se principalmente na face” (p. 26). A pintura literária que estaria mais próxima da obra de Blake seria a alegórica de Dürer e dos livros de emblemas, que remetem a um mundo que não é objetivo, ao contrário daquele naturalista da pintura do século XVIII. Apesar dessa aproximação (sua obra contém muitos atributos emblemáticos: compassos, globos, martelos, véus, livros), não chega entretanto à profusão de alegorias e emblemas que encontramos nas obras citadas acima. A composição de Dürer, por exemplo, pode ser inserida completamente na doutrina da *ut pictura poesis*, no sentido de que possui muitos detalhes simbólicos que deveriam ser “lidos” pelo espectador. Já a composição de Blake, não é tão complexa iconograficamente quanto aquela de Dürer, focaliza-se em uma imagem que pode ser apreendida quase de imediato (Mitchell chama a atenção para o fato de que “a *apreensão* é instantânea, mas a *explicação* dela não”). Deste modo o crítico conclui que o tratamento da composição pictórica utilizado por Blake “obviamente *não* é o que Shaftesbury tinha em mente quando ele clamou aos pintores do séc. XVIII que criassem composições “Verdadeiras, naturais e simples” para substituírem os hieróglifos “Falsos, bárbaros e confusos” do século XVII.”⁴³² O estilo de Blake residiria “em algum lugar entre esses dois extremos”, unindo elementos dos modos clássicos e naturalistas com aquele universo supra natural do modo alegórico e gótico.

Mitchell analisa a seguir a idéia de *complementaridade* entre pintura e poesia surgida a partir das reflexões da tradição da *ut pictura poesis*. Ela expressa a convicção de que as duas artes constituem representações complementares das modalidades básicas nas quais a realidade é apreendida – espaço e tempo, corpo e alma, sentidos e intelecto. Blake difere em um ponto fundamental dessa idéia. Para ele, sugere Mitchell, poesia e pintura deviam ser “multiplicadas” uma pela outra para dar ao produto mais do que a soma das partes, representando uma realidade que deve incluir – mas não ser limitada por ele – o mundo do espaço e tempo: “a estratégia de Blake era transformar o dualismo em uma dialética, para criar uma unidade a partir mais da contrariedade do que da similitude e complementaridade.” (p. 33); diferente portanto do que a tradição das artes irmãs buscou para superar a separação de tempo e espaço: unir pintura e poesia como representações complementares, ou reduzi-las ao seu denominador comum, a natureza. Dessa maneira a unidade dos *illuminated books* torna-se dinâmica, construída a partir da interação de texto e desenho enquanto meios independentes. Eles seriam elementos contrários, mas uma contrariedade que não tem a conotação de negação, seria como uma dialética cujo fim não alcança nunca o término do conflito.

⁴³² Shaftesbury, *Second Characters*, p. 92., citado por Mitchell, *op.cit.*, p. 28.

Mitchell sugere ainda que a combinação entre forma espacial e temporal criada por Blake não seria para produzir uma imitação total do mundo objetivo, mas “para dramatizar a interação de dualidades aparentes em nossa experiência do mundo e para personificar a luta dessas dualidades pela unificação”⁴³³. A independência estética e iconográfica entre as ilustrações e texto em Blake teria duas funções para o crítico: serviria como um “propósito mimético”, no qual “está refletida a visão de Blake do mundo depois da queda como um lugar de aparente separação entre o temporal e o espacial, o mental e o físico”; e também aquela função de expandir a percepção de seus leitores, pois eles deveriam suprir as conexões que faltam por causa da contrariedade de imagem poética e pictórica⁴³⁴. Resumindo, a contrariedade entre as linguagens na obra de Blake seria como uma “dialética”, que expressaria a discrepância entre o mundo da imaginação e o mundo da realidade:

“(...) Blake considera espaço e tempo contrários, (...) cuja reconciliação ocorre não quando um torna-se o outro, mas quando eles tem acesso a uma condição na qual essa categoria [de contrariedade] cessa de funcionar (...) sua poesia é designada a invalidar a idéia de tempo objetivo, sua pintura a invalidar a idéia de espaço objetivo. Sua poesia afirma o poder da imaginação humana em criar e organizar o tempo em sua própria imagem, sua pintura afirma a centralidade do corpo humano como o princípio estrutural do espaço.(...)”⁴³⁵.

Mitchell expõe a estratégia estética utilizada por Blake nas duas linguagens de sua “arte composta” como formas que são “críticas a seu próprio *medium*” (p.35): sua poesia transforma a idéia de tempo objetivo, sua pintura a idéia de espaço objetivo. Já havíamos notado sua diferença com relação ao princípio de imitação da teoria estética esboçada por Lessing (em Blake esse princípio é a imaginação); agora podemos adicionar a ela essa outra, interna às próprias linguagens: espaço e tempo, segundo esse outro princípio, não são redutíveis à experiência do mundo natural mas, ao expressar a imaginação, são transformados por ela. Na linguagem literária a temporalidade linear ou outra estrutura temporal “objetiva” da narrativa são substituídas por uma confluência de toda noção temporal ao momento criativo. Mitchell comenta que tudo nesse universo poético blakeano é apresentado em contínua transformação: “o único termo estável e fixo é a mente que imagina e percebe”. Os episódios possuem um “arranjo imaginativo”, construídos segundo uma referência implícita à seqüência objetiva interna ao poema. O tempo linear teria uma conotação “natural” e “real” que não é uma ordem humana, não seguiria nenhum princípio humano “subjetivo” ou “imaginário” de reorganização dessa seqüência. Deste modo, para Blake, a estrutura temporal objetiva seria uma ilusão, e deveria ser exposta por sua poesia na qual “o começo, meio e fim de qualquer ação está contida no presente, então a ordem de apresentação está completamente submetida à imaginação do narrador”. Não existe nas profecias de Blake o tempo enquanto um “fenômeno seqüencial”,

⁴³³ Id., p. 33.

⁴³⁴ Idem.

⁴³⁵ Mitchell, op.cit., p.34.

linear. *Jerusalem*, segundo Mitchell, é uma “série de epifanias ou confrontações visionárias” que essencialmente não seguem uma seqüência de causa e efeito, é o tempo de toda a história (“seis mil anos”) confluída na experiência pessoal e histórica do poeta: “por isso Blake tem Los, seu alter ego, personificando o Tempo, a Poesia, a Profecia e a Imaginação simultaneamente”⁴³⁶. Seu estilo pictórico é uma mistura de formas figurativas e abstratas: “a imagem que imita formas naturais e o desenho que parece deleitar-se em forma pura por seu próprio motivo”⁴³⁷. Em suas ilustrações temos os corpos humanos como o princípio das composições e o espaço que os cerca é geralmente indefinido, com poucas referências a paisagens ou construções; quando surgem essas referências, são subordinadas àqueles corpos. Tal estratégia pictórica dá às formas figurativas uma aparência abstrata e estilizada, portanto independente, das imagens naturais com as quais podem ser identificadas. Neste sentido Mitchell afirma que Blake liberta seu estilo da tarefa de representar a natureza acuradamente, desenvolvendo um estilo no qual as aparências da natureza estão submetidas à transformação pela imaginação do artista.

“A arte de Blake não é nem representacional, imitando um mundo de “natureza” objetivo, nem alegórico, devotado a uma realidade transcendente, invisível e abstrata. É antes uma arte de uma “Forma Viva” (“Living Form”), construída sob o intercurso estilístico entre a abstração linear e a representação concreta, o drama iconográfico do corpo humano no espaço pictórico e o drama poético da imaginação no tempo, trabalhando para encontrar a forma e o significado do momento, a vida individual, e a total expansão da história humana, “Seis Mil Anos.” (“Six Thousands Years.”)⁴³⁸

Essa questão também é abordada por Robert N. Essick, em “Preludium: Meditations on a Fiery Pegasus”⁴³⁹. Aqui a obra pictórica de Blake é definida como “alusiva” para diferenciá-la da arte “ilusionista”. Já comentamos como suas imagens pictóricas exprimem as idéias do autor e, nesse sentido, as formas e os conceitos estão entrelaçados de maneira inextricável, o que acaba gerando essa “violação” das convenções da arte. Essick o caracteriza como um fazedor de “imagens conceituais”⁴⁴⁰, 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, a razão dos sentidos decadentes e o mundo de Newton. 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 na poesia são sinédoques umas das outras.”⁴⁴¹

⁴³⁶ Id., p. 35

⁴³⁷ Idem, p. 37.

⁴³⁸ Id., p. 38.

⁴³⁹ em *Blake in His Time*, editores: Robert N. Essick e Donald Pearce, Bloomington: Indiana University Press, 1978.

⁴⁴⁰ 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.

⁴⁴¹ Essick, op. cit., p. 7.

A arte de Blake transforma as imagens visuais e a noção de tempo linear e, consequentemente, afirma “a habilidade do homem em criar sua visão em geral”. Mitchell afirma ser isso que ele quer dizer quando escreve em *Public Address* que sua arte “copia a Imaginação” (“Men think they can Copy Nature as Correctly as I copy Imagination this they will find Impossible”). A palavra Imaginação significa, segundo Mitchell, o nome de um processo (Blake: “The Imagination is not a State it is the Human Existence itself”, *Milton*, 32:32). A partir desse processo as formas simbólicas passam a existir, não é o estado de sua existência acabada. Então Mitchell conclui: “O estilo pictórico de Blake incorpora a interação entre a imaginação e a realidade espacial, (...) assim como sua forma poética cria o encontro entre a imaginação e o tempo.”⁴⁴² Na passagem de seu texto intitulado *Laocoön* (uma resposta a Lessing?), Blake escreveu: “O Corpo Eterno do Homem é A Imaginação (...) Ela se manifesta em suas Obras de Arte” (“The Eternal Body of Man is The Imagination (...) It manifests itself in his Works of Art.”).

Vimos como a comparação entre as artes se deu a partir da noção de *mimesis*, e daí a crença na possibilidade de “tradução” de uma linguagem em relação a outra (*ut pictura poesis*). No século XVIII houve uma aceitação tão grande desta idéia que ambas as linguagens passaram a utilizar técnicas de “sua arte irmã”. Então surge Lessing nesse panorama, tentando expor os “limites” da imitação que cada linguagem artística (pintura e poesia) deveria respeitar, de forma que elas não os extrapolassem. Artistas e poetas deveriam obedecer certas regras internas à sua própria linguagem, senão seu efeito mimético não seria alcançado. Apesar de ter formulado uma importante mudança ao refletir os signos artísticos a partir de suas peculiaridades internas, Lessing continuou sob o domínio da noção de *mimesis*.

William Blake afirma a imaginação como a “faculdade” central na criação artística, mantendo uma posição crítica com relação a vários preceitos da tradição da *ut pictura poesis*: a natureza é apenas um veículo em sua obra; não procurou transferir modos de expressão da poesia para a pintura, ou vice-versa, mas manteve técnicas peculiares a cada linguagem, cuja intenção é “imitar a Imaginação” em vez da natureza. Ao representá-la, Blake parece alheio à noção de verossimilhança: sua poesia e pintura não se restringem ao mundo “objetivo”, preceitos aqui ecoam longínquos frente ao abismo simbólico e irrestrito da mente humana que ousaram dar voz.

Conclusão

Pudemos constatar como as ilustrações estabelecem um contato complexo com o texto, ‘metonímias visuais’ que muitas vezes não dizem respeito à própria prancha, mas à obra como um todo, ilustrando alguma idéia ou tema desenvolvidos por ela. Outras vezes preparam a atmosfera aos assuntos a serem tratados nos capítulos, abertos e encerrados através de imagens pictóricas.

Algumas vezes complementam o significado do texto, quando, por exemplo, o texto afirma ironicamente algo que só é percebido como tal através do comentário inverso da imagem pictórica. A prancha 3, que é encerrada com a afirmação, “Bem é Céu. Mal, Inferno”, é aberta pela figura feminina confortavelmente disposta em meio às chamas, que parece ilustrar as “delícias” do inferno. Há portanto um choque entre o que o texto diz e o que a imagem ilustra. Perceberemos apenas no texto da próxima prancha, que a afirmação é na verdade a visão dos religiosos, criticada e “corrigida” na prancha 4 e ironizada a partir de então em todo o livro, sendo inclusive um dos alvos satíricos dele. A ironia pode ser constatada igualmente nos desenhos das entrelinhas, e é construída, como essa figura de linguagem, também por oposição. Na prancha 4, quando está expondo os “Erros” cometidos por “todas as Bíblias ou códigos sagrados”, os desenhos que seguem cada uma das asserções ‘erradas’ são muitas vezes o inverso daquilo que foi dito. Por exemplo: nos desenhos após o que é considerado um desses “Erros”, “Que Deus atormentará o Homem pela Eternidade por seguir suas Energias”, vemos várias figuras que brincam, saltam (cavalos), correm, e parecem extasiadas justamente por ‘seguirem suas energias’.

Desse modo as ilustrações participam da forma satírica da obra, expressando algumas vezes o oposto do que é dito, como na prancha 2 (“O Argumento”) em que a situação de selvageria a que foi exposto o homem justo, descrita pelas palavras, é confrontada por uma imagem idílica, que parece representar o ‘Jardim do Éden’. Então uma nova ironia configura-se pois, segundo nossa leitura, essa imagem não ilustra o momento antes da expulsão mas aquele da libertação, como o texto da prancha 14 profetiza, quando os homens terão acesso à árvore da vida e tudo parecerá “infinito e sagrado”, enquanto hoje parece “finito e corrompido”.

Como Howard e Eaves propuseram, a obra apresenta contrastes entre o que é esperado e o que se apresenta, seja através da ironia, seja através de “perspectivas variadas”. Neste caso são um instrumento fundamental para se criar a sátira: as idéias satirizadas são expostas e elevadas até ao absurdo, então entra a voz do autor, consolidando o ataque.

