Universidade Estadual Paulista
Júlio de Mesquita Filho

Convenção e subversão em *Jerusalem* de William Blake

Alcides Cardoso dos Santos

São José do Rio Preto — 1994

unesp

1910000686

Alcides Cardoso dos Santos

CONVENÇÃO E SUBVERSÃO EM *JERUSALEM* DE WILLIAM BLAKE

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

686/95

São José do Rio Preto
1994

Aos meus pais, pelo apoio nos momentos difíceis.

À minha filha Tatiana, por sua pureza.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Gentil de Faria, pela serenidade, paciência e respeito demonstrados durante toda a pesquisa.

Aos funcionários da biblioteca do IBILCE, pela ajuda no levantamento bibliográfico.

À CAPES - Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior -, pelo auxílio concedido em forma de bolsa de estudos durante a pesquisa.

Ao Prof. Aguinaldo Gonçalves, pelas conversas e sugestões enriquecedoras.

ABSTRACT

By means of reducing the narrative to its minimum and exploiting the virtualities and ambiguities of the poetic language, Blake rises against a tradition which makes of conventionality and linearity its basis due to the use of already known metaphors and symbols, hardly allowing any space for ambiguity or indefinitions. By doing so, two important goals are achieved in *Jerusalem*: to include the reader in the very process of producing poetic meaning and make the poem impervious to fixed or established interpretations. The openness and ambiguities of the symbols are developed to an extent which makes both the production and decoding of the meaning one and only action, which is the practice of producing poetry itself.

RESUMO

Reduzindo a narração ao mínimo e explorando as ambigüidades e virtualidades da linguagem poética, Blake se revolta contra a tradição clássica e seus dois fundamentos, o convencionalismo e a linearidade, que produzem o sentido poético a partir de metáforas e símbolos já existentes quase não deixando espaço para ambigüidade ou indefinição. Dois objetivos importantes são, desta maneira, atingidos em *Jerusalem*: incluir o leitor na própria produção de sentido poético e tornar o poema resistente a interpretações fixas ou já existentes. A abertura e a ambigüidade dos símbolos são desenvolvidas ao ponto de fazer da produção e da decodificação do sentido uma mesma ação, que é a própria prática de produção poética.

ÍNDICE

Prefácio 7

Introdução 11

Primeira Parte: Convenção

Capítulo1 - Da tradição à inovação 17

Capítulo 2 - Blake e o Iluminismo 30

Capítulo 3 - Os interiores de *Jerusalem* 36

Segunda Parte: Subversão

Capítulo 1 - Linearidade e Circularidade 49

Capítulo 2 - "Shifting in" de volta ao Éden 69

Capítulo 3 - Símbolos abertos e o modo simbólico 78

Considerações Finais 99

Citações do original 108

Bibliografia 126

Prefácio

Escrever sobre *Jerusalem* é uma tarefa árdua, porém gratificante. O desafio que Blake propõe é estimulante e proporciona uma mudança radical na maneira de vivermos a literatura, realizando uma viagem para o centro da indefinição e da própria semiose poética, um mergulho no significado artístico como filosofia. No universo blakiano esta viagem é representada pela indefinição como proposta, pela ambigüidade como dínamo criador de arte, pela reunião do humano com seu quinhão eterno e divino. Blake nos convence, com sua poesia vigorosa e múltipla em possibilidades interpretativas, de que é esse o caminho que a arte deve trilhar.

Sua obra inclui poemas épicos, prosa, gravuras, pinturas, cartas e crítica que formam um complexo variado e rico, representativo de uma das maiores expressões poéticas da literatura inglesa. A elaboração e o refinamento de sua obra requerem uma leitura não somente atenta e reflexiva mas, também, a crença no papel do leitor como co-autor do texto, além da coragem necessária para estudar um poema como *Jerusalem*, estimulante mas cheio de percalços. Talvez devido a este fato Blake tenha sido por algum tempo esquecido ou subjugado pela maioria dos pesquisadores e autores de antologias, que insistem em citá-lo apenas como o autor dos "Songs of Innocence and Experience" e de alguns poemas líricos.

Felizmente, críticos como Northrop Frye perceberam a importância de sua obra, colocando-a definitivamente no quadro das grandes produções da literatura inglesa. A este crítico devemos não somente a redescoberta de Blake mas, também, inúmeros esclarecimentos importantes sobre a complexidade e a riqueza de sua obra. Em seu estudo "Fearful Symmetry" (1990), Frye nos mostra que a simbologia blakiana é de um grau alto de refinamento e seus poemas inovadores em relação à concepção poética da época.

Instigado pelo desafio proposto em toda a sua obra, a atração pelo poema *Jerusalem* foi imediata, principalmente por ser o laboratório onde a síntese final dos seus pensamentos

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

é realizada. Desta síntese resulta um poema épico aparentemente tradicional e confuso, mas que se mostra criativo, provocador e capaz de transformar a própria experiência poética, um poema que usa o texto verbal, pictórico e até mesmo semi-simbólico como produção constante de beleza poética e de pensamento inovador.

As barreiras para se trabalhar poesia inglesa na língua original são grandes e no caso de Blake, imensas até mesmo na obtenção dos poemas. Devido à dificuldade de consulta dos poucos manuscritos que sobreviveram ao tempo e que se encontram principalmente no Museu Britânico em Londres, várias edições foram feitas sendo a de David Erdman a única aceita por consenso entre os pesquisadores por ser a mais fiel em relação aos manuscritos. Devo ao Prof. Gentil de Faria o esforço feito em obter junto aos "publishers" nos Estados Unidos esta edição do original em inglês, que possibilitou o uso de material fidedigno para pesquisa.

Um dos fatores que levaram à escolha do poema *Jerusalem* foi o fato de Blake ser lembrado pela crítica quase exclusivamente pelos seus poemas líricos que, apesar de importantes, foram como ensaios para a produção dos poemas épicos, de complexa elaboração simbólica e semiótica. As antologias são quase unânimes em citar os seus "Songs of Innocence and Experience" e outros poemas líricos como "The Mental Traveller", "the Crystal Cabinet" e "William Bond", por vezes até omitindo tanto os épicos quanto seus ensaios críticos de literatura e arte. Mesmo entre os estudos realizados sobre seus épicos, *Milton* é o mais conhecido e *Jerusalem* sempre relegado a segundo plano.

A pequena quantidade de informações sobre *Jerusalem* de que dispomos é resultado tanto do desconhecimento da obra de Blake como um todo como do despreparo de pesquisadores para estudar a produção poética blakiana, que exige a capacidade de integrar a indefinição e a ambigüidade no rol das experiências poéticas produtivas pois sua linguagem funde o verbal ao pictórico de forma particular transformando o texto em um grande laboratório poético. *Jerusalem*, assim como os outros poemas épicos, foi escrito em

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

placas de cobre e ilustrado pelo próprio autor com gravuras e desenhos, que se mesclam ao texto verbal e vice-e-versa. Uma fusão deste tipo cria uma linguagem particular de entendimento por vezes difícil e que por muito tempo tem afastado os pesquisadores do poema.

Jerusalem representa a obra de um autor mais maduro e consciente de sua poesia como instrumento de rompimento com o tradicionalismo e de resgate da criatividade artística e comparado aos poemas líricos, se mostra muito mais elaborado e complexo. Procurou-se mostrar o Blake mais obscurecido pela crítica, que também é o mais interessante e o de mais difícil leitura; aquele que exige de seu leitor persistência, imaginação e coragem para aceitar a supressão da segurança que as tradições proporcionam.

A partir da percepção de que Blake se utiliza da indefinição e da ambigüidade como propostas poéticas, descristalizando símbolos e formas convencionais de produção poética, houve a necessidade de encontrar uma abordagem que focalizasse a própria produção de sentido poético. A perspectiva da análise semiótica se mostrou a mais completa e capaz de lançar luz sobre a semiose do poema, sobretudo devido à sua divisão analítica da produção de sentido em diferentes níveis. Por meio da utilização dos instrumentos de análise da semiótica foi possível adentrar os mistérios de um poema como *Jerusalem* e esclarecer alguns pontos a respeito de como o poema é articulado e como o sentido é produzido em seu interior.

Outra conseqüência da percepção da riqueza do poema foi a necessidade de limitar o estudo ao texto escrito, deixando para uma etapa posterior a análise da enunciação do texto nas formas verbal e pictórica, na qual se fará necessário o estudo pormenorizado de cada uma das cem placas. Também foi necessária a limitação do estudo aos modos pelos quais o sentido tradicional e linear transformado e a virtualidade poética criada, sendo que esta transformação foi vista como um processo desenvolvido a partir do eixo convenção-subversão, sobre o qual o poema se desenvolve.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

Apesar das dificuldades pessoais encontradas na realização deste trabalho, espero que a pouca experiência na leitura de um autor de tal envergadura não tenha comprometido os resultados alcançados. Estes, foram conseqüência do esforço e da tentativa de ler poesia de maneira mais criativa, deixando que o poema se manifeste e evitando as visões pré-estabelecidas e empobrecedoras trazidas pelos convencionalismos. Foram preservadas, desta forma, a criatividade, a inovação e o inusitado, elementos geralmente sacrificados pelas tradições mas fundamentais na poesia blakiana.

Devido à extensão do poema, houve a necessidade de se fazer várias citações, que foram traduzidas para o português com o intuito de facilitar a leitura. As referências são seguidas imediatamente do número da placa e da linha em que se encontram. Os originais estão disponíveis no final do trabalho dispostos na seqüência em que as placas aparecem no poema. As traduções foram feitas o mais literalmente possível e com a finalidade de tornar a leitura mais acessível, talvez até sacrificando sua beleza poética. Em várias citações usou-se o negrito para destacar os pontos levantados, sendo este grifo mantido também nos originais. Ao final encontram-se três gravuras extraídas do poema e reproduzidas com o objetivo de ilustrar o modo criativo usado por Blake para ilustrar sua produção poética.

Blake me ensinou a ler poesia e devo minha gratidão a este grande poeta que até os dias de hoje causa tanta controvérsia. Faço minhas suas palavras de introdução ao poema: *Therefore, dear Reader, forgive what you do not approve, & love me for this energetic exertion of my talent.*

Introdução

Comprender, como a partir de um ambiente literário de tradicionalismo e classicismo formal *Jerusalem* subverte a linearidade, abre novas possibilidades interpretativas e inclui o leitor em sua própria semiose é o objetivo do presente trabalho. Tal intuito suscita a necessidade de uma definição dos elementos representantes do classicismo formal e dos fatores representantes do rompimento com as tradições, o que foi feito por meio da divisão do trabalho em duas partes nas quais são analisados, respectivamente, o tradicionalismo e a subversão presentes no poema.

Jerusalem é composto de quatro partes ou livros contendo, cada um, vinte e cinco placas ilustradas com gravuras em Água-Forte e foi iniciado em 1804 mas completamente terminado somente em 1827. A análise será restrita ao texto poético, sendo reservada a uma etapa posterior de Doutorado a análise do texto verbal conjuntamente com o pictórico - dois meios de expressão diferentes para uma mesma enunciação -, de cuja união resulta de um poema extremamente criativo e envolvente, que coloca o leitor no centro de cada momento da produção de sentido.

A obra poética de Blake possui a especificidade de uma simbologia própria e de um estilo que poucos elementos em comum possui com as tradições literárias, além de uma maneira criativa e sutil de fundir a convenção à subversão. Apesar de a primeira parte tratar principalmente do tradicionalismo, os mecanismos de subversão já começam a ser analisados, pois a subversão é realizada a partir do próprio interior da tradição, por meio de sua re-definição de maneira inusitada e criativa. A convivência entre estes dois extremos da produção poética - a convenção e a subversão - é constante durante no poema e a passagem de um extremo a outro é feita em todas as instâncias de produção de sentido.

unesp

As obras poéticas são criadas a partir de contextos literários pré-existentes e *Jerusalem* está ligado a algumas convenções da poesia inglesa, principalmente por meio de temas tradicionais. Entre *Jerusalem* e a poesia épica, o poema longo inglês, o romantismo e o classicismo existem elos temáticos que estabelecem uma relação entre o poema e seu contexto literário de Pré-Romantismo e Romantismo.

Uma outra expressão do convencionalismo é o diálogo intertextual com as idéias religiosas, políticas e sociais dos séculos XVIII e XIX que se dá de maneira tradicional, pela utilização dos símbolos cristalizados deste contexto literário. O conceito platônico da existência de um mundo ideal anterior à existência material que corrompe e estraga a beleza do pensamento, também é uma forma de tradicionalismo que está presente no poema. Embora a utilização destes elementos se dê de maneira subversiva, com o esvaziamento de sua porção estável de sentido, eles representam um elo entre o poema e a tradição cultural e literária dos séculos XVIII e XIX.

Após a passagem pelos elementos exteriores, a análise se concentrou no interior do poema, no intuito de entender como o sentido é produzido e articulado na complexidade de *Jerusalem*. Foi usada a metodologia proposta por Greimas (1975) e Greimas e Courtés [s.d.] de analisar a produção de sentido poético em três níveis complementares: fundamental, narrativo e discursivo. No primeiro são vistas as oposições semânticas mínimas sobre as quais o poema se articula, no segundo as formas de narração utilizadas e no terceiro como a simbologia é construída. O estudo dos níveis fundamental e narrativo do poema mostra como o caráter profético leva à fusão intencional do narrador com o enunciador em várias passagens e instaura o primeiro mecanismo de grande importância no poema: a criação de ambigüidades semânticas e narrativas que são exploradas por Blake.

Em *Jerusalem*, a linearidade da apresentação dos acontecimentos característica do poema épico é minimizada em favor da circularidade narrativa, que é a repetição de núcleos narrativos relacionados à estrutura profunda do poema denominados situações-tipo. Apesar

unesp

de aparentemente desprovidas de função, elas operam uma transformação na semiose do poema, abrindo-o a várias possibilidades interpretativas e rompendo a linearidade por meio de um movimento constante e circular de significação.

A criação de ambigüidades semânticas e narrativas é o primeiro dos dois mecanismos que possibilitam a realização da subversão no poema. O segundo é a desreferencialização, ou seja, a criação de ambivalências intencionais nos níveis narrativo e discursivo (Greimas e Courtés, 142) com a conseqüente supressão no texto das categorias referenciais actanciais (os personagens), temporais e espaciais.

O discurso debreado, referencializado nas instâncias do "eu-aqui-agora" (debreagem enunciativa) ou "ele-lá-então" (debreagem enunciva), é submetido a uma volta à enunciação, à instância primeira da produção de sentido, através da utilização do recurso da embreagem. Por meio deste recurso há uma tentativa de retornar à enunciação tanto pela supressão das categorias narrativas do discurso (autor, narrador, personagens) quanto pela disseminação do foco narrativo nas instâncias enunciativa e enunciva, com sua fusão em várias passagens.

O simbolismo de *Jerusalem* é uma das características fundamentais da poesia de Blake, principalmente por causa de seu aproveitamento das simbologias bíblica e Pré-Romântica. Entretanto, estes símbolos são transformados em signos virtualizados e descontextualizados em relação a seu uso tradicional.

Esse emprego peculiar dos signos os transforma em metáforas que fazem a ligação entre dois ou mais planos de leitura ou isotopias - são os conectores de isotopias - e principalmente em símbolos abertos, assim chamados por não possuirem um núcleo de significação definido, pois os semas utilizados na relação de significação não são mais adequados ou nem mesmo corretos na interpretação direta. Os valores positivo ou negativo atribuídos pelo texto a esses signos (os campos semânticos eufórico e disfórico) são os dois pólos entre os quais esses signos transitam, havendo a sua virtualização devido a este processo de movimentação semântica constante.

unesp

Aplicou-se a abordagem de símbolo proposta por Eco (195-246), na qual ele é definido como um tipo de signo com apenas algumas de suas propriedades ou semas empregados na relação simbolizante-simbolizado, ocasionando necessariamente ambigüidade. Eles não são mais os mesmos que conduzem à interpretação direta dos signos, mas outros cuja utilização naquele momento parece pouco justificável ou mesmo semanticamente incorreta, conduzindo o leitor a buscar um sentido indireto e intraduzível na sua própria experiência de uso do texto. A busca do sentido indireto gera uma "nebulosa de conteúdo" (219) que transforma os signos em símbolos abertos e instaura o modo simbólico a partir desta relação de ambigüidade e de sentido indireto. O modo simbólico é definido por este crítico como "uma decisão pragmática" (246) do leitor, a qual se tornou uma das características da experiência poética moderna, o que aponta o avanço da concepção poética de *Jerusalem* em relação a seu tempo.

O modo simbólico se apresenta como proposta e projeto de uma poética de "pura possibilidade" (Pease) que, além de não ter como objetivo qualquer ponto de chegada em termos de sentido, busca mesmo evitar qualquer interpretação definida ou definitiva e escapar ao risco dos convencionalismos.

A subversão do poema opera por meio dos dois mecanismos citados e se constitui no que chamamos de filosofia poética blakiana, um modo de expressão que tem como princípio a inclusão do leitor na produção de sentido e a semiose constante.

Esperamos que este breve trabalho possa acrescentar algo ao campo da Literatura Comparada e principalmente aos estudos interdisciplinares, área que vem interessando um número cada vez maior de pesquisadores e acrescentando cada vez mais ao nosso conhecimento do fenômeno literário. As ligações entre a Semiótica e a Literatura devem ser exploradas com seriedade de forma a produzir conhecimento sólido e confiável a outros pesquisadores que seguirão este caminho.

Também esperamos poder contribuir para o aprofundamento do conhecimento da obra deste grande pensador, poeta, gravurista e pintor que foi William Blake, além de contribuir

unesp

para que sua poesia seja um pouco mais conhecida em nossos meios acadêmicos, nos quais percebe-se ainda, uma carência de estudos sobre seus textos. As traduções de sua obra são raras e esparsas, consistindo basicamente do poema "As Núpcias do céu e do Inferno", traduzido por Oswaldino Marques (Francisco Alves, 1956).

Conhecer Blake é aprender a entender poesia e esta deve promover a abertura de nossas mentes a outras possibilidades de sentido ainda não exploradas, numa tentativa de extrapolar os limites da própria linguagem artística, abrindo sempre possibilidades ainda não pensadas que, com certeza, ampliarão os horizontes da experiência poética.

PRIMEIRA PARTE : CONVENÇÃO

CAPÍTULO UM

Da tradição à inovação.

Jerusalem pertence à tradição dos poemas longos ingleses, tradição que vem desde o período Anglo-Saxão, com o primeiro poema épico da literatura inglesa, *Beowulf*, e tem como maiores representantes - além do próprio Blake - John Milton e T. S. Eliot. Blake foi fortemente influenciado por Milton, apesar de discordar completamente de seus princípios puritanos. Em outro poema profético, *Milton*, procura mostrar o caminho da verdade ao poeta John Milton, afastando-o do puritanismo e dos padrões latinos de versificação.

O poema épico tradicional trabalha com um passado nacional e/ou a história de um povo sobre um pano de fundo atemporal, sendo o seu discurso objetivado pela tradição; o distanciamento entre o poeta e o campo de representação, assim como ausência do tempo real são fatores fundamentais nesse gênero poético. Até o advento dos poemas proféticos de Blake, os alicerces do poema épico, além dos fatores citados, são, também, o referencial da tradição cultural e a disposição linear da diegese, em cuja organização da trama os acontecimentos são apresentados em ordem seqüencial .

Em *Jerusalem*, assim como nos dois outros poemas proféticos e épicos que escreveu - *The Four Zoas* e *Milton* -, Blake rompe com esta tradição de duas maneiras: eliminando a distância entre poeta e representação por meio da difusão do foco narrativo - a narração é feita nas pessoas "eu", "ele", "nós" ou no imperativo, caracterizando o tom profético do texto - e suprimindo a linearidade por meio da repetição de sequências importantes.

Jerusalem combina três formas poéticas diferentes: as passagens em prosa, o verso lírico, no qual predomina a rima e o verso branco e livre, no qual também aparecem versos

unesp

jâmbicos setissilábicos. A primeira forma é usada no início de cada uma das quatro partes em que se divide o poema, como no trecho seguinte:

> Somos aconselhados a nos abster de desejos corpóreos para que não nos desviemos do Trabalho do Senhor. Cada momento perdido, é um momento que não pode ser redimido cada prazer que interfere na tarefa de nossa posição é bobagem que não se redime e é plantada como a semente de uma flor selvagem em meio ao nosso trigo. Todas as torturas do arrependimento, são torturas de auto-reprovação por havermos deixado a Colheita Divina para o Inimigo, batalhas de confusão com raízes incoerentes. Eu não conheço qualquer outra Cristandade e qualquer outro Evangelho que não seja a liberdade tanto do corpo quanto da mente para exercitar as Artes Divinas da Imaginação. (77/1-9)

Os versos seguintes com rimas em padrão A/B/A/B/ são um exemplo da utilização dos versos líricos. Eles se referem à existência material de Albion:

> Ele a Forma Humana dilacerou,
> Em leis de pecado, sacrifício e dor :
> Até que um Verme Mortal se tornou:
> Oh! Mas translúcido todo seu interior. (27/53-56)

O verso branco e livre pode ser visto pelo exemplo que segue e é utilizado na maior parte do poema:

> Oh adorável Enitharmon : Eu contemplo vossas graciosas formas
> A se moverem a meu lado até que , intoxicadas com o labirinto tecido
> De beleza e perfeição, minhas fibras selvagens pulsam em veias
> De sangue através de todos os meus membros agitados. logo avolumados em raízes
> Deverei desaparecer de vossa vista. retenha, portanto, em vossa mão
> As pequenas fibras conforme cresçam ao meu redor, aguarde em piedade
> E as deixe correr pelos ventos de vosso seio : Eu as corrigirei
> Com pulsações. nós as dividiremos em Filhos e Filhas
>
> Para que em seus Seios vivam translucidez como em uma eterna manhã. (87/2-11)

No poema longo há sempre a necessidade da variedade de formas, como afirma Eliot: "...assim, num poema de certa extensão, deve haver transições entre as passagens de maior ou menor intensidade, a fim de que se obtenha um ritmo de emoção flutuante essencial à estrutura musical do conjunto; e as passagens de menor intensidade serão, com relação ao nível sobre o qual todo o poema opera, prosaicas ..." (1991, 46).

Jerusalem possui a estrutura de um poema épico, mas a utiliza de maneira aberta, com a integração dos elementos da tradição cultural, religiosa, política, social e literária num sistema total de significação através da intertextualidade interna, ou remissão constante de um para outra sistema. A intertextualidade interna, além de ser responsável pela abertura da estrutura do poema, é também responsável pela integração dos diferentes aspectos da simbologia (símbolos, temas e mitos) e, juntamente com outros dois mecanismos - a criação de ambigüidades e a desreferencialização - tem como finalidade a inclusão do leitor na produção do sentido. Esse sistema total de significação cria uma profusão de imagens - uma polissemia estética - e uma heterogeneidade de discursos que abre espaço para a indeterminação, criando o que Wacker chamou de 'épico moderno' e Wittreich, de 'Novo Épico', no qual a ruptura da relação de significação direta e linear da linguagem poética em favor da abertura para a indeterminação constitui um dos fatores mais importantes de rompimento com o tradicional e suas relações claras de significação baseadas na tradição cultural e na linearidade diegética.

A abertura da estrutura do poema épico é um processo constante no poema e na obra de Blake, o que nos levou a considerá-la como um método cujo objetivo é 'desafiar' o leitor a, junto com o autor, promover a expansão de sua consciência e a conseqüente transformação da sua vivência poética: "Despertai! despertai Oh adormecido da terra das sombras, despertai! Expandi!" ("Awake! awake O sleeper of the land of the shadows, wake! expand! ")(4/6). Seu método inclui, além da indeterminação, a técnica de digressão - retorno a fatos já passados na trama - e repetição constante de episódios com o intuito de desautomatizar a linguagem poética e ajudar o leitor a criar novos horizontes de significado.

unesp

A renovação do poema épico proposta por William Hayley é citada por Wittreich como a maneira correta de se ler a poesia de Blake. Esta renovação tem suas bases na liberdade como finalidade última da arte, na criação pelo poeta de sua própria mitologia, na integração entre harmonia e desarmonia na própria estrutura do poema e na substituição da organização seqüencial do plano narrativo pela unidade estrutural do poema.

Em *Jerusalem*, percebe-se a presença destas mesmas bases de renovação do épico. A liberdade é exercida por meio da construção de uma narrativa circular que está sempre recomeçando; sua mitologia própria se desenvolve com base na abertura dos signos à indeterminação e a integração entre harmonia e desarmonia é feita por meio da fusão das desproporções e aparentes contradições à estrutura do poema. Essa integração é concretizada no nível narrativo quando trechos são repetidos ao longo do poema com o objetivo de alertar o leitor para a sua importância na produção de sentido e, no nível discursivo com a combinação de signos já ambíguos - devido ao seu trânsito entre os dois pólos dos campos semânticos estabelecidos pelo seu sentido convencional - para formar metáforas inusitadas carregadas de sentido indireto, símbolos que geram possibilidades infinitas de significação.

Alguns críticos de poesia (Evans; Sampson), escrevendo a respeito de Blake e dos símbolos, temas e mitos presentes em *Jerusalem,* acusam-no de obscurantismo e de causar confusão por não conseguir se expressar claramente em verso. Entretanto, percebe-se que essas três formas de simbolismo são exploradas de forma complementar, se enriquecendo mutuamente. Os símbolos podem ser elaborados a partir de personagens, formando os personagens-símbolo, ou se apresentar em um modo simbólico. O primeiro caso será analisado a seguir e o segundo segundo posteriormente.

Os personagens-símbolo foram assim denominados pelo fato de sua complexidade extrapolar a dimensão de actante e englobar aspectos vários relativos a temas e mitos também utilizados no poema. Em *Jerusalem*, eles representam, além de atores da trama,

unesp

forças interiores ao homem, sempre em relação de oposição e complementação. O homem, na visão blakiana, é ao mesmo tempo o humano e o divino, o microcosmo da pessoa e o macrocosmo do universo, o masculino e o feminino, a racionalidade e o inspiração. Os personagens apresentados no poema englobam todas estas características, o que faz deles símbolos, ou personagens-símbolo, em constante construção e circulares, devido ao fato de carregarem em sí características temáticas e míticas.