⁴⁴² Idem, p. 38.

Outras vezes as ilustrações confirmam o que é dito, e são poderosos meios para impor uma atmosfera que impregna o leitor com sua força. Um exemplo disso temos nas pranchas 16-20, o capítulo V, aquele em que o autor inicia o ataque feroz contra os religiosos e a repressão 'angélica'. Estes acabam por dominar os homens reduzindo-os a sombras de si mesmos, restringindo seus desejos e, dessa forma, sua energia, segundo promulga *O Matrimônio*. Pois bem, o capítulo é aberto pela imagem de cinco figuras confinadas numa prisão, imagem forte e terrível que ilustra o estado a que se pode chegar deixando-se dominar pela passividade 'angélica'. Outra ironia: no final desse capítulo, o Leviatã da "metafísica" do anjo é justamente o mesmo descrito no texto, única imagem pictórica 'literal' do escrito, e demonstra o quanto a imaginação não é o forte dos anjos.

A conclusão mais evidente é a de que as imagens pictóricas não são apenas essenciais na estrutura formal de seus livros, mas também a de que são fundamentais para que o próprio sentido do texto seja apreendido. No caso de *O Matrimônio do Céu e do Inferno* elas participam na elucidação da sátira que está sendo desenvolvida, assim como na ênfase das asserções 'sérias' promulgadas pelo texto. Daí a importância de edições que apresentem a obra em sua forma original, e não apenas tipograficamente, que é a forma em geral editada, como a edição brasileira de *O Matrimônio*.

O estudo que ora se apresenta sobre a natureza das ilustrações de Blake identificou como característica mais abrangente destas um modo simbólico de interagirem com o texto. Vimos que as imagens pictóricas não representam diretamente as pranchas que ilustram, mas a partir de idéias desenvolvidas na obra pode-se chegar a seus significados subjacentes, que não raro possuem mais de uma possibilidade de leitura por utilizarem poucas formas simples em sua composição, mas serem extremamente complexas em seu contexto. A definição que melhor esclarece tais características é aquela dos românticos sobre símbolos, mas não encerra o problema, aliás apenas o inicia. Os símbolos buscam uma universalidade, Blake no entanto parece prezar pela particularidade: seus símbolos representam um universo muito peculiar, que só é dado conhecer através do contato com sua obra completa.

O longo caminho percorrido para chegarmos até aqui parece estar ainda apenas sendo iniciado, e nós não poderíamos terminar essa dissertação a não ser através da estratégica retórica do último demônio (*MHH* 22-24), concluindo através de perguntas: as ilustrações de Blake operam de modo simbólico ou alegórico com seu escrito? Independente de ser um ou outro, quais as características e peculiaridades desses modos uma vez trazidos para sua obra, onde tudo adquire uma notação outra? Elas operam do mesmo modo em todos os seus livros ilustrados? Será que não possuem alguma relação com os tropos ou figuras de linguagem? Continuaremos buscando por essas respostas na próxima etapa que se inicia, perseverantes em alcançar tal intento.

Summary

The present dissertation inquires into the nature of the relationship between text and illustration in William Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*. In order to realise this it was necessary to do a minute analysis of the work, based almost entirely on books and articles of american and english experts written up until now. The first part of the study is dedicated to this task because this book of Blake's is very significant within his literary work (all of it illustrated by himself). It is thought of as the best introduction to the complex blakean universe, in which the artist created a particular cosmogony and mythology. Although *The Marriage* does not present an explicit allusion to this mythology, being one of his first books, it already presents the main ideas and the aesthetic that will mark the rest of his work. The second part of the dissertation includes a brief presentation of the theoretical reflections on art by comparing picture and poetry (the *ut pictura poesis* tradition). This study is then used as a guide to explore the two languages characteristic in the "composite art" created by Blake.

Bibliografia Consultada

a-) "Illuminated Books"

Em ordem cronológica:

- Blake, William, *All Religions are One*, 1788.
 _____, *There is No Natural Religion*, 1788.
 _____, *The Book of Thel*, 1789.
 _____, *Tiriél*, 1789.
 _____, *Songs of Innocence and of Experience*, 1789-94.
 _____, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790.
 _____, *Visions of the Daughters of Albion*, 1793.
 _____, *America, a Prophecy*, 1793.
 _____, *The Gates of Paradise*, 1793.
 _____, *Europe, a Prophecy*, 1794.
 _____, *The First Book of Urizen*, 1794.
 _____, *The Song of Los*, 1795.
 _____, *The Book of Ahania*, 1795.
 _____, *The Book of Los*, 1795.
 _____, *Milton a Poem in 2 Books*, 1804.
 _____, *Jerusalem, the Emanation of the Giant Albion*, 1804.

b-) Fortuna crítica consultada

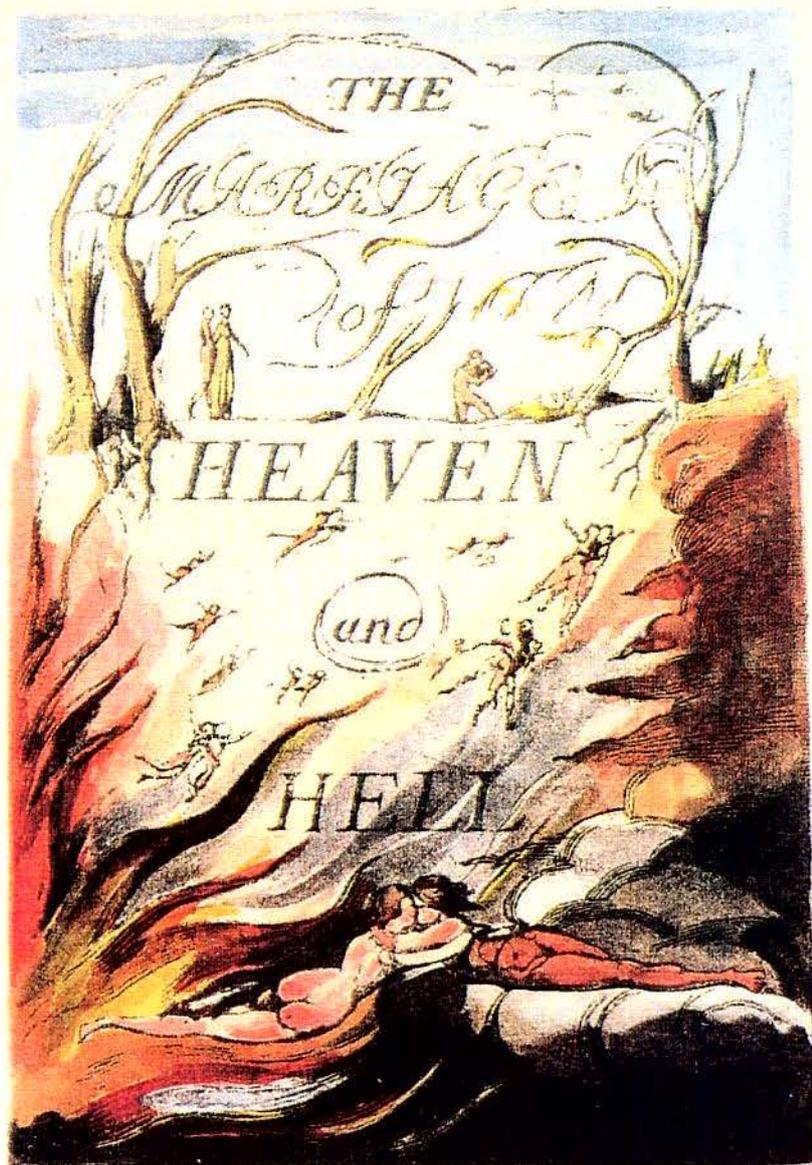
- Bellin, Harvey F. e Darrell Ruh (ed. e compiladores), *Blake and Swedenborg, opposition is true friendship : the sources of William Blake's arts in the writings of Emanuel Swedenborg : an anthology*, New York, Swedenborg Foundation, c1985.
- Bentley, G. E., Jr., "Blake and Swedenborg.", *Notes & Queries* 199, 1954.
- Bindman, David, (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.
- Blake, William, *A Águia e a Toupeira, Poemas de William Blake*, trad. Hélio Osvaldo Alves, Porto Alegre, Pedra Formosa Edições Ltda, 1996.
- _____, *O Matrimônio do Céu e do Inferno e O Livro de Thel*, trad. de José Antônio Arantes, São Paulo, Iluminuras, 1995 (2ªed.).
- _____, *Poesia e Prosa Selecionadas*, trad. Paulo Vizioli, São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
- _____, *Primeiro Livro de Urizen*, trad. João Almeida Flor, Lisboa, Assírio e Alvim, 1983.
- _____, *Songs of Innocence and of Experience*, fac-símile em cores (intr. de Geoffrey Keynes), Londres, Oxford University Press em associação com The Trianon Press, Paris, 1990.
- _____, *The Marriage of Heaven and Hell*, (intr. de Geoffrey Keynes), Londres, Oxford University Press, 1970.

- _____, *The Marriage of Heaven and Hell In Full Color*, ed. fac-símile, New York, Dover, 1994.
- Bloom, Harold (ed.), *William Blake's The Marriage of Heaven and Hell*, New York, Chelsea House Publishers, 1987.
- Blunt, Anthony, "Blake's Pictorial Imagination", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6, 1943.
- _____, *The Art of William Blake*, New York, Columbia University Press, 1959.
- Butlin, Martin, *The Paintings and Drawings of William Blake*, 2 vol., New Haven, Yale University Press, 1981.
- Cooper, Andrew M., "Irony as Self-Concealment in The Marriage of Heaven and Hell.", *Auto/Biography Studies* 2, Winter 1986-87.
- 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).
- Deen, Leonard W., "Poetic Genius and Mental Fight", *Conversing in Paradise: Poetic Genius and Identity-as-Community in Blake's Los*, Columbia: University of Missouri Press, 1983.
- Digby, George Wingfield, *Symbol and Image in William Blake*, Londres, Oxford University Press, 1967 (1957).
- Eaves, Morris, "A Reading of Blake's Marriage of Heaven and Hell, Plates 17-20: On and Under the Estate of the West.", *Blake Studies* 4, 1972.
- Eaves, Morris, Robert N. Essick, e Joseph Viscomi (edição, introdução e notas), *William Blake, The Early Illuminated Books*, Londres, William Blake Trust : Tate Gallery, 1993. Série, título: Blake's Illuminated books ; v. 3.
- Eliot, T. S., "Blake", em *The Sacred Wood: Essay on Poetry and Criticism*, Londres, 1920. Reimpresso como "William Blake" , em *Selected Essays*, Faber, 1932. Tradução para o português por Regina de Barros Carvalho do texto *The Sacred Wood*, em *Escritos de William Blake*, L&PM, Porto Alegre, 1984.
- Erdman, David V. (ed.), *Blake and his Bibles*, West Cornwall, CT: Locust Hill Press, 1990.
- _____, *Blake: Prophet Against Empire. A Poet's Interpretation of the History His Own Times*, New York, Dover, 1991 (1954).
- _____, *The illuminated Blake : all of William Blake's illuminated works with a plate-by-plate commentary*, New York, Dover , 1992 (1974).
- _____, Tom Dargan e Marlene Deverell-Van Meter. "Reading the Illuminations of Blake's Marriage of Heaven and Hell.", *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes*, Morton D. Paley e Michael Phillips (eds.), Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Essick, Robert N., "William Blake, Thomas Paine, and Biblical Revolution.", *Studies in Romanticism* 30, 1991.
- _____, "Preludium: Meditations on a Fiery Pegasus", *Blake in His Time*, Robert N. Essick e Donald Pearce, Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Fletcher, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, 1990.

- Frost, Everett C., "The Prophet Armed: William Blake's Marriage of Heaven and Hell", dissertação, University of Iowa, 1971.
- Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Boston, Beacon Press, 1962 (1947)
- _____, "Poetry and Design in William Blake", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* X, 1951.
- Gleckner, Robert F., "Edmund Spenser and Blake's Printing House in Hell.", *South Atlantic Quarterly* 81, 1982.
- _____, "Priestley and the Chameleon Angel in The Marriage of Heaven and Hell.", *Blake: An Illustrated Quarterly* 13, 1979.
- Hagstrum, Jean H., *William Blake Poet and Painter, an Introduction to the Illuminated Verse*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1978 (1964).
- Harris, Wendell V., *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, N.York e Londres, Greenwood Press.
- Helms, Randel, "Blake's Use of the Bible in 'A Song of Liberty.'" *English Language Notes* 16, 1979.
- _____, "Proverbs of Heaven and Proverbs of Hell.", *Paunch* 38, 1974.
- _____, "Why Ezekiel Ate Dung.", *English Language Notes* 15, 1978.
- Holstein, Michael E., "Crooked Roads without Improvement: Blake's Proverbs of Hell.", *Genre* 8, 1975.
- Hilton, Nelson e Thomas A. Vogler, (eds.), *Unnam'd Forms: Blake and Textuality*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- Howard, John, *Infernal Poetics, Poetic Structures in Blake's Lambeth Prophecies*, Londres e Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1984.
- Johnson, Mary Lynn, "Emblem and Symbol in Blake", *Huntington Library Quarterly* 37, 1974.
- Keynes, Geoffrey, *Blake Studies, Notes on His Life and Works in Seventeen Chapters*, New York, Haskell House Publishers Ltd., 1971.
- _____, (sel., intr. e com.), *Drawings of William Blake, 92 pencil studies*, New York, Dover, 1970.
- _____, (ed.), *Poetry and Prose of William Blake*, The Nonesuch Library, Londres, 1967.
- La Belle, Jenijoy, "Blake's Visions and Re-visions of Michelangelo", *Blake in His Time*, Robert N. Essick e Donald Pearce, Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- McGann, Jerome J., "The Idea of an Indeterminate Text: Blake's Bible of Hell and Dr. Alexander Geddes.", *Studies in Romanticism* 25, 1986.
- Mitchell, W. J. T., *Blake's Composite Art, A Study of the Illuminated Poetry*, New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- _____, "Visible Language: Blake's Wond'rous Art of Writing", *Romanticism and Contemporary Criticism*, Morris Eaves e M. Fischer (eds.), Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986.
- Miller, Dan, "Contrary Revelation: The Marriage of Heaven and Hell.", *Studies in Romanticism* 24, 1985.