Os atores da trama são na maioria humanos, exceto Jerusalém que, apesar de ter o nome de uma cidade, é desde o começo apresentada ao leitor como a emanação de Albion e, portanto, pertencente ao universo humano. Os outros personagens não humanos, como "London", "England" e "Beulah", apesar de serem cidades, assumem características humanas, sendo mesmo tratados como humanos no poema:

> Eu vejo Londres cego e curvado pela idade a mendigar pelas Ruas
> De Babilônia, guiado por uma criança. suas lágrimas lhe correm pela barba (84/11-12)

Devido ao fato de estes personagens-símbolo pertencerem ao universo filosófico-poético de Blake e serem, portanto, uma das características fundamentais da poesia blakiana, sua apresentação inicial é importante por possibilitar partir de um pressuposto comum em relação a *Jerusalem*. O consenso existente entre os pesquisadores a respeito de suas características principais (Damon, Frye) permite sua apresentação com algumas indicações do significado a eles geralmente atribuido.

LOS: representa a força criadora que assume a forma humana para ajudar Albion a reconhecer seu erro e voltar ao estado de divindade ao qual todos pertenciam antes de terem existência material.

unesp

ALBION: simboliza o homem, antes divino e agora doente, após haver se tornado racional e abandonado a imaginação.

ENITHARMON: o feminino, a imaginação, a liberdade e a criatividade presentes em Los e em todos os seres vivos. Ela só existe junto com o Espectro, pois são os contrários que se implicam mutuamente.

URTHONA: a racionalidade que aprisiona e ilude o homem com a aparência de realidade e verdade; é o contrário da emanação e dela se separa para dominar Albion, o homem.

JERUSALÉM: emanação de Albion, representa a liberdade e a inspiração além da sexualidade livre do pecado e o estado de divindade.

A VISÃO DIVINA: a divindade, ao mesmo tempo separada e presente no interior do homem. Também representa a verdade, a eternidade presente nos "minute particulars" do homem, em cada particularidade de sua vida.

Estes personagens-símbolo se articulam tanto aos mitos quanto aos temas, que têm grande importância na estrutura do poema, sendo esta articulação uma das características principais do sistema poético e filosófico de William Blake. Os temas são concretizados no discurso em figuras que estabelecem isotopias cuja função é, ao mesmo tempo, de estabelecer leituras imediatas ao leitor e criar polissemia por meio da sugestão de isotopias variadas, feita por meio da insinuação de outras leituras possíveis. Os caminhos interpretativos, sendo apenas insinuados ao leitor e não concretizados ou esclarecidos, parecem criar ambigüidades poéticas que se colocam ao leitor para que ele atribua sentido e participe, assim, da semiose do poema.

Dentre os temas que aparecem ao longo do poema, seis são os que possuem maior importância: a crueldade (do homem para com o homem e da mulher para com o homem), a

unesp

piedade divina, a liberdade em luta contra a opressão, a ilusão da realidade, a perseverança e a luta mental.

A crueldade do homem para com o homem acontece quando no campo de batalha onde liberdade e opressão lutam, Beulah, a opressão sai vitoriosa na forma de virtude moral, Rahab, criada pelo homem racional e materialista, Albion, para perseguir o próprio homem e acabar com a liberdade. Este tema é repetido ao longo do poema de várias maneiras, tais como a eterna disputa entre o espectro e a emanação, a luta pelo poder entre os filhos de Albion e a luta pela supremacia entre as cidades de Beulah.

A crueldade da mulher para com o homem aparece no domínio que Vala, a natureza e a beleza material, exerce sobre Albion, iludindo-o e o fazendo crer que o mundo das aparências é a única realidade existente. Desta forma iludido, Albion usa sua racionalidade para tentar dominar os homens, a natureza e até mesmo Los, a força criadora universal, individual, humana e divina. A crueldade da mulher para com a mulher se mostra no domínio de Vala sobre Jerusalém, a liberdade, levando-a a um exílio voluntário, depois de ser pelo homem acusada de prostituição e, posteriormente, banida. Este tema é concretizado em duas isotopias estabelecidas no poema: a da guerra e a da religião.

A piedade pode ser percebida na presença da divindade em cada ser humano na forma da Visão ou Voz Divina e, também, no tema do perdão dos pecados como única forma de salvação. A piedade aparece na atitude de Los de perdoar Albion pelo seu erro e por sua maldade; na de José ao perdoar Maria (placa 61), assim como na de Albion ao perdoar seus filhos por traí-lo. Na poesia de Blake, não há separações entre divino e humano, nem entre universal e individual, todos são parte da Humanidade Divina ("Divine Humanity"), que é a negação das idéias de separação entre divino e humano e de pecado/castigo pregadas pela igreja do século XVIII. O tema da piedade é concretizado pela isotopia da divindade.

A luta da liberdade contra a opressão é expressa na constante disputa entre a emanação (a liberdade) e o espectro (a racionalidade). Esta luta só acontece a partir da sua

unesp

separação, que acontece após passagem do estado divino, no qual não há divisão, para Beulah, o estado de amor materializado na existência terrena. Nesse estado já estão separados espectro e emanação, masculino e feminino, racionalidade e inspiração e nele o homem é dominado por sua racionalidade e por suas paixões. A concretização do tema da liberdade em luta contra a opressão acontece nas isotopias da sexualidade e do pensamento.

A ilusão da realidade reflete o platonismo marcante da poesia de Blake e é exposta ao longo do poema no símbolo das fornalhas, não somente de aflição e de morte mas também de verdade suprema e de essência da vida, no interior das quais o amor não é sinônimo de pecado e os erros que causaram a queda do homem para Beulah não acontecem. Elas são o símbolo da verdade, à qual só se chega pela destruição do racionalismo egoísta e abdicação da individualidade em favor do eterno e do divino, o universal presente no individual. O tema da ilusão da realidade é concretizado pela isotopia das paixões.

A perseverança está presente ao longo do poema, sobretudo no personagem Los que não interrompe seu constante trabalho de forjar a matéria bruta em arte, o erro do homem em aprendizado e sabedoria, mesmo quando é abandonado por seu espectro, que não acredita ser o homem capaz se unir novamente com a divindade. Este tema é concretizado pela isotopia das fornalhas.

A luta mental aparece em todo o percurso temático do poema e é mostrada como a única forma possível de luta pela verdade e eternidade divina. Porém, quando Albion atinge o estado de erro e de geração (ainda mais inferior), promove sua sua substituição pela luta corpórea, a qual transforma a violência em motivo de júbilo e o respeito em terror. Quando os filhos de Albion se voltam contra ele, o ódio destrói famílias e o homem já não é capaz de distinguir seus amigos de seus inimigos. O tema da luta mental é concretizado na isotopia da guerra.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

Como foi visto, os personagens-símbolo se articulam aos temas e, também, aos mitos utilizados no poema, principalmente à mitologia bíblica da criação, queda, peregrinação e retorno do homem, que teve grande importância no romantismo. Além da utilização desta mitologia Blake, assim como os Românticos, também internaliza a realidade na mente - "Blake begins by putting the human mind at the center of 'reality' " (Eaves, 785) - e se utiliza do expressivismo - "For him the 'ground of being' is not nature but imagination, and the two are opposed" (Eaves, 790).

A utilização desta mitologia revela a manutenção da tradição religiosa cristã do romantismo, mas Blake a utiliza de maneira subversiva, eliminando a idéia cristã de céu e inferno assim como a relação pecado-castigo, devido à sua concepção da eternidade do estado de erro, pelo qual o homem deve passar para se reunir com a divindade presente em sí mesmo. A subversão desta mitologia convencional é uma forma utilizada por Blake para, primeiramente, atrair o leitor com elementos tradicionais e, em seguida, promover sua subversão com o intuito de levá-lo a participar intensamente do poema .

O mito da criação e queda representa o estado originário de inocência e pureza que é perdido quando o homem passa da existência na divindade para a material, sendo clara sua analogia com o mito Romântico do paraíso perdido. Em *Jerusalem* ele é reiterado pela concepção da existência física como uma forma inferior de vida e mostrado na queda da divindade para Beulah, causada pela separação entre racionalidade e imaginação. Além da perda da divindade e da existência física, o mito da criação e queda também assume a forma de divisão entre os opostos espectro e emanação, feminino e masculino, com a conseqüente tentativa de domínio de um sobre o outro.

Na divindade os sexos não existem e a união hermafrodita no mundo material é uma forma de perversão:

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

E enquanto os Filhos de Albion por meio de severa Guerra e Julgamento, regozijam
As Condensações Hermafroditas são divididas pela Faca
As Persistentes Formas são espicaçadas por Inveja e Pena. (58/10-12)

O mito da peregrinação ocupa grande parte da trama do poema, pois ele é narrativizado no percurso, repleto de percalços e sofrimentos, que Albion faz para se unir novamente com a divindade. O homem, a partir da primeira queda, continua dominado pela racionalidade usando a inteligência para o mal, o que faz com que seu espectro e seus próprios filhos o traiam e abandonem.

Também fazem parte da peregrinação de Albion o declínio das cidades, metáforas para a luta interior entre liberdade e racionalidade, e o domínio da natureza sobre o intelecto com o conseqüente surgimento do deísmo e do materialismo.

O mito do retorno é expresso na descoberta que Albion faz da ilusão da realidade ao se atirar nas fornalhas e descobrir que se lançou para dentro de si, para a verdade além da aparência. Em *Jerusalem* é a volta ao perdão e ao sacrifício próprio como formas únicas de salvação e reencontro com a divindade, o que só pode acontecer após a passagem pelo estado de erro, representado pela existência material. Este reencontro também simboliza a reunião dos contrários na memória cósmica, a junção do universal e do individual.

Jerusalem possui a estrutura completa do mito romântico, pois Blake centraliza a mitologia bíblica da criação, queda, peregrinação e retorno na mente do homem, de onde toda ação emana. Com relação à sua mitologia, *Jerusalem* antecipou o Romantismo: "Blake's epics reveal, more than any other poems to come out of the Romantic era, the complexity and extent of the changes that produced a Romantic mythology." (Wittreich, 1972)

A relação de interpenetração entre os personagens-símbolo, os temas e os mitos é de implicação mútua e constante, fazendo com que a leitura e a interpretação do poema sejam um constante ato de dar significados novos e diferentes, uma ampliação constante do universo poético do poema e do leitor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

O personagem-símbolo Los se articula ao tema da crueldade da mulher para o homem pela dor a ele causada por Enitharmon, sua emanação; ao tema da liberdade contra a opressão, pela sua luta incessante contra as leis morais e a arte convencional e está relacionado, também, ao tema da ilusão da realidade por causa das fornalhas, aparentemente de destruição mas que são apenas a passagem para a verdade interior do homem. Percebe-se, também, a ligação de Los com o mito romântico da criação e queda pelo fato de ele criar e assistir o homem em sua jornada de erro e aprendizagem, pois pode ser interpretado como o poeta ou como a própria Divindade.

Albion está ligado ao tema de crueldade do homem para com o homem pela agressão que sofre de seus próprios filhos que tentam aniquilá-lo em sua luta pelo poder e ao tema da ilusão da realidade por achar que o mundo moral e materialista em que vive, Beulah/Rahab, é o único, crendo encontrar a morte quando se atira nas fornalhas.

Este personagem encarna o mito romântico da peregrinação, pois durante quase todo o poema ele procura a verdade, somente a encontrando no final. Ele já é apresentado no poema em sua forma humana e decaída e concretiza o mito do retorno ao se atirar às fornalhas, voltando ao estado de pureza e verdade, anterior à existência na forma humana.

A emanação se liga ao tema da crueldade da mulher para com o homem pela tentativa que faz de dominá-lo por meio da sexualidade se relacionando, também, ao tema da liberdade contra a opressão pelo posterior reconhecimento de seu erro e recusa do domínio do feminino pelo masculino. A emanação se articula, também, ao mito de criação e queda pois só passa a ter existência separada do masculino quando é criada na forma humana, produto da primeira queda do estado de divindade.

O espectro está relacionado ao tema da crueldade do homem para com o homem pelo domínio tirânico que a racionalidade tenta impor sobre este, fazendo com que seja vítima de sua própria crueldade. A ligação do espectro com o tema da ilusão da realidade é clara pois ele é o principal causador do sofrimento de Albion, ao iludí-lo com promessas de poder e

unesp

verdade. Percebe-se, também, a ligação do espectro com o mito da peregrinação, pois ele é o responsável pelo tortuoso caminho que leva Albion, da queda original que a criação representa à verdade final da união do racional com a inspiração.

O personagem-símbolo Jerusalém se articula ao tema da crueldade da mulher para com a mulher, pois é aprisionada pelas filhas de Albion e por Vala, a natureza, que a usam para conseguir domínio sobre o masculino. Nota-se sua ligação também com o tema da liberdade conta a opressão, pois não aceita nem a supremacia do masculino sobre o feminino e nem o contrário. Na existência da liberdade, que ela representa, não pode haver qualquer tipo de domínio. Este personagem também está relacionado ao mito do retorno, pois ele é a própria esperança de salvação do homem, de união dos opostos masculino e feminino, racionalidade e inspiração, de retorno ao estado de pureza anterior à existência em Beulah/Rahab.

A Visão Divina se articula ao tema da piedade por representar o perdão, que o homem pede quando precisa de sua ajuda. Também se relaciona ao tema da ilusão da realidade na forma da moral puritana e das religiões que pregam a intolerância e o pecado e, também, ao mito do retorno, pois é o ponto de origem e de chegada da peregrinação do homem.

A relação entre os temas e mitos de *Jerusalem* com o Romantismo é rica, havendo na poesia de Blake elementos de ruptura com o classicismo formal e com o artificialismo da linguagem, o que o levou a ser classificado como precursor do Romantismo ou Pré-Romântico. Além do elemento de ruptura com a linguagem e as formas de expressão clássicas, há um outro ponto em comum com o Romantismo: são temas como o satanismo (Wittreich,124) e a liberdade a qualquer custo.

Hauser aponta, dentre as características do Romantismo, o expressivismo radical associado a uma atitude de fuga do presente para o passado ou para o inconsciente, baseada no subjetivismo. A poesia de Blake possui, além do expressivismo, apenas elementos temáticos em comum com esse movimento literário, pois nela vê-se o

unesp

desenvolvimento de um sistema integrativo de três dimensões poéticas - os símbolos, temas e mitos - que se opõe à atitude irracional romântica . A associação que faz da mente com Jesus, do homem com a imaginação e de todos estes na inteligência criativa divina, opõe-se à fuga romântica para o passado ou o inconsciente.

A ruptura com as tradições e formalidades, a independência em relação à história e às convenções, assim como a ruptura da linearidade da representação simbólica e da narratividade, ligam a poesia de Blake às tendências modernistas (Pease,64/72), pela coincidência entre suas características. Podemos dizer que em *Jerusalem* os símbolos, temas e mitos são articulados de maneira integrada e complementar para formar um todo aberto e em movimento constante de significação.

Também as formas são propositadamente inacabadas, deixadas para que o leitor participe da interação que o levará a criar constantemente sentido, sendo este procedimento um mecanismo característico que faz deste autor um precursor da modernidade e o criador de "A Poetics of Pure Possibility" (Pease).

Diante dessas características tão peculiares à sua poesia, Blake tem sido descrito como "a problem for literary historians" (Pease,64), pois após frustradas tentativas de classificação, parece que finalmente procura-se reconhecer sua originalidade: "William Blake's work stands alone in our literature, for no one saw life quite in the same way as he did." (Evans,65). Também a ligação de sua poesia com idéias ainda não aparecidas em seu tempo parece estar sendo reconhecida: "Blake's poetry points beyond the givens of the familiar landscape in which it is located historically, points not to past elements in a literary tradition but to possibilities that do not exist yet" (Pease, 65).

CAPÍTULO DOIS

Blake e o Iluminismo

Pode-se afirmar, por um lado, que Blake consegue evitar as convenções formais por meio do desenvolvimento de um sistema poético com simbologia própria mas percebe-se, também, a preocupação com as questões históricas de seu tempo. Os aspectos políticos, sociais, religiosos e filosóficos da sociedade são mostrados no poema de modo positivo ou negativo, de acordo com a concordância ou não entre eles e o universo filosófico-poético do autor.

A tradição formal do classicismo renascentista é revivida no século XVIII e tem seu formalismo acentuado, o que conjuntamente com a utilização larga do tema da natureza levou Hauser a classificar este período como "Neoclassicismo". O estilo classicista da época valorizou o princípio formal e a racionalidade, a moderação e o anti-sensualismo, a sobriedade e nitidez das formas e contornos, idéias estas que foram reforçadas pela Revolução Francesa. Os ideais racionalistas e a filosofia liberal igualitária postulados por este movimento político ocasionariam, posteriormente, o surgimento do Pré-Romantismo, que já se esboçava na concepção de que todas as instituições humanas são mutáveis, na busca constante da liberdade de expressão do artista e no anti-racionalismo que se desenvolve sobretudo a partir do final do século XVIII na Inglaterra.

O classicismo com sua formalidade se mostra presente neste período literário em poetas como Alexander Pope e, sobretudo, John Milton, que retoma o estilo clássico renascentista e tenta unir os padrões de versificação da poesia inglesa aos latinos, criando um estilo retórico complexo e distante da linguagem poética da época, estilo considerado por

unesp

Eliot como um prejuízo à língua inglesa. Este classicismo possui um caráter completamente convencional tanto em relação aos temas - o naturalismo como estado originário de inocência do homem e a idéia de salvação pregada pelo cristianismo - quanto em relação às regras de versificação - ratificando a utilização, entre outros, do verso heróico jâmbico e do verso branco silábico.

Em *Jerusalem*, o naturalismo classicista aparece de forma subvertida e a natureza não mais representa o estado original de pureza mas o materialismo e a racionalidade, ambos destruidores. Os símbolos da natureza são usados para indicar a transformação do homem em mero ser racional, não mais criativo. Apesar de estes símbolos geralmente representarem o materialismo e o racionalismo, eles são passados de um lado para outro do campo semântico que estabelecem com o objetivo de criar ambigüidades. Na passagem seguinte os símbolos metonímicos da natureza são usados para expressar o materialismo:

> Há a Caverna; a Rocha; a Árvore; o Lago de Udan-Adan;
> A Floresta, e o Pântano, e os Poços de Betume Mortal:
> As Rochas de fogo sólido: os vales de Gelo: os Campos
> De areia incandescente: os rios, catarata e Lagos de Fogo:
> As Ilhas dos Lagos Chamejantes: as Árvores de Malícia: Vingança:
> E Ansiedade negra; (13/38-42)

Apesar da predominância do verso branco e livre, a combinação entre tipos diferentes de versos é, para Blake, importante num poema como *Jerusalem*:

> ... Eu, portanto, produzí uma variedade em cada linha, tanto de cadências quanto de número de sílabas. Cada palavra e cada letra é estudada e colocada em seu devido lugar: os números terríveis são reservados para as partes terríveis - os suaves e gentis, para as partes suaves e gentis, e os prosaicos, para partes inferiores: todos são necessários uns aos outros. A Poesia acorrentada, Acorrenta a Raça Humana! (3/42-47)

O puritanismo, basicamente produto da Contra-Reforma religiosa tem, no século XVIII, o ocaso de sua influência no pensamento e na literatura inglesa, sendo seu último representante John Milton. Os ideais puritanos de uma vida mais simples baseada em ideais religiosos mais elevados foram duramente atacados por Blake, que neles via a hipocrisia da religião natural com seus falsos conceitos de bem e mal, representantes da convenção moral e religiosa da época. Um dos princípios puritanos mais atacados no poema foi o da castidade, considerado uma virtude pelos puritanos mas um ato de egoísmo por Blake. Ele é mostrado na seguinte passagem a respeito do moralismo e da natureza, representados por Vala, e da liberdade e da sexualidade livre dos pecados, cujo símbolo é Jerusalém:

> Toda a noite Vala ouve. ela triunfa em orgulho de santidade
> Ao ver Jerusalém desfigurar suas feições com amargos golpes
> De desespero. enquanto a Santidade Satânica triunfa em Vala
> Numa religião de Castidade e Egoísmo Não Circuncidado
> Da Cabeça, Coração e Membros, fechados em Orgulho Moral. (60/45-49)

O deísmo ou religião racional é a religião do século XVIII que corresponde a uma visão mais racional que o homem passa a ter de si mesmo como resultado dos ideais iluministas. Enquanto para o deísmo o mundo material era a prova da existência de Deus - que se mantinha separado dos homens - e as regras de conduta moral deveriam ser criadas a partir das leis de causa e efeito da natureza, para Blake o homem e Deus são unidos por suas porções emanativas sendo, por isso, causa e efeito. Ele considerava a verdadeira religião como sendo a arte livre e Jesus um artista supremo, devendo a conduta moral ser baseada no perdão e na liberdade.

Em sua rebelião contra a religião racional ou deísmo, Blake foi fortemente influenciado por suas leituras de Platão, do qual usou as teorias da identidade entre Deus e a criação, da existência dos deuses menores ou inferiores e a concepção da existência ideal em detrimento

da material, que conduz ao erro. Essas teorias são adaptadas ao seu sistema simbólico e filosófico, o que resultou na produção de uma poesia profética e mística, criando a possibilidade da liberdade última, da comunhão final entre Deus e a criação. A existência material é ilusória e enganosa, comparada à existência na imaginação ou eternidade, que são duas instâncias equiparadas por Blake:

> Pois todos são Homens na Eternidade. Rios Montanhas Cidades Vilarejos,
> Todos são Humanos e quando você adentra seus seio você caminha
> Por Céus e Terras; assim como em seu próprio seio você possui seu Céu
> E Terra, tudo o que vê, apesar de parecer Exterior é Interior
> Em sua Imaginação da qual este Mundo de Mortalidade é somente uma Sombra. (71/15-19)

> ...Imaginação, o Mundo real e eterno do qual este Universo Vegetal não é senão uma pálido reflexo e no qual nós deveremos viver em nossos Corpos Eternos ou Imaginativos, quando esses corpos Vegetais Mortais não mais existirem. (77/11-13)

O deísmo e o puritanismo se ajustaram perfeitamente ao materialismo crescente que acompanhou o começo da industrialização na Inglaterra, gerando a crença de que o mundo visível é a única realidade e se adequando perfeitamente à filosofia utilitarista. O utilitarismo, também chamado de filosofia radical, reiterava a ordem econômica existente, pregava a legalidade da usura assim como meios mais eficazes de controle social, e foi um grande aliado no desenvolvimento da industrialização na Inglaterra. Também baseadas nos preceitos utilitaristas foram as teorias do liberalismo econômico de John Stuart Mill, que praticamente estabeleram as bases do capitalismo atual, e as idéias de Robert Malthus acerca do crescimento da população em relação aos recursos disponíveis. Para representar estas idéias, Blake criou símbolos que são: os círculos estrelados, representantes da racionalidade materialista; Reuben, o homem vegetado e materialista; Vala, a natureza e a beleza material, e as sete igrejas da religião racional.

unesp

Blake ataca o deísmo, a religião e o homem natural:

> Oh Deístas! Deísmo, é a adoração do Deus desse Mundo pelo que vocês chamam de Religião e Filosofia Natural e da Moralidade Natural ou Justiça Própria, as Virtudes Egoístas do Coração Natural. Essa era a Religião dos Fariseus que assassinaram Jesus. Deísmo é o mesmo e termina na mesma coisa.(52/25-29)
>
> Voltaire! Rousseau! Vocês não podem escapar à minha acusação de que vocês são Fariseus e Hipócritas, pois vocês estão constantemente falando das Virtudes do Coração Humano e especialmente do seu próprio, de tal forma que vocês se permitem acusar aos outros, e especialmente os Religiosos, cujos erros vocês, pela demonstração de pretensa Virtude, àcima de tudo desejam expor (52/39-43)

Um outro ponto de contato entre *Jerusalem* e o contexto histórico em que Blake viveu é a referência ao episódio de sua vida em que foi julgado por traição à Inglaterra por haver expulso um soldado bêbado do "sacred garden where Milton and Ololon had appeared" (Damon,183). Skofield, o acusador de Blake, aparece na trama de *Jerusalem* como um dos doze filhos de Albion que liderará a revolta contra o próprio pai. O autor transforma a amarga experiência vivida em símbolo da traição do homem contra o homem.

Pelos exemplos selecionados, percebe-se que Blake se preocupou com as questões seculares de seu tempo sem deixar, no entanto, que estas preocupações se tornassem, em momento algum, a preocupação central de sua poesia. A intertextualidade de *Jerusalem* é marcada por uma crítica ao Classicismo Formal, ao Puritanismo, à Filosofia Racionalista e ao Utilitarismo, na forma de diálogos e referências que o narrador faz a John Locke, Newton, Bacon, como escreve Welch a respeito da preocupação de Blake com as questões de seu tempo: "Indeed, one of Blake's major concerns was to discredit the rationalistic philosophies of his era" (226).

Este diálogo intertextual com o seu tempo representa uma tentativa de ancoragem, de referencializar seu discurso na realidade reconhecível ao leitor e percebe-se neste mecanismo um elemento de convencionalismo, uma forma tradicional de pensar o contexto histórico em que a poesia é produzida. Embora o diálogo seja um elemento convencional,

unesp

não estamos sugerindo que ele instaure algum tipo de historicidade ou temporalidade no poema que não a interna, circular e atemporal.

Pode-se quase falar em uma isotopia própria de referências intertextuais que perpassa o texto e é concretizada em figuras ancoradas em nomes geográficos reais, personagens históricos e em passagens de cunho histórico ou mítico. Alguns nomes geográficos servem de âncora para as figuras criadas, tais como a Inglaterra, Londres, Jerusalém, Canaã, o rio Tâmisa, a América, Oxford, o oceano Atlântico e várias outras cidades da atual Grã-Bretanha; entre os personagens históricos utilizados temos Locke, Bacon, Newton, Rousseau, Voltaire, Skofield, Shakespeare e Milton e entre as passagens temos a do soldado Skofield, de cunho histórico, e a da crucificação, de cunho mítico-religioso. Esta segunda passagem é repetida seis vezes ao longo do poema, respectivamente nas placas 22/2, 61/49, 69/45, 82/43, 83/13 e 89/1.

Esta isotopia de referências intertextuais é um ponto de partida para o que consideramos o núcleo do poema: a subversão criada a partir de elementos já existentes e reconhecidos pelo leitor, num processo de re-leitura da poesia e mesmo de re-aprendizado da leitura. Pode-se dizer que tais referências intertextuais representam um aspecto convencional do poema, provavelmente uma tentativa de criar uma ilusão de identificação do leitor com o texto para poder, então, promover a subversão dos elementos convencionais.

CAPÍTULO TRÊS

Os interiores de *Jerusalem*.

A complexidade do poema pode ser percebida pela variedade de recursos utilizados pelo autor, que incluem a exploração semântica das palavras, a narrativa elaborada e a criação de um simbolismo próprio, fatores que têm desencorajado seu estudo. Para se entender como o poema é estruturado, decidiu-se analisá-lo em seus diferentes momentos de produção de sentido, utilizando o modelo teórico de análise semiótica do percurso gerativo de sentido, elaborado por Greimas (Greimas / Courtés) e desenvolvido por seus seguidores (Fiorin; Pessoa de Barros).