- Nanavutty, Piloo, "Blake and Emblem Literature", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 15, 1952.
- Niimi, Hatsuko, "The Proverbial Language of Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*", *Studies in English Literature*, 58, 1982.
- 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*, Londres, Penguin Books, 1977.
- Paley, Morton D., *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought*, Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Pechey, Graham, "The Marriage of Heaven and Hell: A Text and Its Conjunction.", *Oxford Literary Review* 3, 1979.
- Rose, Edward J., "Visionary Forms Dramatic: Grammatical and Iconographical Movement in Blake's Verse and Designs", *Criticism* 8, 1966.
- Sampson, John, *Poetical Works of William Blake*, Londres, Oxford University Press, 1941.
- Scrivener, Michael, "A Swedenborgian Visionary and The Marriage of Heaven and Hell.", *Blake: An Illustrated Quarterly* 21, 1987-88.
- Tannenbaum, L., "Blake's News from Hell: The Marriage of Heaven and Hell and the Lucianic Tradition", *ELH* 43, 1976.
- Taylor, Gary [James], "The Structure of The Marriage of Heaven and Hell: A Revolutionary Primer", *Studies in Romanticism* 13, 1974.
- Thompson, E. P., *Witness Against the Beast William Blake and the Moral Law*, New York, Cambridge University Press, 1993.
- Villalobos, John, "William Blake's "Proverbs of Hell" and the Tradition of Wisdom Literature", *Studies in Philology* 87, 1990.
- Viscomi, Joseph, "The Evolution of William Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*.", *Huntington Library Quarterly* 58, 1997.
- Wicksteed, Joseph H., *Blake's Innocence and Experience a study of the songs and manuscripts "shewing the two contrary states of the human soul"*, Londres e Toronto: J. M. Dent & Sons Ltd., New York: E. P. Dutton & Co., 1928.
- Wilson, Mona, *The Life of William Blake*, Londres, Rupert Hart-Davis, 1948 (1927).
- Yeats, W.B., "William Blake and the Imagination", em *Ideas of Good and Evil*, 1903. Reimpresso em *Essays and Introductions*, Macmillan, 1961. Tradução para o português por Regina de Barros Carvalho em *Escritos de William Blake*, L&PM, Porto Alegre, 1984.

Apêndice

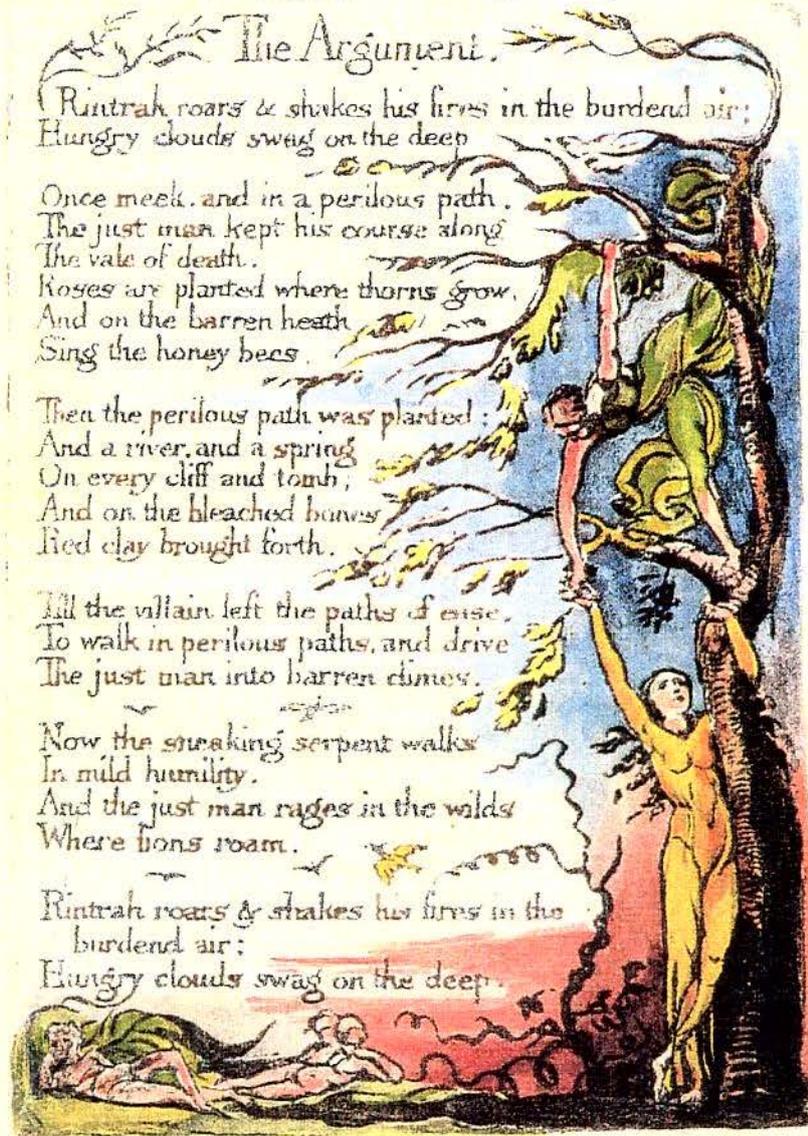


PRANCHA 1



As a new heaven is begun, and it is now thirty-three years since its advent; the Eternal Hell revives. And lo! Swedenborg is the Angel sitting at the tomb: his writings are the linen clothes folded up. Now is the dominion of Edom, & the return of Adam into Paradise; see Isaiah XXXIV & XXXV Chap: Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active, springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell.





4

The voice of the Devil

All Bibles or sacred Writings, have been the causes of the following Errors.

1. That Man has two real existing principles viz: a Body & a Soul.
2. That Energy, called First, is alone from the Body, & that Reason, called Good, is alone from the Soul.
3. That God will torment Man in Eternity for following his Energies.

But the following Contraries to these are true

1. Man has no Body distinct from his Soul, or that called Body is a portion of Soul discerned by the five Senses, the chief inlets of Soul in this World.
2. Energy is the only life and is from the Body, and Reason is the bound or outward circumference of Energy.
3. Energy is Eternal Light.





Those who restrain desire, do so because theirs
is weak enough to be restrained; and the restrainer or
reason usurps its place & governs the unwilling. And
being restrained it by degrees becomes perverse
tho' it is only the shadow of desire.

The history of this is written in Paradise Lost, & the
Governor or Reason is call'd Melsiah.

And the original Archangel or possessor of the com-
mand of the heavenly host, is call'd the Devil or Satan
and his children are call'd Sin & Death.

But in the Book of Job Miltons Melsiah is call'd
Satan.

For this history has been adopted by both parties.

It indeed appear'd to Reason as if Desire was
cast out, but the Devils account is that the Melsiah

ah fell. & formed a heaven of what he stole from the
Abyls.

This is shown in the Gospel, where he prays to the
Father to send the comforter or Desire that Reason
may have Ideas to build on. the Jehovah of the Bible
being no other than he who dwells in flaming fire.

Know that after Christs death, he became Jehovah.

But in Milton; the Father is Destiny, the Son, is
Ratio of the five senses. & the Holy Ghost, Virtue
Note. The reason Milton wrote in letters when
he wrote of Angels & God, and at liberty when of
Devils & Hell, is because he was a true Poet and
of the Devils party without knowing it.

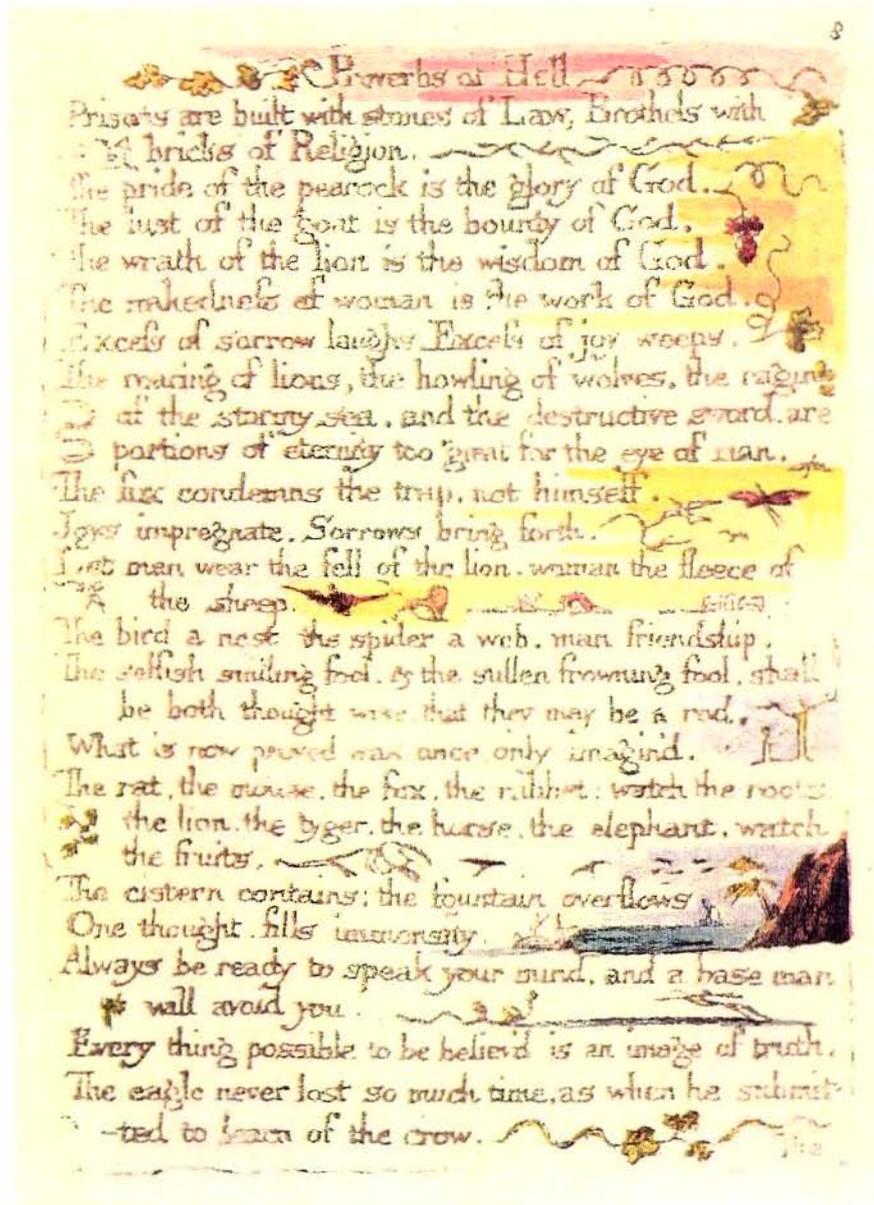
A Memorable Fancy.

I was walking among the fires of hell, de-
lighted with the enjoyments of Genius; which to An-
gels look like torment and insanity. I collected some
of their Proverbs; thinking that as the sayings used
in a nation, mark its character. so the Proverbs of
Hell, shew the nature of Internal wisdom better
than any description of buildings or garments.
When I came home; on the abyls of the five sen-
ses. where a flat sided, steep frowns over the pre-
sent world. I saw a mighty Devil folded in black
clouds hovering on the sides of the rock, with cer-

7
 reading fires he wrote the following sentence now per-
 ceived by the minds of men, & read by them on earth.
 How do you know but evry Bird that cuts the airy way,
 Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?

Proverbs of Hell

In seed time learn, in harvest teach, in winter enjoy.
 Drive your cart and your plow over the bones of the dead.
 The road of excess leads to the palace of wisdom.
 Prudence is a rich ugly old maid courted by Incapacity.
 He who desires but acts not, breeds pestilence.
 The cat wags, forgives the plow.
 Dip him in the river who loves water.
 A fool sees not the same tree that a wise man sees.
 He whose face gives no light, shall never become a star.
 Fraternity is in love with the productions of time.
 The busy bee has no time for sorrow.
 The hours of folly are measured by the clock, but of wis-
 dom: no clock can measure.
 All wholesome food is caught without a net or a trap.
 Strong out: number weight & measure in a year of death.
 No bird soars too high, if he soars with his own wings.
 A dead body, revenges not injuries.
 The most sublime act is to set another before you.
 If the fool would persist in his folly he would become
 Wise.
 Vanity is the cloak of knavery.
 Chance is Prides cloak.



Proverbs of Hell

The fox provides for himself, but God provides for the lion.
 Think in the morning, Act in the noon, Eat in the evening,
 Sleep in the night.

He who has suffered you to impose on him knows you.
 As the plow follows words, so God rewards prayers.

The tigers of wrath are wiser than the horses of instruction.
 Expect poison from the standing water.
 You never know what is enough unless you know what is
 more than enough.

Listen to the fool's reproach; it is a kindly title!

The eyes of fire, the nostrils of air, the mouth of water,
 the beard of earth.

The weak in courage is strong in cunning.

The apple tree never asks the beech how he shall grow,
 nor the lion, the horse, how he shall take his prey.

The thankful reeiver bears a plentiful harvest.

If others had not been foolish, we should be so.