Segundo as orientações básicas desta perspectiva teórica, o sentido é criado a partir de um nível geral e abstrato denominado fundamental, no qual dois pólos semânticos eufórico (positivo) e disfórico (negativo) - valores instaurados pelo próprio texto - orientam a construção de sentido que continuará, de maneira integrativa e complementar, nos dois níveis seguintes, o narrativo e o discursivo. No primeiro deles, os valores eufórico e disfórico são assumidos por papéis narrativos ou personagens que mudam suas relações com tais valores através de programas narrativos (aquisição ou perda de objetos-valor) que concretizam a trama do texto. O nível mais abstrato e complexo é o discursivo, no qual os personagens recebem um tratamento temático, figurativo ou simbólico que é concretizado no discurso-enunciado, no texto em si, independentemente de sua natureza (verbal, pictórica, fílmica ou qualquer outra). Esses três níveis de produção de sentido são complementares e perfazem o percurso gerativo de sentido de um texto.

unesp

Jerusalem se constrói sobre uma oposição semântica mínima que é a dualidade convenção/subversão, conforme o título deste trabalho indica. Todos os elementos relacionados à convenção possuem carga semântica disfórica, ao passo que os elementos relacionados à subversão possuem carga semântica eufórica.

O campo semântico da convenção engloba vários elementos sendo os mais importantes a tradição poética clássica, o moralismo e seu conseqüente puritanismo, a tentativa de domínio da racionalidade sobre a imaginação, o maniqueísmo da divisão bem/mal e a oposição entre os sexos. Alguns dos elementos do texto que estabelecem o campo semântico da convenção serão citados juntamente com uma das passagens em que aparecem:

- a tradição poética clássica:

> A Poesia Acorrentada, acorrenta a Raça Humana! (3/47)

- o moralismo:

> Todo prazer emanativo proibido como Crime:
> E as Emanações sepultadas vivas na terra com pompa de religião:
> Inspiração negada; Gênio proibido por leis de punição: (9/14-16)

- o racionalismo em detrimento da imaginação:

O Espectro é o Poder Racionalista no Homem; e quando separado
Da Imaginação, e se fechando como em aço, numa Proporção
De Coisas da Memória. Ele, então, enquadra Leis e Moralidades
Para destruir a Imaginação! (74/10-13)

- o maniqueísmo da divisão bem/mal:

E esta é a maneira dos Filhos de Albion em sua luta
Eles pegam os Dois Contrários que são chamados Qualidades, com os quais
Toda substância é revestida, os nomeiam Bem e Mal
Delas eles fazem um Abstrato, que é uma Negação (10/7-10)

- a oposição entre os sexos:

Pois o homem só pode se unir ao Homem pelas suas Emanações
Que são tanto Masculinas quanto Femininas nos Portais de cada Humanidade

Enitharmon respondeu: Este é o Mundo das Mulheres, nem precisa ela de qualquer
Espectro para defendê-la do Homem. Eu criarei lugares secretos
E os nomes masculinos dos lugares Merlin e Artur.
Um Tabernáculo Triplo Feminino para a Moral eu teço
Para que aquele que ama Jesus possa atemorizado repudiar o amor Feminino
Até que Deus mesmo se torne um Masculino subserviente ao Feminino. (88/10-21)

Ao campo semântico da subversão pertencem elementos como a ausência de pontuação do texto, a união dos opostos (masculino/feminino, racionalidade/imaginação, humano/divino, ciência/arte), a sexualidade sem pecado e a imaginação ilimitada. Alguns dos elementos que caracterizam este campo semânticos serão citados juntamente com uma das passagens em que aparecem:

unesp

- a ausência de pontuação:

Então falou o Caos Espectral a Albion frio escurecido
Das costas e membros onde habita o Morto Espectral
Eu sou seu Poder Racionalista Oh Albion e aquela Forma Humana
Que chamas Divina, é somente um Verme de setenta polegadas
A se arrastar numa noite e secar no sol da manhã (29/3-7)

- a união dos opostos:

Na Grande Eternidade, cada Forma particular produz ou Emana
Sua própria Luz peculiar, e a Forma é a Visão Divina
E a Luz é sua Veste Isto é Jerusalém em cada Homem
Uma Tenda e Tabernáculo de Perdão Mútuo Roupagens Masculinas e Femininas.
E Jerusalém é chamada Liberdade entre os Filhos de Albion. (54/1-5)

- a sexualidade sem pecado:

E o Arco é um Masculino e um Feminino e a Aljava das Flechas de Amor,
São os Filhos deste Arco: um Arco de Piedade e Amor Gentil: abrindo
O Coração Escondido em Guerras de Benevolência Mútua Guerras de Amor
E a Mão do Homem empunha firme os Amores Masculinos e Femininos (97/12-15)

- a imaginação ilimitada:

...,Não descanso de minha grande tarefa!
Abrir os Mundos Eternos, abrir os Olhos Imortais
Do Homem internamente para os Mundos do Pensamento: para a Eternidade
Sempre se expandindo no Seio de Deus a Imaginação Humana (5/17-20)

No nível narrativo, os acontecimentos são apresentados de maneira repetitiva, podendo uma mesma ação ou passagem ser encontrada em vários pontos do texto. Este processo cria uma circularidade aparentemente desprovida de sentido ou função mas que possibilita ao leitor, na medida em que avança na leitura, criar múltiplas possibilidades interpretativas, ou seja, as passagens repetidas - seja devido à repetição de uma mesma seqüência em diferentes partes da trama, seja devido à própria repetição em si - acabam por incluir o leitor na semiose do poema, fazendo com que este inicie um processo contínuo de atribuição de sentido a elas, gerando o que chamamos de repetições criativas, um dos traços mais marcantes da poesia de William Blake.

As passagens citadas a seguir são de grande importância, não somente por serem repetidas mais vezes mas, também, por estarem ligadas ao temas e mitos:

- O aparecimento de Rahab, o moralismo: 4,9, 23, 28, 32, 35, 43, 66, 69, 70, 73, 78, 80, 82, 92.

- A Visão Divina se manifesta: 4, 29, 31, 34, 42, 43, 44, 54, 57, 60, 62, 63, 82, 94, 95, 96.

- O exercício da crueldade: 5, 10, 18, 22, 24, 25, 28, 42, 65, 67, 68, 80, 81, 83, 87, 88, 90.

- Albion nega a divindade: 4, 24, 29, 34, 35, 41, 57, 63, 64, 68, 70, 75, 83.

- O erro se materializa na forma de divisão (Beulah surge): 5, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 28, 31, 33, 30, 33, 35, 42, 43, 44, 45, 48, 53, 54, 56, 58, 62, 63, 66, 67, 69, 71, 75, 79, 81, 83, 84, 86, 89, 90, 91, 94.

unesp

- A união eufórica (+) ou disfórica (-): 4(+), 10(+), 12(+), 17(+), 19(+), 20(+), 23(+), 25(+), 29(+),31(+), 33(+), 36(+), 43(+), 44(+), 45(+), 48(+), 54(+), 55(+), 64(-), 69(-), 84(-), 88(+), 89(-), 90(-), 92(+), 95(+), 96(+), 97(+), 98(+), 99(+).

- O aparecimento do racionalismo: 4, 5, 10, 14, 17, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 39, 45, 49, 54, 63, 64, 65, 66, 72, 74, 82, 83, 96, 98.

- A Visão Divina chama por Albion: 4, 9, 33, 34, 36, 38, 39, 41, 83, 91, 97.

A repetição de passagens importantes ao longo do poema ao mesmo tempo em que rompe a linearidade narrativa torna difícil a identificação de programas narrativos que reflitam mudanças de estado nos personagens, pois estes estão em constante transformação. A única possibilidade de identificarmos mudanças de estado em sujeitos que se constituíssem em programa foi a elaboração de um programa narrativo genérico que abrange praticamente todos os personagens.

Utilizou-se a definição de programa narrativo como um arranjo hierárquico de enunciados de estado (uma situação inicial de conjunção ou disjunção de um sujeito com um certo objeto-valor estabelecido no texto) e enunciados de fazer (mudanças que os sujeitos operam nas suas relações com os objetos-valor) que concretizam a movimentação narrativa de um texto (Pessoa de Barros; Fiorin).

Este programa narrativo genérico representa o retorno de Albion ao estado de união humano/divino após haver passado pelo de erro, Beulah. Um enunciado de estado inicial - um *status quo* inicial - no qual o sujeito homem estava em conjunção com o objeto-valor divindade/imaginação/liberdade é pressuposto e a partir dele o texto se desenrola. Outros dois enunciados de estado são derivados do primeiro: um de disjunção do sujeito homem com este objeto-valor - presente na maior parte do poema - e outro de mudança deste estado para o de conjunção com o objeto-valor.

O programa narrativo genérico se apresenta da seguinte maneira:

unesp

PN(retorno) = F(reunião) [S1(homem) ---> S2(homem) ∩ Ov (divindade)]
(imaginação)
(liberdade)

PN = programa narrativo
F = função
S1 = sujeito 1
S2 = sujeito 2
∩ = conjunção
Ov = objeto-valor
---> transformação

Este programa narrativo, cuja função é a reunião de Albion com o objeto-valor divindade/imaginação/liberdade, é o retorno do homem ao estado de divindade e a transformação que o sujeito opera é a de passagem de um estado de disjunção para o de conjunção com este objeto-valor.

Apesar da aparente possibilidade de se estabelecer outros vários programas narrativos - pois há farta movimentação semântica e semiótica no poema -, não se poderia sem correr o risco de estabelecer narrativas onde a intenção é de rompê-las e de transformar em linear o que foi concebido como circular e aberto. Em outras palavras, sob o risco de trair a intenção de Blake de romper a linearidade ao usar as repetições, de fundir as diferentes instâncias discursivas ao reduzir a pontuação ao mínimo e as instâncias narrativas num discurso profético - do qual todos os personagens são porta-vozes - ao fazer com que todos executem a mesma função narrativa de se reunir com a divindade. Os sujeitos que operariam estas mudanças não chegam a se constituir realmente como sujeitos mas como personagens-símbolo que já estão ligados ao objeto-valor pela sua própria condição de símbolos.

O personagem Los, que poderia ser considerado como um sujeito que opera uma mudança em seu estado inicial de disjunção com o homem não é tratado como personagem mas como símbolo ao mesmo do divino e do humano, da imaginação em harmonia com o intelecto, integrando em si os estados de conjunção e disjunção com o objeto-valor divindade, o o que torna impossível o estabelecimento um programa narrativo para este personagem. Esta mesma explicação se aplica aos demais personagens-símbolo e principalmente à Enitharmon, Jerusalém e à Visão Divina.

No nível discursivo o programa narrativo genérico recebe os revestimentos temático, mítico e simbólico por meio de processos de discursivização que dão existência ao texto, ao discurso-enunciado. A transformação da enunciação em discurso, em enunciado, se dá através destes processos, que instauram categorias de referência actanciais (personagens), espaciais e temporais. As categorias actanciais são estabelecidas através do mecanismo de debreagem que é a instauração de sujeitos, sendo que o poema utiliza três formas de debreagem: enunciativa, enunciva e interna, com a predominância da última sobre as duas primeiras.

A utilização do mecanismo de debreagem interna ou de segundo grau ocorre quando o enunciador dá a palavra a diferentes personagens ou papéis actanciais já instalados no enunciado, criando falas para esses personagens. É impossível identificarmos no poema o mecanismo de debreagem interna pelo modo mais comum: o uso de aspas, pois Blake não as utilizou, sendo as falas indicadas apenas pela mudança de foco narrativo. A debreagem interna é utilizada da seguinte maneira no poema:

> Albion novamente ecoa sua voz sob a Lua silenciosa
> Eu trouxe Amor à luz do dia para gozar em casta beleza
> Eu trouxe Amor à luz do dia e percebí não haver mais Inocência
> Então disse Jerusalém Oh Albion! meu pai Albion
> Por quê enumerarás cada pequena fibra de minha Alma
> Espalhando-as ao Sol como feixes de linho a secar? (22/16-21)

O mecanismo de debreagem enunciativa (instauração do sujeito eu, do tempo agora e do espaço aqui) é usado para as passagens em que o enunciador se projeta no narrador - o que acontece na maior parte do texto - ou no próprio autor, como na mudança do foco narrativo para o autor no segundo parágrafo das placas 5: "Trêmulo **Eu** me sento dia e noite" e 15: "**Eu** vejo o homem de quatro dimensões". Já a debreagem enunciva (instauração do sujeito ele no tempo então e espaço lá) é usada nas passagens em que o foco narrativo é assumido por alguns dos sujeitos já instalados pela enunciação, como na placa 42:

> Destarte Albion sentou-se, a perscrutar aos outros em sua obscura doença:
> Ponderando sobre o mal: mas quando Los abriu as Fornalhas diante dele:
> Ele viu que as coisas amaldiçoadas eram suas afeições,
> E seus bem-amados: então ele adoeceu! sua alma nele morreu (42/1-4)

O mecanismo de debreagem interna, enunciativa e enunciva instaura personagens no discurso e é, portanto, um mecanismo de debreagem actancial. O mecanismo de discursivização espacial promove a junção do "aqui" e do "lá" textuais, o que acontece também com o mecanismo de discursivização temporal, que promove a fusão do "agora" com o "então". As orientações geográficas têm como referência o interior do homem, assim como a temporalidade, que é contínua e circular (a memória cósmica). Pode-se perceber estes fatores respectivamente nas passagens que seguem:

> E Inglaterra que é Bretanha despertou da Morte no seio de Albion
> Despertou pálida e com frio ela desmaiou sete vezes no Corpo de Albion (94/20-21)

> Do sono de Ulro! e da passagem através da
> Morte Eterna! e do despertar para a Vida Eterna. (4/1-2)

O poema se estrutura, no nível fundamental, a partir da oposição semântica básica entre convenção e subversão, estabelecida pelos elementos que perfazem estes dois pólos de sentido. No nível narrativo a repetição criativa de passagens importantes evita a linearidade e promove a circularidade narrativa, que foi representada pelo programa narrativo genérico da reunião do homem com a divindade. No nível discursivo os mecanismos de debreagem enunciativa, enunciva e indireta são utilizados para dar referência ao texto por meio do estabelecimento de personagens, do tempo e do espaço, fazendo com que o texto possa ser compreendido pelo leitor.

Esta desmontagem do poema, do modo como é articulado, não leva em conta fatores subversivos que são o objetivo deste trabalho, fatores que se manifestam nos três níveis de produção de sentido e que serão analisados na segunda parte. Sua intenção foi apenas destacar pontos de referência comuns em relação ao poema para que os caminhos da subversão apontados por Blake possam ser claramente percebidos e trilhados.

Jerusalem é um poema longo que trabalha com alguns aspectos convencionais da poesia inglesa, tais como temas tradicionais e mitos que reproduzem a mitologia romântica da criação e queda. Entretanto, mesmo neste aspecto convencional de sua poesia, Blake já começa o processo de subversão por meio do estabelecimento dos personagens-símbolo, que fazem a ligação entre os personagens, os temas e os mitos de forma integrativa. Como conseqüência desta integração *Jerusalem* é um poema denso em movimentação semântica e semiótica e o leitor é levado a re-elaborar constantemente estas três dimensões do simbólico estando, desta forma, no centro da semiose do poema.

O diálogo que o poema estabelece com o racionalismo classicista, o deísmo e o puritanismo, assim como outros elementos de seu contexto histórico, representa uma tentativa de dar referência ao leitor, de criar uma identidade aparente entre este e o poema de modo a atraí-lo à subversão que posteriormente propõe. Sua crítica aos fatores que constituíam os alicerces intelectuais e artísticos do século XVIII se dá de forma convencional

unesp

nas passagens em prosa no início de cada capítulo ou por meio dos personagens Albion, Reuben, Vala e Urizen - além de outros de menor importância -, que são carregados com as características racionalistas, deístas e puritanas que queria criticar,.

O poema foi desmontado didaticamente com o intuito de mostrar como o sentido é criado e articulado nos três diferentes níveis que são o fundamental, o narrativo e o discursivo. No primeiro deles foi vista a oposição semântica convenção/subversão sobre a qual o poema se articula, recebendo o primeiro termo carga semântica negativa e o segundo, positiva. Quando a oposição semântica mínima é narrativizada, há o rompimento com a linearidade através da repetição de passagens importantes, o que leva o leitor à uma constante atribuição de sentido a estas passagens e sua inclusão na semiose do texto. A narratividade é expressa em um programa narrativo genérico que possibilita a abertura do poema à múltiplas leituras e evita sua cristalização em um sentido definido.

No nível discursivo a sintaxe discursiva e os modos pelos quais o enunciado é concretizado em personagens, tempo e espaço foram analisados. O mecanismo de embreagem interna é utilizado na maior parte do poema, caracterizando longos diálogos que são intercalados com passagens nas quais o foco narrativo está na primeira pessoa - o mecanismo de debreagem enunciativa - ou em terceira - a debreagem enunciva.

Jerusalem parte de alguns pressupostos convencionais, fatores aceitos pelo leitor e por ele reconhecidos como parte de sua cultura - temas, personagens históricos, nomes geográficos, narrativa aparentemente linear - para subvertê-los em favor de sua re-interpretação e mudança constantes, o que o coloca no centro da produção de sentido.

unesp

SEGUNDA PARTE : SUBVERSÃO

Linearidade e Circularidade

Em *Jerusalem* o desenvolvimento narrativo linear é um fator de importância secundária em relação ao movimento de circularidade e para que tal fato possa ser claramente percebido, a trama mínima sobre a qual o poema se articula será mostrada na forma como é desenvolvida nas suas quatro partes. A finalidade de tal procedimento é meramente didática pois o texto atinge um alto grau de complexidade semiótica e simbólica minimizando a importância da trama em sua semiose.

Após a placa 3 "To the Public" , na qual Blake explica a razão de haver escrito o poema, há uma revelação completa da trama, aconselhando-o a se preocupar com outros fatores mais importantes do que o desenvolvimento linear de uma estória:

> Do sono de Ulro! e da passagem através da
> Morte Eterna! e do despertar para a Vida Eterna.
>
> Este tema me chama em sonho noite após noite, e toda manhã
> Me acorda ao nascer do sol, então vejo o Salvador acima
> Espalhando seus fachos de amor, e ditando as palavras desta suave canção. (4/1-5)

Além de revelar logo de início a trama, o poema termina reafirmando a eternidade da disputa entre convenção e subversão - as duas forças que formam a oposição semântica fundamental:

Todas as Formas Humanas identificadas mesmo Árvore Metal Terra e Pedra. todas
Formas Humanas identificadas, vivendo seguindo adiante e retornando cansadas
Para as vidas Planetárias de Anos Meses Dias e Horas repousando
E então Acordando em seu Seio na Vida de Imortalidade. (99/1-4)

O primeiro capítulo mostra que o homem Albion, já dividido, abandonou sua inspiração em favor da filosofia abstrata (figurativizada no texto como 'rodas estreladas' - 'starry wheels'), recebendo o chamado divino para que desperte de seu sono mortal:

Despertai! despertai Oh adormecido da terra das sombras, acordai! Expandi-vos! (4/6)

Ao que ele responde negativamente, acusando a divindade de ser apenas "*the shadow of immortality*". Havendo o homem se tornado racionalista e abandonado sua inspiração, Los, o poeta, luta para recuperar a sua alma e trazê-la de volta às fornalhas, mas ao fazê-lo ganha a inimizade de seu espectro, que não acredita na redenção de Albion. Ele diz a Los:

E assim falou o Espectro: Persistirás ainda no caminho da destruição?
Até que vossa vida tenha sido toda subtraída por tal Amizade traiçoeira? (7/9)

Entretanto Los, ameaçando-o com as fornalhas, obriga-o a ajudá-lo em sua tarefa de recuperar a inspiração de Albion :

Prestai atenção! obedecei! Vede as Fornalhas estão prontas para vos receber. (8/9)

Los exulta os construtores de Golgonooza e seu espectro a ajudá-lo, então, na edificação de Golgonooza, a cidade das Artes:

Avante, construtores em esperança: embora Jerusalém vagueie distante,
Fora do portal de Los: entre as rodas escuras Satânicas. (12/43-44)

Esta cidade, como todo ser vivo, possui quatro dimensões correspondentes aos quatro Zoas (fourfold) e sua construção é representada pela isotopia do ferreiro. Porém, mesmo após Enitharmon, sua inspiração, também o haver abandonado, Los continua impassível em sua determinação de recuperar a inspiração do homem.

Albion chega ao primeiro estágio abaixo da eternidade, Beulah, no qual ele repudia a liberdade, Jerusalém, criando a Virtude Moral e a religião. Assim diz Los:

Todo prazer emanativo proibido como Crime:
E as Emanações sepultadas vivas na terra com pompa de religião:
Inspiração negada; Gênio proibido pelas leis de punição:
Eu vi aterrorizado; (9/14-17)

A existência em Beulah é a concretização do erro, que é a única forma de eliminá-lo:

Dando um corpo à Falsidade para que ela possa ser banida para sempre. (12/13)

A liberdade, Jerusalém, e a natureza, Vala, sofrem com a dor de Albion e a primeira se pergunta o porquê de haver punição e não perdão:

Por que deve a Punição Tecer o Véu com Rodas de Ferro de Guerra
Quando o Perdão o Teceria com Asas de Querubim (22/34-35)

No capítulo dois, Albion renega a visão Divina e cria o materialismo, a Religião da Virtude Moral e o caos da Filosofia Abstrata:

> Ele sentou-se ao ribeirão Tyburn, e sob seus sapatos, brotou!
> Uma Árvore mortal, ele a nomeou Virtude Moral, e a Lei
> De Deus que habita o Caos escondido da visão humana (28/14-16)

A emanação e o espectro de Albion são os únicos a escapar do erro causado pela Virtude Moral, retornando ao seio da Divindade. Vala, a natureza, se materializa e domina o homem, que também é dominado por Luvah, que representa suas paixões. Los, o poeta, procura em vão nos "Minute Particulars" do homem a origem do erro. A Visão Divina cria, então, dois limites para evitar uma queda maior: Satã e Adão, ou o limite de opacidade e contração, mostrando a Albion as fornalhas na tentativa de fazê-lo arrepender-se do erro:

> Então, a mão Divina encontrou os Dois Limites, Satã e Adão,
> No seio de Albion: pois no seio de todo Humano estão estes dois Limites.
> E a voz Divina surgiu das Fornalhas, como multidões sem
> Número! as vozes de multidões inumeráveis de Eternidade.
> E a aparição de um Homem foi vista nas Fornalhas;
> Salvando aqueles que haviam pecado da punição da Lei, (31/1-6)

Albion entra, neste momento, no estágio abaixo de Beulah, a Geração, ou o estado de doença espiritual de onde só se pode sair através do perdão. Los abre suas fornalhas diante dele para que possa enxergar e se arrepender de seu erro, a Virtude Moral ou Rahab.

Destarte Albion sentou-se, a perscrutar aos outros em sua obscura doença:
Ponderando sobre o mal: mas quando Los abriu as Fornalhas diante dele:
Ele viu que as coisas amaldiçoadas eram suas afeições,
E seus bem-amados: então ele adoeceu! sua alma nele morreu (42/1-4)

Reconhecendo seu estado de doença espiritual, Albion - que aparece, a partir de então, como Reuben, o homem vegetado - perde as esperanças e é recebido pelo Salvador. Jerusalém acorda e, juntamente com as filhas de Beulah, rezam para que Ele acabe com a idéia de pecado:

Vinde Oh Vós Cordeiro do Senhor e carregai a lembrança do Pecado
Pecar e esconder o Pecado em doce desonestidade. é adorável!!
Pecar à luz clara do dia é cruel e impiedoso! Mas
Guardar o Pecado para uma reprimenda: deixar o Sol se por
Numa lembrança do Pecado: é uma Dor e um Horror!
Uma evocação de um Dia Maldito, e um Sol nascendo em sangue
Vinde então Oh Cordeiro do Senhor e carregai a lembrança do Pecado (50/24-30)

No capítulo três o erro triunfa na forma de Virtude Moral, entrando até mesmo em Los, cujo espectro representa a vitória do materialismo, da racionalidade e da ciência demonstrativa no interior do homem e se autodenomina deus ou poder arrazoador:

Mas o Espectro como uma geada e um míldio se levantou por sobre Albion
A dizer, Eu sou Deus Oh filhos do Homem! Eu sou seu Poder Racionalista!
Não sou eu Bacon e Newton e Locke que ensinam Humildade ao Homem!
Que ensinam Dúvida e Experimento e minhas duas Asas Voltaire: Rousseau.
Onde está o tal Amigo dos Pecadores! aquele Rebelde contra as minhas Leis!
Que ensina a crença às Nações, e uma Vida Eterna desconhecida
Vinde aqui para o deserto e transformai estas pedras em pão.
Tolo e vão Homem! acreditarás sem Experimento?
E construirás um Mundo de Fantasia sobre meu Grande Abismo!
Um Mundo de Formas em luxúria de desejo e apetite devorador (54/15-24)

A Grande Voz do Atlântico (a Visão Divina) tenta chamar Albion novamente para o seu seio, alertando-o sobre a falsidade da religião e de seu esteio, a Virtude Moral:

O que é uma Esposa e o que é uma Prostituta? O que é uma Igreja? e o Que
É um Teatro? são eles Dois e não Um? podem eles Existir Separados?
Não são Religião e Política a Mesma Coisa? Fraternidade é Religião
Oh Demonstrações de Razão Dividindo Famílias em Crueldade e Orgulho! (57/8-11)

Entretanto, o Homem dá as costas ao chamado divino dividindo-se, ou seja, separando sua emanação de seu espectro, sua razão de sua imaginação, e quanto mais se divide mais se distancia da eternidade, fazendo com que Los materialize tal estado de separação para tentar evitar queda maior. É criada, então, a Concha Mundana ("The Mundane Shell"), onde triunfa o Puritanismo, onde os inocentes são sacrificados e onde a deusa da Virtude Moral e da Religião Natural, Vala-Rahab, domina em crueldade. Jerusalém é atormentada e vendida pelos filhos de Albion: "De Prostituta sou chamada e nas ruas sou vendida" ("A Harlot I am call'd : I am sold from street to street") (62/4) e perde as esperanças até que o Salvador a conforte com as palavras:

Suave sombra de Homem, tendes pena destas Visões de terror e dor!
Propagai vossa piedade e amor. não temais! vede Eu estou sempre convosco.
Apenas acreditai em mim que tenho poder para retirar da morte
Vosso Irmão que Dorme em Albion: não temais trêmula Sombra (60/66-69)

Contemplai: nas Visões de Elohim Jehovah. contemplai José e Maria
E estejas confortada Oh Jerusalém nas Visões de Jehovah Elohim (61/1-2)

De acordo com Damon, o termo Elohim Jehovah é usado para designar Deus como acusador e redentor (457).