The soul of sweet delight, can never be defild,

When thou seest an Eagle, thou seest a portion of God.
 Lift up thy head!

As the caterpillar chooses the fairest leaves to lay
 her eggs on, so the priest lays his curse on
 the fairest joys.

To create a little flower is the labour of ages.

Damn braces: Bless relaxes.

The best wine is the oldest, the best water the newest.

Prayers plow not! Praises reap not!

Joys laugh not! Sorrows weep not!

The

Proverbs of Hell.

The head Sublime, the heart Pathos, the genitals Beauty
the hands & feet Proportion.

As the air to a bird or the sea to a fish, so is contempt
to the contemptible.

The crow wish'd every thing was black, the owl, that eve-
ry thing was white.

Exuberance is Beauty.

If the lion was advised by the fox, he would be cunning.
Improvement makes strait roads, but the crooked roads
without Improvement, are roads of Genius.

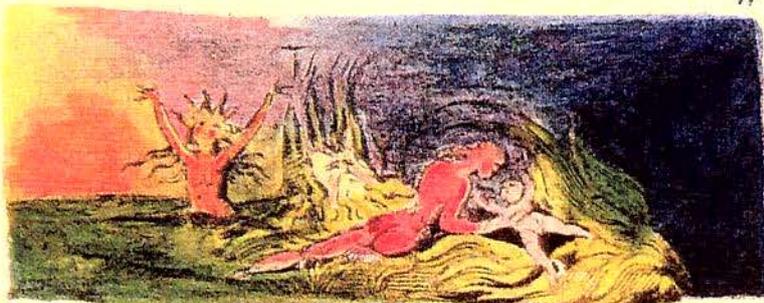
Sooner murder an infant in its cradle than nurse unact-
ed desires.

Where man is not nature is barren.

Truth can never be told so as to be understood, and
not be believed.

Enough, or Too much.





The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged & numerous senses could perceive.

And particularly they studied the genius of each city & country, placing it under its mental deity.

Until a system was formed, which some took advantage of & enslaved the vulgar by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects; thus began Priesthood.

Choosing forms of worship from poetic tales, And at length they pronounced that the Gods had ordered such things.

Thus men forgot that All deities reside in the human breast.



A Memorable Fancy.

The Prophets Isaiah and Ezekiel dined with me, and I asked them how they dared so roundly to assert, that God spoke to them; and whether they did not think at the time, that they would be misunderstood, & so be the cause of imposition.

Isaiah answered. I see no God, nor heard any, in a finite organical perception; but my senses discover'd the infinite in every thing, and as I was then persuaded, & remain confirm'd; that the voice of honest indignation is the voice of God, I cared not for consequences, but wrote.

Then I asked: does a firm persuasion that a thing is so, make it so?

He replied. All poets believe that it does, & in ages of imagination this firm persuasion removed mountains; but many are not capable of a firm persuasion of any thing.

Then Ezekiel said. The philosophy of the east taught the first principles of human perception. Some nations held one principle for the origin & some another, we of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle and all the others merely derivative, which was the cause of our despising the Priests & Philosophers of other countries, and prophesying that all Gods would

would at last be proved to originate in ours & to be the tributaries of the Poetic Genius, it was this, that our great poet King David desired so fervently & invoked so pathetically, saying by this he conquers enemies & governs kingdoms; and we so loved our God, that we cursed in his name all the deities of surrounding nations, and asserted that they had rebelled; from these opinions the vulgar came to think that all nations would at last be subject to the jews.

Thus said he, like all firm persuasions, is come to pass: for all nations believe the jews code and worship the jews god, and what greater subjection can be. I heard this with some wonder, & must confess by own conviction. After dinner I asked Isaiah to favour the world with his lost works, he said none of equal value was lost, Ezekiel said the same of his.

I also asked Isaiah what made him go naked and barefoot three years; he answered, the same that made our friend Diogenes the Grecian.

I then asked Ezekiel, why he eat dung, & lay so long on his right & left side; he answered, the desire of raising other men into a perception of the inbred; this the North American tribes practise, & is he honest who relists his genius or conscience only for the sake of present ease or gratification?



The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell.

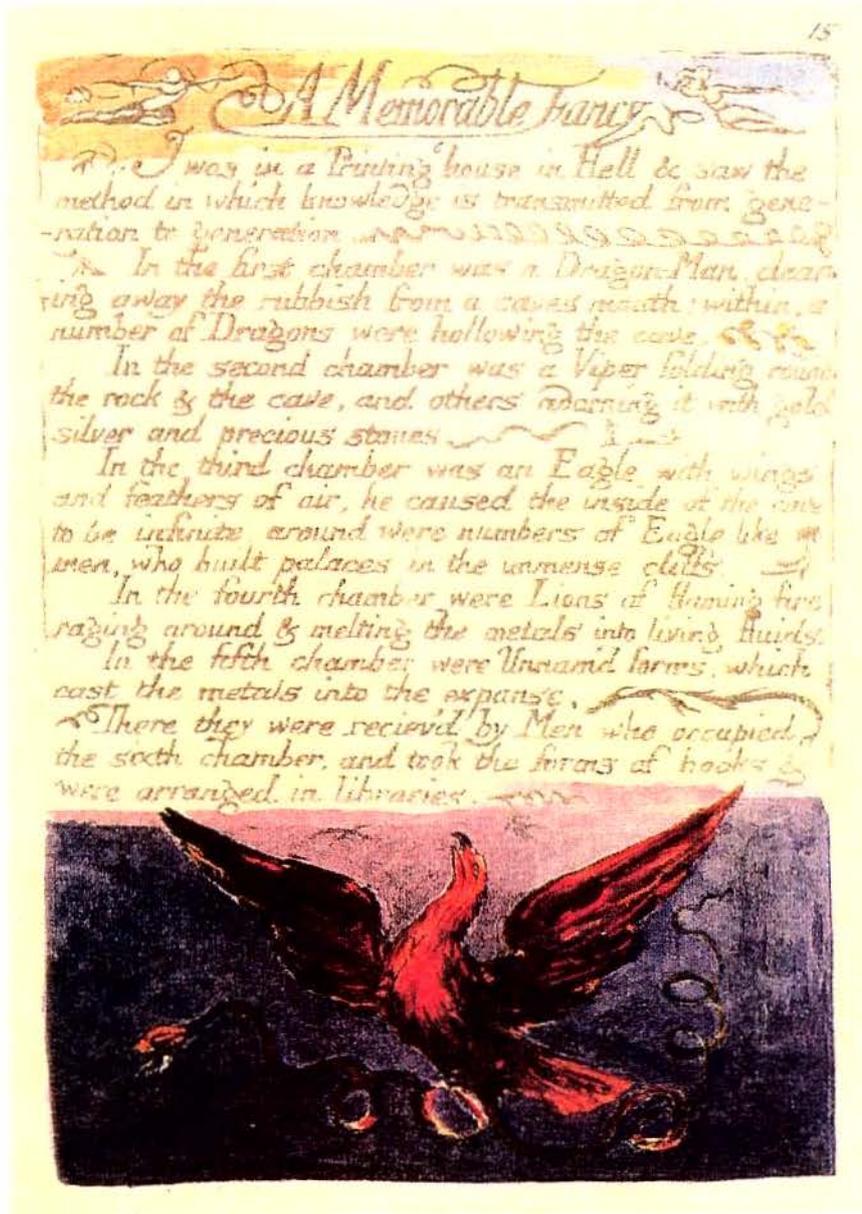
For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at tree of life, and when he does, the whole creation will be consumed, and appear infinite, and holy whereas it now appears finite & corrupt.

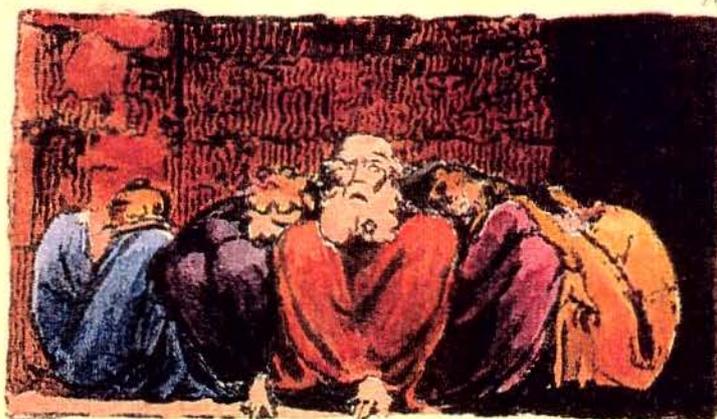
This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment.

But first the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.

For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.





The Giants who formed this world into its sensual existence and now seem to live in it in chains, are in truth, the causes of its life & the sources of all activity, but the chains are, the curving of weak and tame minds, which have power to resist energy, according to the proverb, the weak in courage is strong in cunning. Thus one portion of being, is the Prolific, the other, the Devouring; to the devourer it seems as if the producer was in his chains, but it is not so he only takes portions of existence and fancies that the whole.

But the Prolific would cease to be Prolific unless the Devourer as a sea received the excess of his delights.

Some will say, Is not God alone the Prolific? I answer, God only Acts & Is, in existing beings or Men.

These two classes of men are always upon earth, & they should be enemies; whoever tries

to reconcile them seeks to destroy existence.

Religion is an endeavour to reconcile the two.

Note. Jesus Christ did not wish to unite but to separate them, as in the Parable of sheep and goats! as he says I came not to send peace but a sword.

Messiah or Satan or Tempter was formerly thought to be one of the Antediluvians who are our Energies.

A Memorable Fancy

An Angel came to me and said O pitiable foolish young man! O horrible! O dreadful state! consider the hot burning dungeon thou art preparing for thyself to all eternity, to which thou art going in such career.

I said. perhaps you will be willing to share me my eternal lot & we will contemplate together upon it and see whether your lot or mine is most desirable

So he took me thro' a stable & thro' a church & down into the church vault at the end of which was a mill: thro' the mill we went, and came to a cave, down the winding cavern we groped our tedious way till a void boundless as a nether sky appeared beneath us & we held by the roots of trees and hung over this immensity, but I said, if you please we will commit ourselves to this void, and see whether providence is here also, if you will not I will? but he answered, do not presume O young man but as we here remain behold thy lot which will soon appear when the darkness passes away

So I remained with him sitting in the twisted root

root of an oak, he was suspended in a furnace
 which hung with the head downward into the deep.
 By degrees we beheld the infinite Abyss, fiery
 as the snake of a burning city; beneath us at an
 immense distance was the sun, black but shining,
 round it were fiery tracks, on which revolved va-
 spiders, crawling after their prey; which flew or
 rather swam in the infinite deep, in the most ter-
 rific shapes of animals sprung from corruption,
 & the air was full of them, & seemed composed
 of them; these are Devils, and are called Powers
 of the air. I now asked my companion which was my
 eternal lot? he said, between the black & white spiders.
 But now, from between the black & white spiders
 a cloud of fire burst and rolled thro' the deep,
 blackning all beneath, so that the aether deep grew
 black as a sea & rolled with a terrible noise: be-
 neath us was nothing now to be seen but a black
 tempest, all looking east between the clouds & the
 waves, we saw a vortex of blood raised with her
 and not many stones thrown from us appeared, and
 sunk again the scaly lid of a monstrous serpent
 at last to the east, distant about three degrees ap-
 peared a fiery crest above the waves; slowly it rose
 and like a ridge of golden rocks till we discovered
 two globes of crimson fire, from which the sea
 fled away in clouds of smoke, and now we saw, it
 was the head of Leviathan his forehead was di-
 vided into streaks of green & purple like those of
 a lizard's forehead; soon we saw his mouth
 hang just above the raging town, unging the
 black deep with beams of blood, advancing toward
 us!

us with all the fury at a spiritual entrance.
 My friend the Angel climb'd up from his station into the mill; I remain'd alone. & then his appearance was no more, but I found myself sitting on a pleasant bank beside a river by moonlight hearing a harper who sung to the harp, of his theme was, The man who never alters his opinion is like standing water, & breeds reptiles of the mind.

But I arose with a thought for the mill, & there I found my Angel, who surpris'd asked me, how I escaped?

I answer'd, All that we saw was owing to your metaphysics; for when you ran away, I found myself on a bank by moonlight, hearing a harper. But now we have seen my eternal lot, shall I show you yours? he laugh'd at my proposal; but I by force suddenly caught him in my arms, & flew westerly thro' the night, till we were elevated above the earths shadow: then I flung myself with him directly into the body of the sun, here I clothed myself in white, & taking in my hand Swedenborgs volumes, sunk from the glorious clime, and pass'd all the planets till we came to saturn, here I staid to rest & then leapt into the void between saturn & the fixed stars.

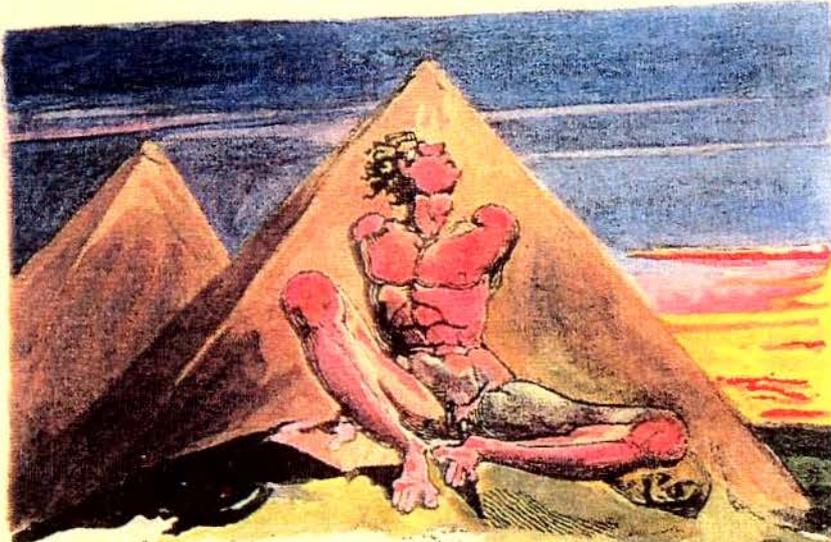
Here said It is your lot, in this space, if space it may be call'd. Then we saw the stable and the church, & I took him to the altar and open'd the Bible, and lo! it was a deep pit, into which I descended driving the Angel before me, soon we saw seven houses of brick, one we enter'd; in it were a

number of monkeys, baboons, & all of that species
 chained by the middle, grinning and snatching at
 one another, but withheld by the shortness of their
 chains: however I saw that they sometimes grew nu-
 merous, and then the weak were caught by the strong
 and with a grinning aspect, first coupled with & then
 devoured, by plucking off first one limb and then ano-
 ther till the body was left a helpless trunk, this after
 grinning & kissing it with seeming kindness they de-
 voured too; and here & there I saw one so curiously pic-
 king the flesh off of his own tail; as the stench ter-
 ribly annoyed us both we went into the mill, & I in
 my hand brought the skeleton of a body, which in
 the mill was Aristotles Analytics.

So the Angel said: thy phantasy has imposed
 upon me & thou oughtest to be ashamed.

I answered: we impose on one another, & it is
 but lost time to converse with you whose works
 are only Analytics.





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 published books

A man carried a monkey about for a shew, & because he was a little wiser than the monkey, grew vain, and conceiv'd 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

one on earth that ever broke a net.

Now hear a plain fact: Swedenborg has not written one new truth: Now hear another: he has written all the old falshoods.

And now hear the reason. He conversed with Angels who are all religious, & conversed not with Devils who all hate religion, for he was incapable thro' his conceivations.

Thus Swedenborgs writings are a recapitulation of all superficial opinions, and an analysis of the most sublime, but no further.

Have now another plain fact: Any man of mechanical talents may from the writings of Paracelsus or Jacob Behmen, produce ten thousand volumes of equal value with Swedenborgs, and from those of Dante or Shakespear, an infinite number.

But when he has done this, let him not say that he knows better than his master, for he only holds a candle in sunshine.

A Memorable Fancy

Once I saw a Devil in a flame of fire, who crase before an Angel that sat on a cloud, and the Devil uttered these words -

The worship of God is, Honouring his gifts in other men each according to his genius, and loving the great.

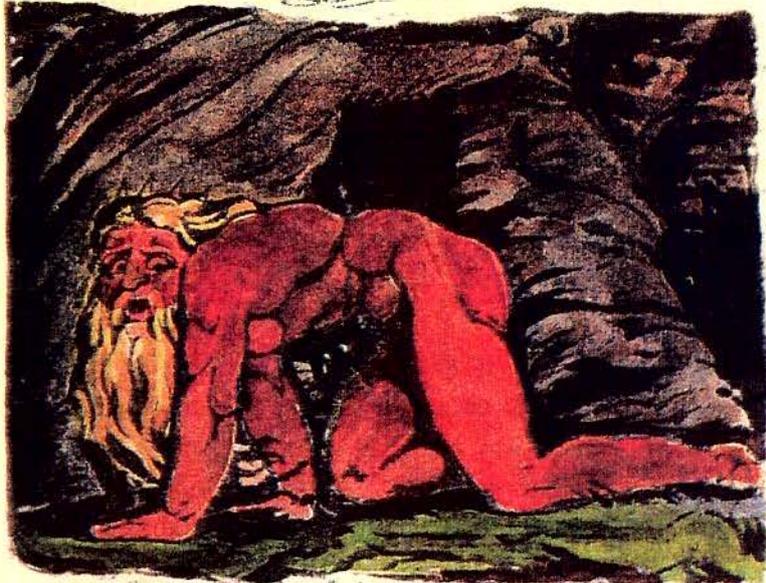
23

greatest men best, those who envy or calumniate
 great men hate God. for there is no other God.
 The Angel hearing this became almost blue
 but mastering himself he grew yellow, & at last
 white pink & smiling, and then replied, *Thou*
Idolater, is not God One? & is not he
visible in Jesus Christ? and has not Jesus Christ
given his sanction to the law of ten commandments
and are not all other men fools, scoundrels & nothings?
 The Devil answered; bray a fool in a mortar with
 wheat yet shall not his folly be beaten out of him.
 If Jesus Christ is the greatest man, you ought to
 love him in the greatest degree; now hear how he
 has given his sanction to the law of ten command-
 ments; did he not moor at the sabbath, and so
 mock the sabbath's God? murder those who were
 murderd because of him? turn away the law from
 the woman taken in adultery? steal the labor of
 others to support him? bear false witness when
 he omitted making a defence before Pilate? covet
 when he prayd for his disciples, and when he bid
 them shake off the dust of their feet against such
 as refused to lodge them? I tell you, no virtue
 can exist without breaking these ten command-
 ments. Jesus was all virtue, and acted from im-
 pulse.

pulse, not from rules.

When he had so spoken: I beheld the Angel who stretched out his arms embracing the flame of fire & he was consumed and arose as Elijah.

Note. This Angel, who is now become a Devil, is my particular friend: we often read the Bible together in its infernal or diabolical sense which the world shall have if they behave well. I have also: The Bible of Hell: which the world shall have whether they will or no.



Who Live for the Lion & Ox is Oppression

A Song of Liberty

1. The Eternal Female groan'd! it was heard over all the Earth;
2. Albion's coast is sick silent; the American meadows faint!
3. Shadows of Prophecy shiver along by the lakes and the rivers and mutter across the ocean. France rend down thy dungeon.
4. Golden Spain burst the barriers of old Rome;
5. Cast thy keys O Rome into the deep down falling, even to eternity down falling.
6. And weep
7. In her trembling hands she took the new born terror howling.
8. On those infinite mountains of light now barr'd out by the atlantic sea, the new born fire stood before the starry king!
9. Flag'd with grey brow'd snows and thunderous visages the jealous wings waid over the deep.
10. The speary hand burned aloft, unbuckled was the shield, forth went the hand of jealousy among the flaming hair, and

hurl'd the new born wonder thro' the starry
night.

11. The fire, the fire, is falling!

12. Look up! look up! O citizen of London,
enlarge thy countenance; O Jew, leave coun-
ting gold, return to thy oil and wine; O
African! black African! (go, winged thought
widen his forehead.)

13. The fiery limbs, the flaming hair, shot
like the sinking sun into the western sea.

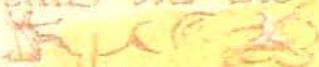
14. Waked from his eternal sleep, the hourly
element roaring fled away:

15. Down rush'd beating his wings in vain
the jealous king; his grey brow'd counsel-
lors, thunderous warriors, curl'd veterans,
among helms, and shields, and chariots
horses, elephants: banners, castles, slings
and rocks,

16. Falling, rusting, ruining! buried in
the ruins, on Urthonius dens.

17. All night beneath the ruins, then
their sullen flames faded emerge round
the bloomy king.

18. With thunder and fire: leading his
starry hosts thro' the waste wildernels.

He promulgates his ten commands,
 glancing his heavy eyelids over the
 deep in dark dismay. 
 (9) Where the sun of fire in his eastern
 cloud, while the morning plumes her gol-
 den breast. 
 Spurning the clouds written with
 curses, stamps the stony law to dust,
 loosing the eternal horses from the reins
 of night, crying Empire is no more,
 and now the lion & wolf shall
 cease. 

CHORUS

Let the Priests of the Raven of dawn,
 no longer in dully black, with hoarse note
 curse the sons of joy. Nor his accepted
 brother whom tyrant, he calls free: by the
 pound or build the roof. Nor pale religious
 lechery call that virginity that wishes
 but acts not! 

For every thing that lives is Holy

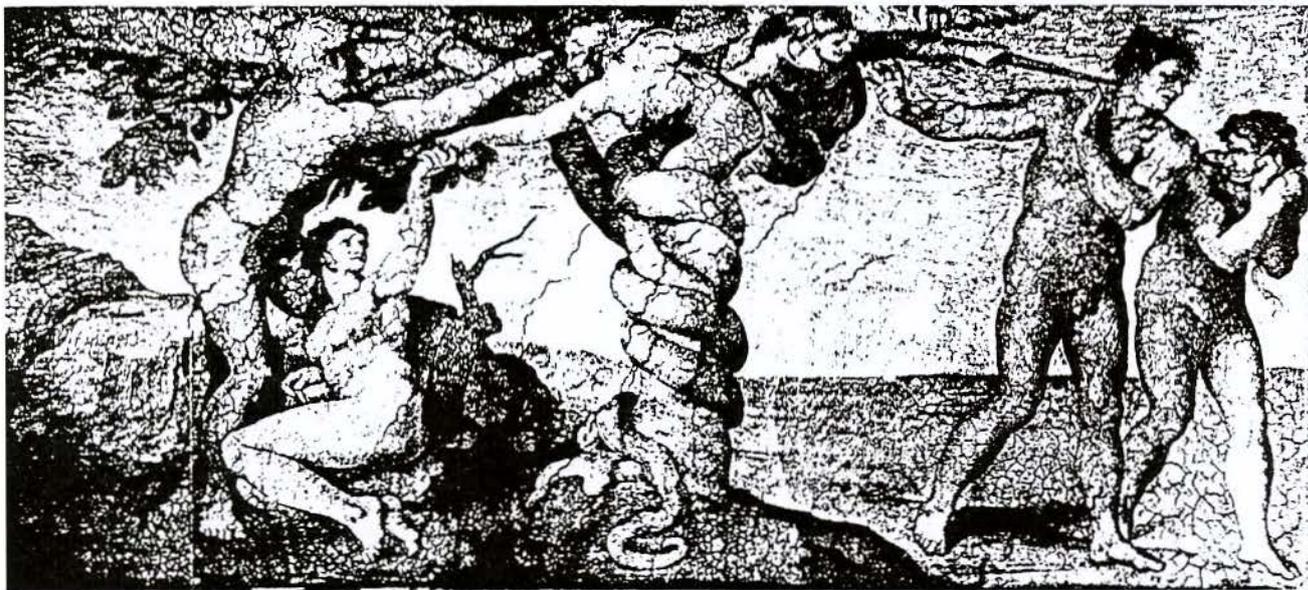
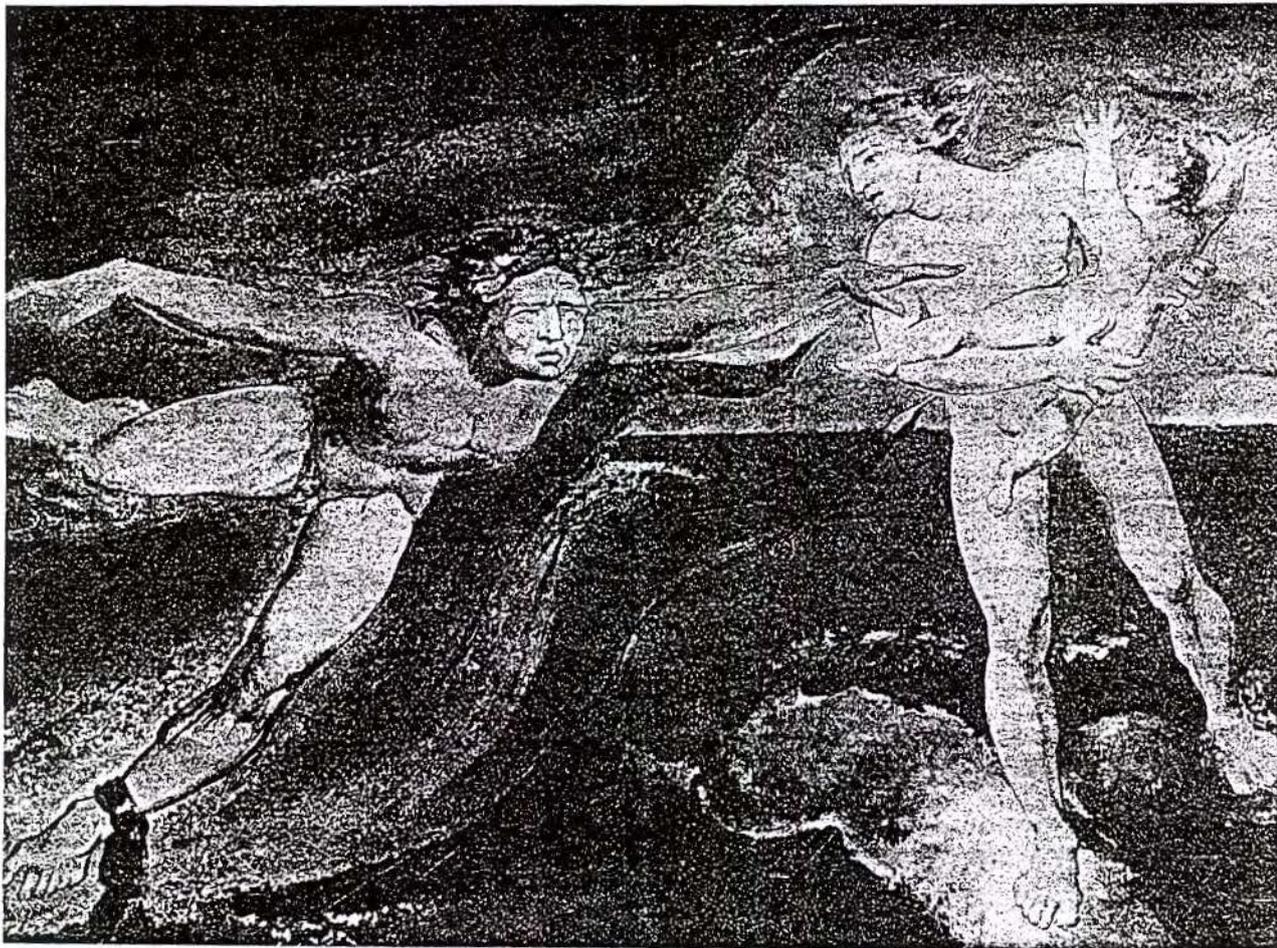