Os filhos de Albion se tornam guerreiros e, ao contrário de Los em sua guerra espiritual, empreendem uma batalha mental, usando a lógica abstrata e não o perdão e o amor como armas. Até mesmo os Quatro Zoas, os quatro sentidos eternos do homem, materializam-se e entram em conflito para dominarem-se uns aos outros:

E os Quatro Zoa's são Urizen e Luvah e Tharmas e Urthona
Em mortal oposição, e suas Rodas em venenoso
E mortal estupor se voltaram umas contra outras alto e ferozmente
Adentrando ao Poder Racionalista, esquecendo a Imaginação
Eles se tornaram Espectros; e seus Corpos Humanos postos em repouso
Em Beulah, pelas Filhas de Beulah com lágrimas e lamentações (74/4-9)

No capítulo três o erro, ainda triunfante no interior do homem, faz com que Jerusalém seja arruinada e tratada como uma prostituta. Vala, que antes dominava o homem, agora sofre com o domínio que Luvah exerce sobre Albion. Ela se redime e pede ao Salvador que lhe perdoe:

Tende piedade de mim então Oh Cordeiro do Senhor! Oh Jesus tende piedade de mim! (80/30)

O homem dá, então, o último passo em sua decadência: o homem racional, Hand, e o mau artista, Hyle (os dois mais importantes dentre os doze filhos de Albion), encontram a ruína e se refugiam entre as filhas de Albion. Hyle abandona sua falsa inspiração, Cambel, para buscar inspiração em Gwendolen (o prazer), que teme ser seu destino igual ao de Jerusalém.

Ao pensar haver devolvido Hyle ao estado de amor infantil, Gwendolen descobre que o colocou no estado mais baixo da decadência, representado pelo Verme ou pelo Estômago Devorador:

> **Hyle era um Verme sinuoso e ela mesma perfeita em beleza: (82/50)**

O mesmo acontece com Hand que, dominado pela falsa inspiração, se torna apenas um Verme. Gwendolen e Vala reconhecem os erros que cometeram e a primeira tenta devolver a Hyle sua forma humana, através do amor:

> **Gwendolen viu a Criança nos braços de sua irmã; gritou**
> **Pelas florestas com lágrimas amargas, e pelo Verme sinuoso**
> **Arrependida: e também no sopro desvairado do Fole de Los**
> **Iniciou sua dolorosa tarefa de amor na Prensa-Vinícola de Luvah**
> **Para tornar o Verme numa forma de amor pelas lágrimas e dor. (82/72-76)**

Enitharmon, a emanação de Los junta-se às filhas de Albion. Neste momento ela já está separada de Los pelo seu espectro, Urthona. Este, após acusar Los de estar sendo dominado pelo feminino, finalmente se revela como o Anti-Cristo, iniciando o Julgamento Final do Homem:

Assim foi o Querubim Protetor revelado imagem majestosa
De Individualismo, Corpo descartado, o Anticristo amaldiçoado
Coberto com pedras preciosas, um Dragão Humano terrível
E brilhante, estirado sobre a Europa e a Asia magnífico
Em três noites devorou o cadáver recusado da morte (89/9-14)

O tempo de seis mil anos da criação termina e todos devem acordar de seu sono mortal para a eternidade. As nações se unem; Enitharmon volta para Los; a emanação de Albion, Britania ou Inglaterra (outras denominações para Jerusalém), une-se a ele novamente e o Homem volta a ser uno. Entretanto, ele ainda está separado da divindade e, sendo ameaçado pelo querubim, entrega-se em sacrifício próprio às fornalhas de Los, descobrindo que ao invés de morte elas trazem as "Fontes de Água Viva"(*Fountains of Living Water)* (96/37). Após este ato, toda a criação acorda e se une, juntando-se o homem novamente à divindade e à eternidade presentes em si próprio. Ciência e Arte verdadeiras se fundem no céu e as ilusões terminam, mesclando-se o eterno ao temporal, o sagrado ao humano nos "Minute Particulars" que são a união total entre Imaginação e Racionalidade, entre Divindade e Humanidade.

Segundo Damon, "It's perfectly evident from the synopsis that Blake had not developed his narrative powers" (193), pois seu intuito era criar um sistema poético próprio sem a tradição da linearidade no qual a imaginação e o intelecto criativo estivessem sempre em funcionamento, evitando o empobrecimento do potencial semiótico causado pela linearidade: "I must Create a System or be enslaved by another Mans" (10/20). Uma outra intenção desse sistema circular de geração de sentido era banir os classicismos e formalismos em favor da liberdade de criação "I will not Reason & Compare: my business is to Create" (10/21).

Se, por um lado, pode-se fazer uma leitura linear e convencional do poema descobrindo sua trama mínima, esta leitura trai a intencionalidade do texto de transformar o linear em estrutura circular. A circularidade de sentido é obtida pelo rompimento da

linearidade narrativa e este mecanismo de ruptura é operado de duas maneiras diferentes que correspondem a dois traços distintivos da poesia de W. Blake: o uso de repetições criativas e de situações-tipo.

O poema opera com repetições tanto de passagens quanto de situações importantes, com a finalidade de abrir novas possibilidades interpretativas ao leitor. As situações importantes no poema são de duas ordens: as de erro e as de união, ambas podendo receber tratamento temático. É importante que não sejam confundidas com os temas, pois estes estão localizados na camada mais superficial - no nível discursivo - e as situações-tipo estão relacionadas ao nível mais profundo do texto, recebendo carga semântica eufórica ou disfórica.

As situações-tipo de erro são sempre de caráter disfórico e podem ser concretizadas de várias formas e por meio de vários atores, sendo divididas em cinco categorias: a sua materialização, o domínio do racionalismo, o nascimento de Rahab (o moralismo), a crueldade e a atitude de Albion de pedir e negar a ajuda da Visão Divina.

A situação-tipo do primeiro grupo mais importante e mais freqüente é a de materialização do erro que, além de ser bastante repetida no poema, é revestida com 17 combinações narrativas diferentes. As placas serão citadas seguidas imediatamente das respectivas linhas em que a situação-tipo de erro aparece com combinações narrativas diferentes, podendo o leitor realizar um exame mais minucioso consultando o índice de citações em versão original existente no final deste trabalho. .

A primeira situação-tipo de erro, a materialização do erro, aparece nas seguintes placas e linhas:

- A natureza, Vala, materializada (12/1, 18/7, 29/48, 19/41)

- O aparecimento do materialismo (14/20-24, 19/25, 28/10, 45/6, 66/1-5, 79/4)

- O exílio de Jerusalém (5/60, 12/4, 45/44, 60/63-64, 62/2-5, 81/14, 84/6)

- A divisão entre o feminino e o masculino (5/32, 48/26-28, 56/43, 58/19, 67/14, 90/1)

- A separação entre o espectro e a emanação (5/67, 8/13-14, 12/7, 17/1, 19/29, 33/2, 53/25, 71/30-49, 86/39, 91/1-2)

- A criação de Beulah, a "Concha Mundana Azul" ou o "Mundo Vegetativo" (13/34-37, 16/25, 42/78, 47/21-25, 53/28,55/2, 59/7, 75/23, 90/6)

- O aparecimento do homem racional, Hand, e do mau artista, Hyle (15/1, 83/85-86, 90/40)

- O sofrimento da existência pelo qual o homem deve passar para poder se redimir (15/9-10, 43/11-12, 62/1, 69/30-31, 83/1-3, 86/42)

- O exílio de Albion na punição e não no perdão dos pecados (22/10-15, 28/5, 75/25-26, 94/1)

- A constatação de que os amigos corporais são inimigos espirituais (36/15-16, 38/41, 44/10, 91/15)

- A degradação de seus *Minute Particulars* (45/7, 88/43)

- A criação dos limites de opacidade, Satã, e contração, Adão, para evitar uma queda maior além do estado de geração (31/1, 42/30-32)

- Os quatro Zoas separados e em guerra uns com os outros (32/25-30, 37/26, 42/23-25, 58/47, 63/1-10, 74/1-5, 88/55-56)

- O aparecimento da religião da castidade e punição (42/14-16, 39/21-25, 63/25, 69/10, 74/12-13)

- O surgimento do pólipo social (15/4, 49/24, 66/48, 67/34-37, 69/3)

- O Querubim Protetor e do Anticristo (89/9-10)

- A apropriação do Universal pelo Individual (90/28).

unesp

Percebe-se, pelas passagens citadas, que a materialização do erro acontece do começo ao fim do poema, ratificando a passagem constante por esse estado, que é eterno:

> Os Estados Espirituais da
> Alma são todos eternos.
> Distingua entre o
> Homem e seu estado presente. (52)

Dessa afirmação apreende-se duas conseqüências que corroboram a circularidade criada pelo poema: a primeira é a constante materialização do erro que está sempre se iniciando e sendo corrigido, num processo que leva o leitor a perceber a eternidade da luta pela liberdade e por Golgonooza, a cidade das artes. A segunda é a eternidade do estado de erro, cuja percepção ocasiona o rompimento da relação causal pecado/castigo, característica da religiosidade cristã, e da lógica causa-efeito, criadora de um determinismo moralista e puritano e da punição pelo exercício da liberdade.

A segunda situação-tipo de erro de maior freqüência é a afirmação do domínio do "Poder Arrazoador" ou "Reasoning Power" e do "Poder Racionalista" ou "Rational Power" sobre a imaginação (10/13, 15/12, 26/5, 32/7, 45/57, 54/16, 64/4-5, 74/10). As formas que tal domínio assume são:

- a Demonstração como forma única de verdade (4/28, 38/67, 65/28, 66/3)

- as "Rodas Estreladas" ou "Starry Wheels" (5/4)

- a Filosofia das Abstrações (5/58) representada pelo vale de "Entuthon-Benython" (5/12, 14/7, 83/73-74)

- o Espectro (17/13, 33/4, 54/7)

- o "Poder Devorador" ou "Devouring Power" (29/24, 33)

- a ilusão de realidade criada pelos órgãos humanos de percepção (30/55, 32/9, 34/13, 38/60, 39/32, 49/21, 65/75, 66/36, 72/46-47, 96/36-37, 98/38).

O Poder Arrazoador ou Racionalista está em constante luta contra as forças da Imaginação, e não somente leva ao erro mas também à criação dos Sistemas de Lei e Virtude Moral e da Filosofia das Abstrações, sendo constantemente combatido pela Emanação, representante da liberdade e da imaginação.

A afirmação constante da variação do objeto de acordo com os nossos órgãos de percepção é uma repetição didática, na tentativa de fazer com que o leitor desista de procurar uma verdade imutável, eterna e de fácil compreensão e perceba que sua sensibilidade deveria estar aberta a outras formas de entendimento não tão empobrecidos pelos sentidos humanos acostumados a um tipo somente de racionalidade. É como se o Narrador/Autor conduzisse o leitor pelos caminhos labirínticos da abertura das Portas da Percepção ou pela travessia das "Fornalhas Incandescentes" ("Fiery furnaces") até chegar à Imaginação Divina, começo e fim:

> E este é o modo os Filhos de Albion em sua força
> Eles tomam os Dois Contrários que são chamados Qualidades, com as quais
> Toda substância é coberta; eles os nomeiam Bem e Mal
> Fazem deles um Abstrato, o qual é uma Negação
> Não somente da Substância da qual é derivado
> Um assassino de seu próprio Corpo: mas também um assassino
> De todo Membro Divino: é o Poder Racionalista
> Um poder opositor Abstrato que a tudo nega.
> Este é o Espectro do Homem: o Sagrado Poder Racionalista
> E em sua santidade está encerrada a Abominação da Desolação. (10/7-16)

A terceira situação-tipo de erro com maior frequência é o nascimento de Rahab, o Moralismo. Este estado aparece:

- como um estado eterno (4/31, 9/14-16, 23/23, 28/15, 32/47, 35/10, 52/1-6, 66/8, 70/17, 78/15-16, 80/51-52,)

- como um estado no qual o homem é dominado por:

a) Luvah, suas paixões e Vala, a beleza material e a Natureza (29/48-49, 43/73-73, 66/10-15, 70/31, 78/15)

b) por Gwendolen, a mais importante das filhas de Albion que simboliza o prazer egoísta (82/17)

- no sistema de Virtude Moral ou Puritanismo (4/31, 23/23, 28/15, 36/35)

- na Religião Natural (66/8).

Rahab simboliza a recusa da inspiração emanativa e o sistema de Leis de Virtude Moral que leva ao Puritanismo, materializado na religião que pune os pecados em vez de perdoá-los:

> **Toda alegria Emanativa proibida como Crime:**
> **E as Emanações enterradas vivas na terra com pompa de religião:**
> **Inspiração negada; Gênio proibido pelas Leis da Punição: (9/14-16)**

Nota-se, mais uma vez, que o nascimento da Virtude Moral, do Puritanismo e da Religião Natural acontece ao longo do poema, simbolizando a eternidade do estado de Rahab, no qual a Virtude Moral e a Punição por pecados cometidos se mesclam para que o estado de Rahab se materialize em Beulah, concretizando a necessidade de haver o sofrimento para a posterior redenção.