Fig. 79 - *Il Peccato originale*

(Cappella Sistina)

FIGURA 1

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANT



405. (Cat. 324) *The Good and Evil Angels Struggling for Possession of a Child*, c. 1795, 44.5 × 58.5 cm. Mr. and Mrs. John Hay Whitney, New York

FIGURA 2 a



197. (Cat. 257) *The Good and Evil Angels*, c. 1793-4, 29.2 × 44.5 cm. Cecil Higgins Art Gallery, Bedford

FIGURA 2b

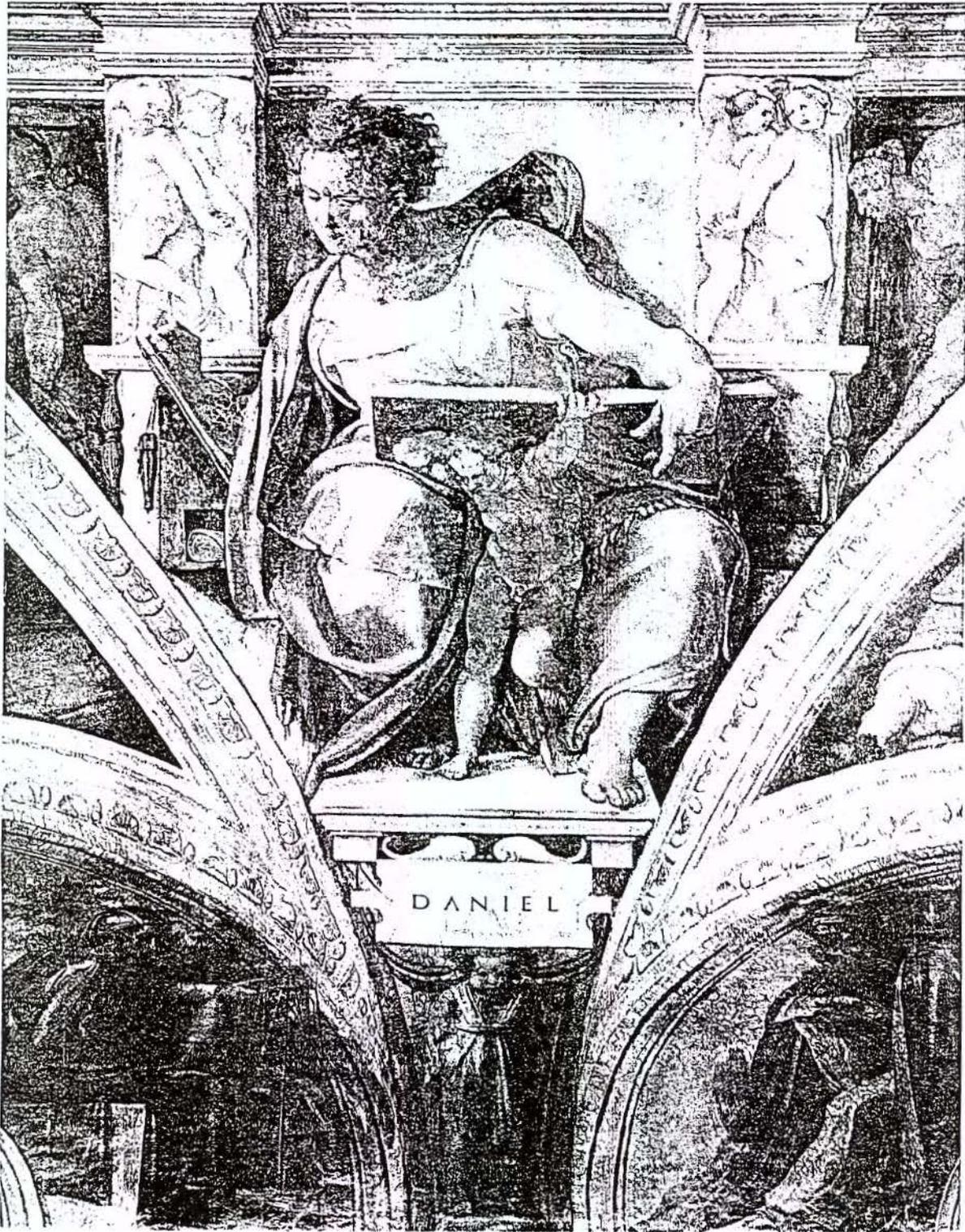


FIGURA 3



FIGURA 4

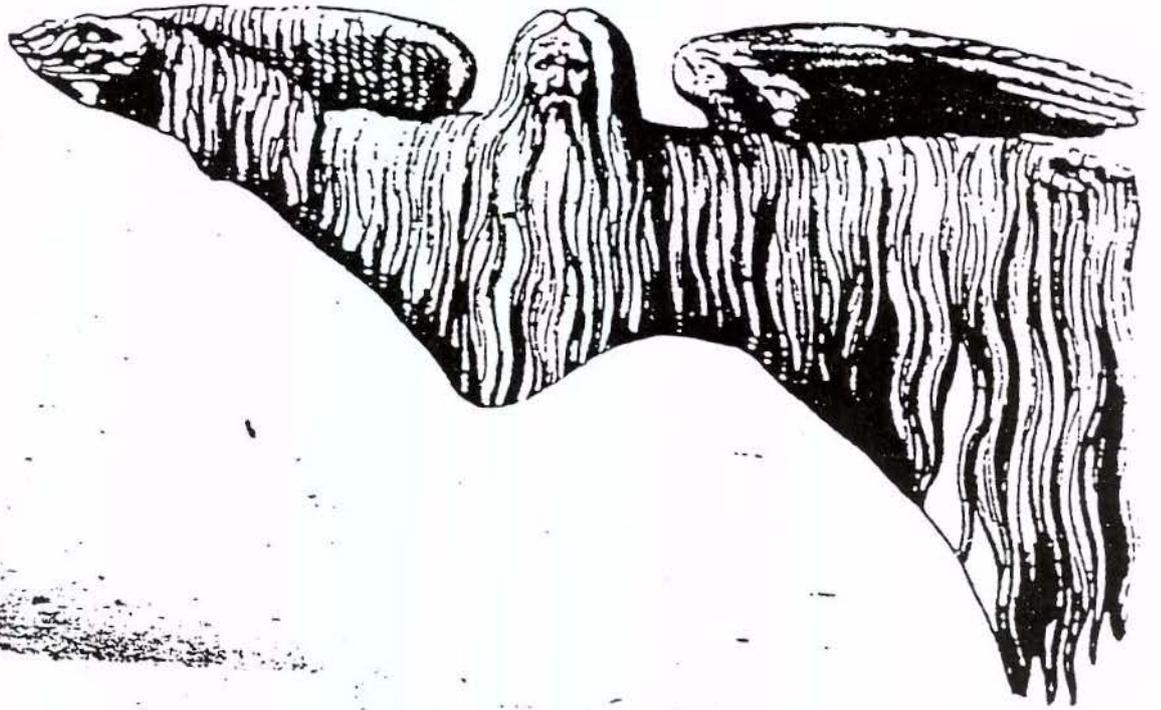


FIGURA 5



19. (Tail-piece). The Spectre

FIGURA 6

UNICAMP
 BIBLIOTECA CENTRAL
 SEÇÃO CIRCULANTE



FIGURA 7

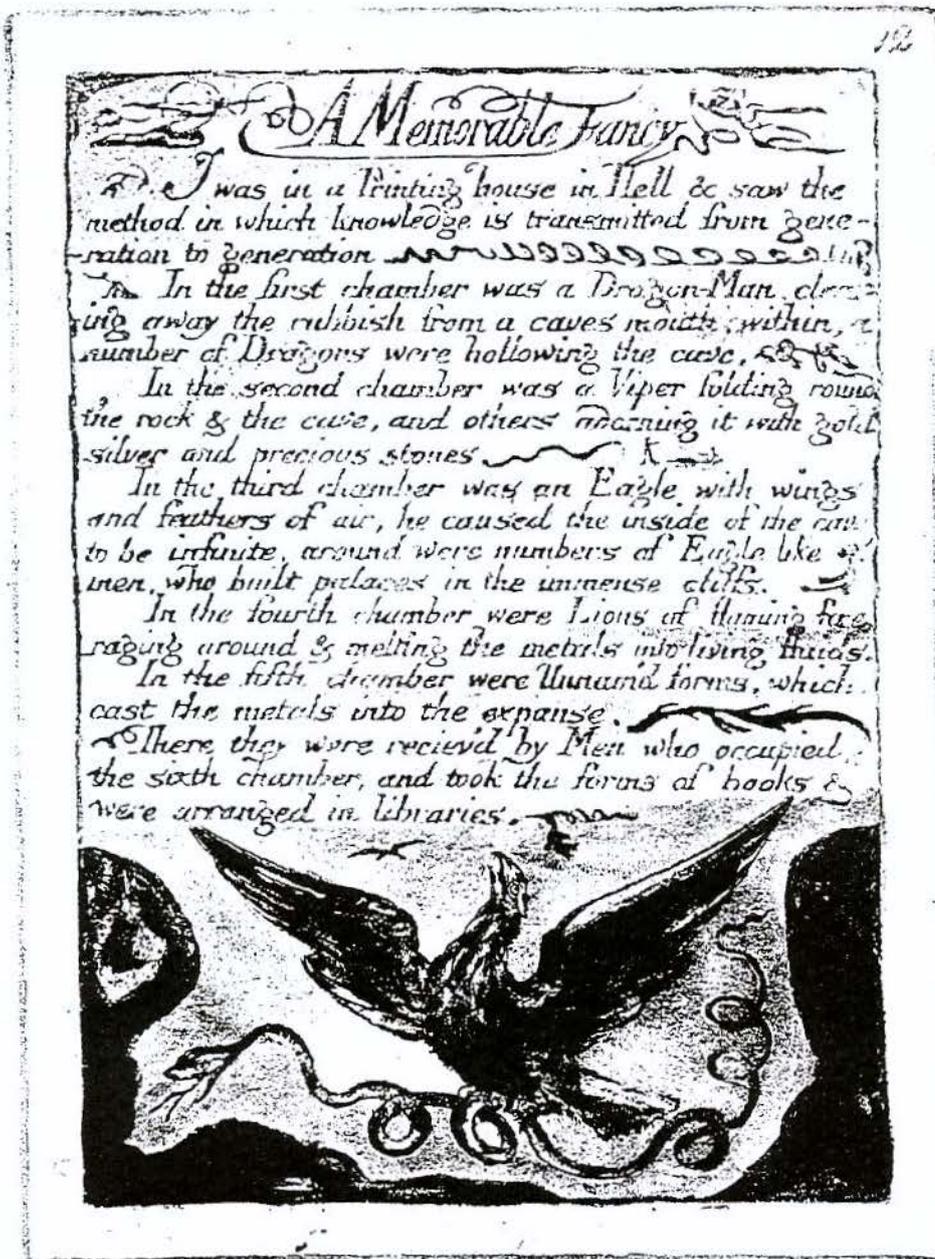
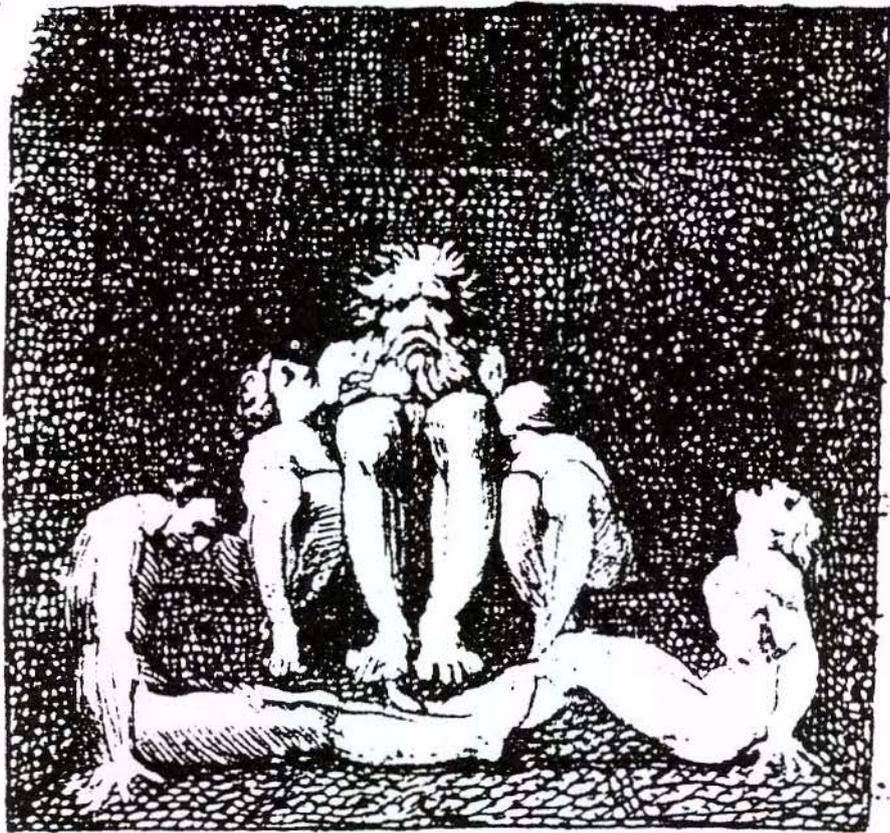


FIGURA 8



12. *View of the chest and upper abdomen*
with the hairy man

FIGURA 9



FIGURA 9b



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 & dryd.
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 blacknels, & 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.



1856



FIGURA 11

Let a Man who has made a Drawing go on a on a he will
 produce a Picture of a Panther but if he chooses to draw
 upon the same parts of it he will do a Better thing

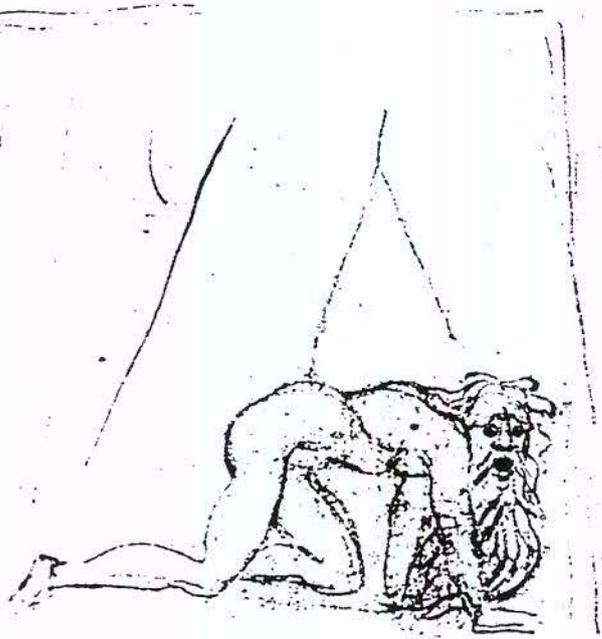


FIGURA 12



FIGURA 13

O MATRIMÔNIO DO CÉU
E DO INFERNO

O Argumento

Rintrahe ruge & suas flamas lança no ar
[opresso;
Nuvens famintas sobre o abismo pendem.

Outrora dócil, e em perigosa senda,
O justo seguiu seu curso ao longo
Do vale da morte.
Há rosas plantadas onde crescem espinhos,
E sobre a charneca estéril
Zumbem abelhas melíficas.

Foi então plantada a perigosa senda,
E um rio e uma nascente
Sobre cada penhasco e sepultura,
E sobre ossos alvacentos
Criou-se barro vermelho.

Até que o vilão deixou as sendas do conforto
E, caminhando por perigosas sendas, conduziu
O justo a regiões estéreis.

Agora a furtiva serpente se esgueira
Em mansa humildade,
E o justo vocifera nos ermos
Onde vagueiam leões.

Rintrahe ruge & suas flamas lança no ar
[opresso;
Nuvens famintas sobre o abismo pendem.

Assim como teve início um novo céu, e 33 anos já se passaram desde seu advento, revive o Inferno Eterno. E eis! Swedenborg é o Anjo sentado sobre a sepultura: seus escritos as vestes de linho dobradas. Agora é o domínio de Edom & o retorno de Adão ao Paraíso; ver Isaías, caps. XXXIV & XXXV.

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.

A Voz do Demônio

Todas as Bíblias ou códigos sagrados têm sido as causas dos seguintes Erros:

1. Que o Homem possui dois princípios reais de existência: um Corpo & uma Alma.
2. Que a Energia, denominada Mal, provém apenas do Corpo; & que a Razão, denominada Bem, provém apenas da Alma.
3. Que Deus atormentará o Homem pela Eternidade por seguir suas Energias.

Mas os seguintes Contrários são Verdadeiros:

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.

Quem refreia o desejo assim o faz porque o seu é fraco o suficiente para ser refreado; e o refreador, ou razão, usurpa-lhe o lugar & governa o inapetente.

E, refreando-se, aos poucos se apassiva, até não ser mais que a sombra do desejo.

Essa história está relatada no *Paraíso Perdido*, & o Governante, ou Razão, chama-se Messias.

E o Arcanjo Original, ou possessor do comando das hostes celestiais, chama-se Demônio ou Satã, e seus filhos chamam-se Pecado & Morte.

No *Livro de Jó*, porém, o Messias de Milton chama-se Satã.

Pois essa história tem sido adotada por ambos os lados.

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.

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.

Sabei que Cristo, após sua morte, tornou-se Jeová.

Mas, em Milton, o Pai é Destino, o Filho, Quociente dos cinco sentidos, & o Espírito Santo, Vácuo!

NOTA: A razão pela qual Milton escreveu em grilhões sobre Anjos & Deus, e em liberdade sobre Demônios & Inferno, está em que ele era um Poeta autêntico e tinha parte com o Demônio, sem sabê-lo.

Uma Visão Memorável

Enquanto caminhava entre as chamas do Inferno, deliciado com os prazeres do Gênio, que os Anjos tomam por tormento e loucura, recolhi alguns de seus Provérbios, pensando que, assim como os adágios de uma nação expressam seu caráter, os Provérbios do Inferno revelam a natureza da sabedoria Infernal melhor que qualquer descrição de edifícios e vestuário.

Voltando para casa: no abismo dos cinco sentidos, onde uma encosta íngreme e sem relevos reprova o mundo atual, avistei um poderoso Demônio envolto em nuvens negras, pairando sobre as vertentes do penhasco: com chamas corrosivas, ele escreveu a seguinte sentença, captada agora pelas mentes dos homens & por eles lida na Terra:

Como sabeis que cada Pássaro que fende os ares não é um imenso mundo de deleite, encerrado por vossos sentidos, os cinco?

Provérbios do Inferno

No tempo de sementeira, aprende; na colheita, ensina; no inverno, desfruta.

Conduz teu carro e teu arado sobre a ossada dos mortos.

O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria.

A Prudência é uma rica, feia e velha donzela cortejada pela Impotência.

Aquele que deseja e não age engendra a peste.

O verme perdoa o arado que o corta.

Imerge no rio aquele que a água ama.

O tolo não vê a mesma árvore que o sábio vê.

Aquele cuja face não fulgura jamais será uma estrela.

A Eternidade anda enamorada dos frutos do tempo.

A laboriosa abelha não sobra tempo para tristezas.

As horas de insensatez, mede-as o relógio; as de sabedoria, porém, não há relógio que as meça.

Todo alimento sadio se colhe sem rede e sem laço.

Toma número, peso & medida em ano de míngua.

Ave alguma se eleva a grande altura, se se eleva com suas próprias alas.

Um cadáver não revida agravos.

O ato mais alto é até outro elevar-te.

Se persistisse em sua tolice, o tolo sábio se tornaria.

A tolice é o manto da malandrice.

O manto do orgulho, a vergonha.

Prisões se constroem com pedras da Lei; Bordéis, com tijolos da Religião.

A vanglória do pavão é a glória de Deus.

O cabritismo do bode é a bondade de Deus.

A fúria do leão é a sabedoria de Deus.

A nudez da mulher é a obra de Deus.

Excesso de pranto ri. Excesso de riso chora.

O rugir de leões, o uivar de lobos, o furor do mar em procela e a espada destruidora são fragmentos de eternidade, demasiado grandes para o olho humano.

A raposa culpa o ardil, não a si mesma.

Júbilo fecunda. Tristeza engendra.

Vista o homem a pele do leão, a mulher, o velo da ovelha.

O pássaro um ninho, a aranha uma teia, homem amizade.

O tolo, egoísta e risonho, & o tolo, sisudo e tristonho, serão ambos julgados sábios, para que sejam exemplo.

O que agora se prova outrora foi imaginário.

O rato, o camundongo, a raposa e o coelho espreitam as raízes; o leão, o tigre, o cavalo e o elefante espreitam os frutos.

A cisterna contém: a fonte transborda.
Uma só idéia impregna a imensidão.
Dize sempre o que pensas e o vil te evitará.
Tudo em que se pode crer é imagem da verdade.

Jamais uma águia perdeu tanto tempo como quando se dispôs a aprender com a gralha.

A raposa provê a si mesma, mas Deus provê ao leão.

De manhã, pensa. Ao meio-dia, age. Ao entardecer, come. De noite, dorme.

Quem consentiu que dele te aproveitasses, este te conhece.

Assim como o arado segue as palavras, Deus recompensa as preces.

Os tigres da ira são mais sábios que os cavalos da instrução.

Da água estagnada espera veneno.

Jamais saberás o que é suficiente, se não souberes o que é mais que suficiente.

Ouve a crítica do tolo! É um direito régio!

Os olhos de fogo, as narinas de ar, a boca de água, a barba de terra.

O fraco em coragem é forte em astúcia.

A macieira jamais pergunta à faia como crescer; nem o leão ao cavalo como apanhar sua presa.

Quem reconhecido recebe, abundante colheita obtém.

Se outros não fossem tolos, seríamos nós.

A alma de doce deleite jamais será maculada.

Quando vês uma Águia, vês uma parcela do Gênio; ergue a cabeça!

Assim como a lagarta escolhe as mais belas

folhas para pôr seus ovos, o sacerdote lança sua maldição sobre as alegrias mais belas.

Criar uma pequena flor é labor de séculos.

Maldição tensiona: Bênção relaxa.

O melhor vinho é o mais velho, a melhor água, a mais nova.

Orações não aram! Louvores não colhem!

Júbilos não riem! Tristezas não choram!

A cabeça, Sublime; o coração, Paixão; os genitais, Beleza; mãos e pés, Proporção.

Como o ar para o pássaro, ou o mar para o peixe, assim o desprezo para o desprezível.

O corvo queria tudo negro; tudo branco, a coruja.

Exuberância é Beleza.

Se seguisse conselhos da raposa, o leão seria astuto.

O Progresso constrói caminhos retos; mas caminhos tortuosos sem Progresso são caminhos de Gênio.

Melhor matar um bebê em seu berço que acalantar desejos irrealizáveis.

Onde ausente o homem, estéril a natureza.

A verdade jamais será dita de modo compreensível, sem que nela se creia.

Suficiente! ou Demasiado.

Os Poetas antigos animaram todos os objetos sensíveis com Deuses e Gênios, nomeando-os e adornando-os com os atributos de bosques, rios, montanhas, lagos, cidades, nações e tudo quanto seus amplos e numerosos sentidos permitiam perceber.

E estudaram, em particular, o caráter de

cada cidade e país, identificando-os segundo sua deidade mental;

Até que se estabeleceu um sistema, do qual alguns se favoreceram, & escravizaram o vulgo com o intento de concretizar ou abstrair as deidades mentais a partir de seus objetos: assim começou o Sacerdócio;

Pela escolha de formas de culto das narrativas poéticas.

E proclamaram, por fim, que os Deuses haviam ordenado tais coisas.

Desse modo, os homens esqueceram que todas as deidades residem no coração humano.

Uma Visão Memorável

Enquanto os Profetas Isaías e Ezequiel jantavam comigo, perguntei-lhes como ousavam afirmar, sem rebuços, que Deus lhes falava; e se não pensavam, no momento, que, em sendo malcompreendidos, tornar-se-iam causa de imposição.

Isaías respondeu: "Não vi, assim como também não ouvi, nenhum Deus numa percepção orgânica finita, mas meus sentidos descobriram o infinito em todas as coisas, e eu, como estivesse então convencido, & disso obtivesse ratificação, de que a voz da indignação sincera é a voz de Deus, não me preocupei com as conseqüências, mas escrevi".

Perguntei então: "A firme convicção de que uma coisa é assim, assim a torna?"

Respondeu ele: "Todos os poetas acreditam que assim seja, & em séculos de imaginário esta firme convicção moveu montanhas; muitos, porém, são incapazes de uma firme convicção de qualquer coisa".

Disse, então, Ezequiel: "A filosofia oriental ensinou os primeiros princípios da percepção humana; algumas nações adotaram um prin-

cípio para a origem; outras, outro: nós, de Israel, ensinamos que o Gênio Poético (como agora o chamam) foi o princípio primeiro, e todos os demais meros derivados, e daí a causa de nosso desprezo aos Sacerdotes & Filósofos estrangeiros, e da profecia de que todos os Deuses seriam, como afinal se comprovou, originários dos nossos & tributários do Gênio Poético; isso nosso grande poeta, Rei Davi, desejou com fervor & invocou pateticamente, dizendo que, por isso, ele conquistava inimigos & governava reinados; e tanto amávamos nosso Deus, que em seu nome amaldiçoamos todas as divindades das nações vizinhas, assegurando que elas haviam se rebelado: a partir dessas opiniões, o vulgo acabou por crer que todas as nações ficariam, finalmente, sujeitas aos judeus”.

“Isso”, disse ele, “como toda convicção inabalável, é fatal que aconteça, pois se todas as nações acreditam no código judaico e na adoração do deus dos judeus, que maior objeção pode haver?”

Isso ouvi com algum espanto, & devo confessar minha própria convicção. Terminado o jantar, pedi a Isaías que obsequiasse o mundo com suas obras perdidas; respondeu ele que nenhuma de valor se perdera. Das suas, Ezequiel disse o mesmo.

Também perguntei a Isaías o que o levara a despojar-se, durante três anos, de roupas e sapatos. Respondeu ele: “O mesmo que levou nosso amigo Diógenes, o grego”.

Perguntei, então, a Ezequiel por que ele comera excremento & se deitara por tanto tempo sobre seus lados direito & esquerdo.

Respondeu ele: "O desejo de elevar os homens até a percepção do infinito: isso praticam as tribos norte-americanas, & é honesto aquele que resiste a seu gênio ou consciência, apenas no interesse do conforto ou gratificação presentes?"

É verdadeira a antiga tradição de que o mundo será consumido pelo fogo ao término do sexto milênio, como eu soube pelo Inferno.

Eis pois o querubim com sua espada flamejante, com ordens de deixar a guarda da árvore da vida; e quando ele o fizer, toda a criação será consumida e parecerá infinita e santa, enquanto agora parece finita & corrupta.

Isso há de suceder com o aperfeiçoamento do prazer sensual.

Antes, porém, dever-se-á eliminar a noção de que o homem possui um corpo distinto de sua alma; isso farei imprimindo com o método infernal, com agentes corrosivos que, no Inferno, são salutaros e medicinais, solvendo superfícies visíveis e expondo o infinito antes oculto.

Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como é, infinito.

Pois o homem encerrou-se em si mesmo, a ponto de ver tudo pelas estreitas fendas de sua caverna.

Uma Visão Memorável

Encontrava-me eu numa Tipografia do Inferno, & vi o método pelo qual se transmite conhecimento de geração a geração.

Na primeira câmara, havia um Homem-Dragão removendo detritos da entrada de uma caverna; dentro, vários Dragões escavavam a caverna.

Na segunda câmara, havia uma Víbora enrolando-se em torno de uma pedra e da caverna, e outras adornando-a com ouro, prata e pedras preciosas.

Na terceira câmara, havia uma Águia com asas e penas de ar: tornava ela infinito o interior da caverna; ao redor, inúmeros homens semelhantes à águia erigiam palácios nos imensos rochedos.

Na quarta câmara, havia Leões fogoflames rondando furiosos & fundindo metais em fluidos candentes.

Na quinta câmara, havia formas Inominadas, que lançavam os metais espaço adentro.

Lá eram recebidos por Homens que ocupavam a sexta câmara, assumiam as formas de livros & eram dispostos em bibliotecas.

Os Gigantes que deram a este mundo existência sensual, e agora parecem nele viver agrihoados, 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.

Dirão alguns: "Não é Deus o único Prolífero?" Responde: "Deus apenas Age & É nos seres existentes ou Homens".

Essas duas classes de homens sempre existem 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 na Parábola das ovelhas e das cabras! & diz ele: "Não vim para trazer a Paz, mas uma Espada".

Messias, ou Satã ou Diabo, era outrora considerado um dos Antediluvianos, que são nossas Energias.

Uma Visão Memorável

Um Anjo veio até mim e disse: "Oh desprezível, tolo jovem! Oh horrível! Oh medonho estado! Considera a ardente masmorra que ergues para ti mesmo para toda a eternidade, para onde vais a toda velocidade".

Respondi: "Talvez estejas disposto a mostrar-me meu destino eterno, & juntos, meditando sobre ele, veremos se o teu destino ou o meu é o mais desejável".

Levou-me, então, por um estábulo, & por uma igreja, & para o interior da cripta funerária da igreja, ao final da qual havia um moinho: pelo moinho passamos e demos numa caverna: descemos pela sinuosa caverna, tateando nosso tedioso caminho, até que um vasto vácuo, como ífero firmamento, surgiu sob nós, & agarrados às raízes das árvores pairamos sobre essa imensidão; mas disse eu: "se me permites, vamos mergulhar nesse vácuo e ver se a providência também aqui está: se não fores, irei eu"; mas respondeu ele: "não te atrevas, Oh jovem, mas enquanto aqui permanecermos, contempla teu destino que logo surgirá quando dissipar-se a escuridão".

Permaneci então com ele, sentado na raiz retorcida de um carvalho; ele suspenso num cogumelo, que pendia com a cabeça voltada para o abismo.

Pouco a pouco contemplamos o infinito Abismo, ardente como a fumaça de uma cidade em chamas; sob nós, a grande distância, o sol, negro mas brilhando; a seu redor havia trilhas ardentes nas quais se revolviam imensas aranhas, arrastando-se atrás de suas presas, que voavam ou, antes, nadavam no abismo infinito, com as mais terríveis formas de animais brotadas da corrupção; & o ar se enchia delas, & parecia compor-se delas: estes são Demônios, e chamam-se Poderes do ar. Nesse momento, perguntei a meu companheiro qual era meu destino eterno. Respondeu ele: "entre as aranhas negras & brancas".

Agora, porém, dentre as aranhas negras & brancas, uma nuvem e um fogo irromperam e rolaram pelo abismo, enegrecendo tudo embaixo, de modo que o abismo ífero enegreceu como um mar, & rolou com formidável ruído; sob nós, nada se via agora salvo uma negra tormenta, até que, olhando para leste, entre as nuvens & as ondas, avistamos uma catarata de sangue mesclada com fogo, e, não muitos tiros de pedra de onde estávamos, emergiu e de novo afundou a escamosa pele de monstruosa serpente; por fim, a leste, a cerca de três graus de distância, surgiu ardente espinhaço sobre as ondas; lentamente ele se elevou como uma cadeia de rochas de ouro, até que descobrimos os dois globos de fogo carmesim, dos quais o mar afastava-se em nuvens de fumaça; e vimos nesse momento que era a cabeça de Leviatã;

sua frente estava dividida em listras de verde & púrpura, como as da frente de um tigre: logo vimos sua boca & guelras rubras pendendo bem acima da espuma troante, tingindo o negro abismo com raios de sangue, avançando em nossa direção com toda a fúria de uma existência espiritual.

Meu amigo, o Anjo, saiu de seu posto e galgou até o moinho: fiquei só; & então já não havia mais esta aparição, mas me encontrei sentado numa agradável ribanceira de um rio ao luar, ouvindo um harpista, que cantava ao som da harpa; & o tema era: "O homem que nunca muda sua opinião é como água estagnada, & engendra répteis da mente".

Mas me levantei e procurei o moinho, & lá encontrei meu Anjo, que, surpreso, me perguntou como havia eu escapado.

Respondi: "Tudo o que vimos deveu-se a tua metafísica: pois quando fugistes, encontrei-me numa ribanceira ao luar, ouvindo o som de um harpista. Mas agora que vimos meu destino eterno, posso mostrar-te o teu?" Ele riu-se de minha proposta; mas eu, a força, de súbito envolvi-o em meus braços, & voamos pela noite em direção a oeste, até nos elevarmos sobre a sombra da terra; precipitei-me, então, com ele para dentro do corpo do sol; ali vesti-me de branco, & segurando nas mãos os livros de Swedenborg deixei a região gloriosa, e passei por todos os planetas, até chegarmos em saturno: ali detive-me para descansar, & então saltei para dentro do vácuo entre saturno & as estrelas fixas.

"Aqui", disse eu, "está teu destino, neste espaço — se de espaço se pode chamá-lo." Lo-

go vimos o estábulo e a igreja, & levei-o até o altar e abri-lhe a Bíblia, e, ai! era um poço profundo, para dentro do qual desci, guiando o Anjo a minha frente; logo avistamos sete casas de tijolos; numa entramos; nela havia inúmeros macacos, babuínos, & todos dessa espécie, agrilhoados pela cintura, arreganhando os dentes e agarrando-se uns aos outros, mas detidos pelas correntes curtas: no entanto, percebi que às vezes aumentavam em número, e então os fracos eram pegos pelos fortes, que, com dentes arreganhados, primeiro uniam-se a eles & depois devoravam-nos, arrancando-lhes primeiro um membro, depois outro, até que o corpo se reduzisse a miserável tronco; este, após mostrarem dentes e beijarem-no com aparente afeto, devoraram também; e aqui & ali vi um deles mordendo saborosamente a carne de sua própria cauda; como o mau cheiro nos perturbava de maneira terrível, entramos no moinho, & eu em minha mão levava o esqueleto de um corpo, que, no moinho, era a Analítica de Aristóteles.

Disse então o Anjo: "Tua fantasia impôs-se sobre mim, & devias envergonhar-te".

Respondi: "Impusemo-nos um ao outro, & é perda de tempo conversar contigo, cujas obras são apenas Analítica".

Oposição é verdadeira Amizade.

Sempre pensei que os Anjos possuem a vaidade de falarem de si mesmos como os únicos

sábios; fazem-no com uma insolência presunçosa surgida do raciocínio sistemático.

Assim, Swedenborg jacta-se de que o que ele escreve é novo: no entanto, não é mais que um Sumário ou Índice de livros já publicados.

Um homem levava consigo um macaco para mostrá-lo, & como era um pouco mais sábio que o macaco, envaideceu-se, e julgou-se mais sábio que sete homens. Assim é com Swedenborg: mostra a tolice das igrejas, & denuncia os hipócritas, até imaginar que são todos religiosos, & ele próprio o único sobre a terra que jamais rompeu uma rede.

Agora ouve um fato evidente: Swedenborg não escreveu nenhuma verdade nova. Agora ouve outra: ele escreveu todas as velhas falsidades.

Agora ouve por quê. Ele conversava com Anjos, que são todos religiosos, & não conversava com Demônios, que odeiam todos a religião, pois era incapaz por suas idéias preconcebidas.

Assim, os escritos de Swedenborg são uma recapitulação de todas as opiniões superficiais, e uma análise das mais sublimes — e nada mais.

Eis agora outro fato evidente. Qualquer homem de talento mecânico pode, a partir das obras de Paracelso ou Jacob Böhme, produzir dez mil livros com o mesmo valor dos de Swedenborg, e a partir dos de Dante ou Shakespeare, um número infinito.

Mas, quando o fizer, que ele não diga conhecer mais que seu mestre, pois ele apenas segura uma vela à luz do sol.

Uma Visão Memorável

Certa vez vi um Demônio numa língua de fogo, que se elevou até um Anjo sentado numa nuvem, e o Demônio proferiu estas palavras:

“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”.

Ao ouvir isso, o Anjo tornou-se quase azul; recompondo-se, porém, ficou amarelo, & por fim branco, rosa, & sorridente, e respondeu:

“Idólatra! não é Deus Uno? & não é ele visível em Jesus Cristo? e não deu Jesus Cristo sua sanção à lei dos dez mandamentos? e não são todos os homens tolos, pecadores, & nulidades?”

Respondeu o Demônio: “Tritura um tolo num almofariz com trigo, e ainda assim não será separada sua tolice; se Jesus Cristo é o maior dos homens, deverias amá-lo no mais alto grau; ouve agora como sancionou ele a lei dos dez mandamentos: não zombou do sábado e, assim, do sábado de Deus? não matou quem foi morto por sua causa? não desviou a

lei da mulher apanhada em adultério? não roubou o trabalho alheio para sustentar-se? não deu falso testemunho ao recusar-se à defesa perante Pilatos? não cobiou ao orar por seus discípulos, e ao lhes pedir que sacudissem o pó de seus pés diante dos que se negavam a hospedá-los? Digo-te: nenhuma virtude pode existir sem a quebra desses dez mandamentos. Jesus era todo virtude, e agia por impulso, não por regras”.

Depois de ele assim ter falado, contemplei o Anjo, que estendeu os braços, envolvendo a língua de fogo, & foi consumido e ascendeu como Elias.

NOTA: Este Anjo, que agora se tornou um Demônio, é meu amigo íntimo; muitas vezes lemos juntos a Bíblia em seu sentido infernal ou diabólico, que o mundo há de ter, caso se comporte bem.

Possuo também A Bíblia do Inferno, que o mundo há de possuir, quer queira, quer não.

Uma só Lei para o Leão & Boi é Opressão.

Uma Canção de Liberdade

1. A Fêmea Eterna gemeu: foi ouvida por toda a Terra.

2. A costa de Albion mergulha em silêncio doentio; os prados americanos desmaiam.

3. Sombras de Profecia estremecem ao longo de lagos e rios e murmuram através do oceano: França, arrasa tua masmorra!

4. Espanha dourada, rebenta as barreiras da velha Roma!

5. Lança tuas chaves, Oh Roma, para que no abismo caiam, mesmo que para a eternidade caiam.

6. E chora.

7. Em suas mãos trêmulas ela tomou o recém-nascido terror, lamentando.

8. Naquelas infinitas montanhas de luz, agora cercadas pelo oceano atlântico, o fogo recém-nascido deteve-se ante o rei estelar!

9. Suspensas com a neve cinza dos cimos e rostos tonitruantes, as asas enciumadas vibraram sobre o abismo.

10. A mão lanciforme crestou-se no ar, desatado estava o escudo; para frente seguiu a mão do ciúme em meio à cabeleira flamante, e arrojou a maravilha recém-nascida para dentro da noite estrelada.

11. O fogo, o fogo cai!

12. Alerta! Alerta! Oh cidadão de Londres, abre teu semblante! Oh judeu, cessa a contagem do ouro! retorna a teu óleo e vinho. Oh africano! negro africano! (Vai, pensamento alado, amplia tua frente.)

13. Os membros ígneos, a cabeleira flamante, atiram-se como o sol poente no oceano ocidental.

14. Desperto de seu sono eterno, o antigo elemento troando fugiu.

15. Para baixo precipitou-se, batendo em vão as asas, o ciumento rei; seus conselheiros de cinzentos semblantes, ruidosos guerreiros, encrespados veteranos, entre elmos e escudos e carros de guerra, cavalos, elefantes, guiões, castelos, fundas e pedras.

16. Caindo, precipitando-se, arruinando! sepultados em ruínas, nos refúgios de Urtona;

17. A noite inteira entre as ruínas; então, suas lúgubres flamas desmaiadas surgem em torno do taciturno rei.

18. Com trovões e fogo, liderando suas hostes estelares ao longo do deserto árido, ele promulga seus dez mandamentos, erguendo suas pálpebras resplandescentes sobre o abismo em profunda consternação;

19. Onde o filho do fogo em sua nuvem oriental, enquanto a manhã enfeita com plumas seu peito dourado,

20. Desdenhando as nuvens escritas com maldições, grava a pétrea lei no solo, libertando os cavalos eternos dos refúgios da noite, gritando:

O IMPÉRIO CAIU! E AGORA O LEÃO & O LOBO TERÃO FIM!

Coro

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!

Porque tudo o que vive é Sagrado.