A quarta situação-tipo de erro é o exercício da crueldade, tanto feminina quanto masculina, que aparece das seguintes formas:

- as guerras (5/29, 9/5, 21/47, 22/34, 27, 36/21, 38/37-43, 45/56, 58/2-3, 64/9, 65/5-6, 67/20, 68/10, 89/53-54, 91/39-40)

- os sacrifícios (5/15, 10/48, 18/10, 22/9-10, 24/55, 28/20, 42/49, 65/31, 82/41)

- a tentativa de destruição de Jerusalém e Golgonooza (5/13, 22/20-21, 28/27, 81/6, 87/3-11)

- as mortes ou assassínios (18/10, 24/23, 42/4, 82/1-2)

- a vingança (25/3, 45/32-38)

- a punição (22/34, 45/34, 69/26)

- o orgulho feminino causador de discórdia (30/27-28, 56/3-4, 81/6, 87/12-13, 88/16-17)

- a tentativa de domínio do masculino sobre o feminino (69/1-5, 87/9-10, 88/12-13)

- a forma de prazer gerado pela crueldade (10/49, 65/31, 68/33-34, 80/80-82, 88/24-25, 90/46-47). Esta forma de prazer é clara na passagem seguinte, na qual os filhos de Albion fazem seu chamado a Vala:

> Isto não é o murmúrio de um riacho nem a sombra de uma árvore,
> Mas sangue e ferimentos e gritos sombrios e sombras do carvalho,
> E corações à luz do dia abertos pela ampla e horrenda espada,
> E intestinos, escondidos em aço trabalhado, rasgados e estremecidos no chão.
> Chame seus sorrisos de gentil engano: chame suas lágrimas nubladas.
> Ouvimos teus suspiros em trombetas estridentes quando o luto o sangue renovar (65/50-55)

Apesar de a situação-tipo da crueldade ser um dos principais temas do poema, a primeira instância não deve ser confundida com a última. Enquanto os temas se manifestam no nível mais superficial do texto, as situações-tipo se relacionam à sua estrutura profunda, sendo mais genéricas e abrangentes. Trata-se, agora, da crueldade como uma situação-tipo e dos diferentes revestimentos narrativos que ela recebe.

A quinta situação-tipo de erro que aparece no poema é a atitude de Albion de, ao mesmo tempo, negar e pedir ajuda à Visão Divina, o que acontece quando Albion dá as costas à Visão Divina:

- na forma de Albion (4, 24, 29/1-2, 33/3, 38/8, 39/33-34, 46/4-5, 57/12, 70/32, 75/27)

- na forma de Reuben - que representa o homem vegetado (63/44, 64/34, 68/47).

Em contrapartida à negação, Albion também pede ajuda quando admite seu erro, dizendo-se perdido e sem esperanças (21/3, 23/16, 24/60, 29/1-2, 33/12, 35/16, 43/46-52, 47/1). O estado de erro em que Albion se encontra é mostrado na seguinte passagem:

> **Albion entrou no Estado Satã! Permaneça, Oh Estado!**
> **E seja para sempre maldito! para que Albion possa se erguer! (31/13-14)**

Assim, o erro é mostrado de diferentes maneiras: em sua materialização; no Poder Racionalista - do qual Albion se orgulha; na Crueldade, representando um estado que só pode ser vencido pelo sacrifício próprio e pelo perdão; na Virtude Moral, que transforma o erro em punição e vingança e na negação/aceitação por Albion da Visão Divina, personalizando a oscilação do homem entre o erro do racionalismo e a liberdade que lhe é superior.

unesp

Em contraste com as cinco situações-tipo de erro existem as situações-tipo de união, que são de três tipos: a realização da união, a aparição da Visão Divina e a exposição da tarefa eterna.

Dentre as situações deste segundo tipo, a mais freqüente é a de realização da união, que assume um caráter tanto eufórico quanto disfórico, de acordo com seus protagonistas que podem ser o espectro com sua emanação, a divindade com o homem ou o masculino com o feminino.

A união é disfórica quando as forças ou os personagens representantes do estado de erro (espectro, racionalidade, materialismo, Rahab, as filhas e os filhos de Albion, Reuben, Vala e Luvah) se unem, ao contrário das uniões de caráter eufórico, nas quais as forças ou os personagens do estado de união (Los, Jerusalém, a Visão Divina, as filhas e os filhos de Los e os quatro Zoas) se juntam. São estas as situações de união de caráter disfórico:

- os Masculinos ("Males") se juntam para destruir Jerusalém (33/11, 40/44, 64/6, 69/1, 84/29, 89/62)

- quando Luvah e Vala se unem para dominar Albion (43/62)

- quando os "Femininos" ("Females") se aliam a Rahab ou ao Anticristo (84/29-30) na forma das filhas de Albion (64/6)

- quando Hand e Hyle se juntam a Luvah (90/49-50).

As uniões de caráter eufórico são mais freqüentes e acontecem quando há a união:

- de Albion com a Visão Divina na forma de Família Divina e dos Eternos (4/7, 40/36-40, 48/2, 55/15, 98/21)

- da Visão Divina com Los (38/80-81) e com Jerusalém (20/40)

- de Los com sua emanação e seu espectro (10/42-43)

- dos contrários (17/38-39, 55/15, 75/25), nas formas de masculino e feminino (54/4, 88/11, 92/13, 97/12) e emanação e espectro (29/25-28, 88/3-4)

- de Jerusalém com Vala (19/40-41, 33/44)

- dos quatro Zoas (12/48, 95/16-20, 98/6-7)

- do amor e piedade (23/14-15), também na forma de morte e ressurreição (98/20)

- do homem com o homem na forma de emanações (88/5), na forma de Inglaterra/Britania e Albion (95/22, 96/2)

- do particular com o universal (25/8, 31/9).

A união só se completa com a fusão do intelecto à imaginação:

> Quando na eternidade o Homem conversa com o Homem, eles adentram
> Uns ao Seio de outros (os quais são Universos de prazer)
> Em mútua correspondência. e primeiro suas Emanações se encontram
> Rodeadas por seus Filhos. se eles se abraçam e comungam
> As Formas Humanas de quatro dimensões também se fundem em trovões de Intelecto (88/3-7)

A segunda situação-tipo de união mais freqüente no poema é a da aparição da Divindade das seguintes maneiras:

- como Visão Divina, como Jesus ou Jehová (4/4, 29/30, 34/11, 42/56, 43/1, 54/32, 57/5, 60/50-51, 62/18-29, 63/1, 95/2, 96/3)

- no chamado que faz a Jerusalém (60/22, 61/50, 62/29) e a Albion (4/6, 34/14-15, 43/6), assegurando a todos que ele um dia acordará (31/13-14, 43/26, 96/15)

- nas passagens em que Los, o poeta, abre as fornalhas para que a verdade divina seja contemplada (8/23, 30/19, 42/77, 82/59).

A Visão Divina se mostra e se funde ao homem:

unesp

Então Jesus apareceu ao lado de Albion como o Bom Pastor
Ao lado da Ovelha perdida que ele encontrou, e Albion sabia que
Era o Senhor a Humanidade Universal, e Albion viu sua Forma
Um Homem. e conversaram de Homem para Homem como em Eras de Eternidade
E a Aparição Divina era a imagem e semelhança de Los (96/3-7)

A terceira situação-tipo de união de maior freqüência é a da exposição da tarefa eterna, que é apresentada na construção de Golgonooza, a cidade das Artes (10/17, 12/45-46), na derrota do egoísmo pelo sacrifício próprio (8/15-16), no trabalho de retirar indivíduos de sistemas (cujo fundamento é o erro) e ajudá-los a criar seus próprios (11/5), na passagem pelo estado de erro ou Satã (49/66, 52-"To the Deists", 52/9-11) e no retorno de Albion e seus filhos à Divindade (17/5, 75/25-26) . A seguinte passagem retirada da placa 5 ilustra a eternidade da tarefa:

Abrir os Mundos Eternos, abrir os Olhos imortais
Do Homem internamente para os Mundos de Pensamento: para a Eternidade
Sempre em expansão no Seio de Deus. a Imaginação Humana (5/18-20)

O mesmo processo de desdobramento de uma situação-tipo em revestimentos narrativos diferentes que aconteceu com a situação-tipo de erro acontece com a de união, pois todas as formas que ela assume podem ser pensadas como situações de união. Entretanto, estas não podem ser confundidas nem reduzidas ao mito da união, pois quando este aparece na forma do mito romântico do paraíso perdido, ele é constantemente concretizado por figuras e símbolos, mostrando que a verdadeira união (a união para a verdade, pois a falsa união é a que conduz ao erro) é um acontecimento constante tanto na semiose do poema quanto na subversão a que o leitor se submete.

unesp

Estas situações se repetem ao longo do poema de maneira proposital, se relacionando aos campos semânticos estabelecidos no nível fundamental. Elas se situam, portanto, nos dois pólos semânticos mínimos do poema: o da convenção, na qual se localizam as situações-tipo de erro e o da subversão, onde se localizam as de união.

As situações-tipo, juntamente com o processo de repetições criativas instauram a circularidade do poema, um dos traços mais marcantes da poesia de William Blake. Outro mecanismo de grande importância também é criado no poema é a desreferencialização narrativa, um dos traços em comum que Blake possui com as tendências modernistas.

"Shifting in" de volta ao Éden

Jerusalem pode ser lido de maneira convencional através da utilização dos referenciais narrativos e discursivos que provocam a ilusão de realidade e objetivam o discurso, persuadindo o leitor de sua veracidade. Porém, os mecanismos de debreagem enunciativa e enunciva são mesclados no discurso sem as correspondentes mudanças de foco narrativo, desreferencializando a narração e transformando-a em discurso profético, no qual todos os personagens são agentes e porta-vozes da mesma enunciação.

Os mecanismos de debreagem enunciativa e enunciva, juntamente com a exposição linear da trama, são utilizados, num primeiro momento, para criar a ilusão de referencial ancorando o texto em protagonistas claros e situando o leitor em relação ao texto que lerá. Porém, o enunciador transita com liberdade pelas instâncias enunciativa e enunciva provocando uma fusão entre o "eu" e o "ele" discursivos, desreferencializando a narração.

Esta fusão é mais freqüente nas passagens em que Albion fala de si em primeira e terceira pessoa concomitantemente (21/6, 22/43 -23/1, 24/44, 30/16, 97/1), como se vê no exemplo que segue:

Alto gemia Albion de montanha a montanha e respondeu:

Jerusalém! Jerusalém! sombra enganosa de **Albion**!
Filha de **minha** fantasia! prazer ilícito! Maldição de **Albion**!
Eu vim aqui com a intenção de vos aniquilar! Mas
Minha alma está desaparecida, tecida no Véu
Tecestes novamente o véu de Vala, que **eu** piedosamente
Vos emprestei em tempos antigos. **Eu** o vejo inteiro e mais
Perfeito, e brilhante com beleza! (22/23)

O mesmo processo de fusão também acontece nas falas de Jerusalém (79/29) e Enitharmon (92/8, 93/3).

Um outro mecanismo de grande importância na desreferencialização que o poema provoca - além da fusão dos mecanismos de debreagem enunciativa e enunciva como já foi visto - é conhecido como Embreagem, "Shifting in" ou "Embrayage" (Greimas/Courtés, 142), por meio do qual busca-se eliminar as marcas deixadas pela enunciação no discurso - os referenciais narrativos e discursivos - e voltar à instância anterior de enunciação. Este mecanismo de embreagem começa sempre a partir de um discurso já debreado, já instaurado em personagens, tempo e espaço definidos e busca apagar estas marcas, desreferencializando o discurso: "Ao contrário do que se passa no momento da debreagem (que tem por efeito referencializar a instância a partir da qual ela se efetua), a embreagem produz uma desreferencialização do enunciado que ela afeta" (Greimas/Courtés, 142).

O mecanismo de embreagem transforma as referencias narrativas e discursivas em ilusão, em aparência de referencial ao eliminar a separação "eu-tu" e instaurar a instância do "não-eu" (Greimas/Courtés, 142) ou da enunciação, revelando a característica profética do poema. Este processo retira o foco narrativo da primeira pessoa para disseminá-lo pelos níveis narrativo e discursivo, permitindo que o enunciador se manifeste como autor, narrador e personagem sem que haja, entretanto, mudanças discursivas correspondentes, ou seja, no

unesp

desenrolar do texto o enunciador se mostra de diferentes formas sem se fixar em nenhuma delas, o que transforma o texto todo em uma profecia, para a qual o poema funciona como meio de materialização. Este é o enunciador blakiano:

> Trêmulo **eu me** sento dia e noite, **meus** amigos **comigo** se espantam.
> Porém, perdoam **minhas** divagações, **Eu** não descanso de **minha** grande tarefa!
> Abrir os Mundos Eternos, abrir os Olhos imortais
> Do Homem internamente para os Mundos do Pensamento: para a Eternidade
> Sempre em expansão no Seio de Deus. a Imaginação Humana (5/16-20)

Nos trechos em prosa que antecedem cada uma das quatro partes do poema, este enunciador se manifesta como enunciador mesmo, que explica ao leitor os seus objetivos e pontos de partida. O enunciador nestes trechos é manifestado pelo que se costuma chamar de autor:

> ... **Eu** também espero que o Leitor esteja **comigo**, Unidade sagrada em Jesus **nosso** Senhor, que é o Deus [*do Fogo*] e Senhor [*do Amor*] para quem os Antigos olharam e viram seu dia ao longe, trêmulos e espantados. (3/11-14)

> JERUSALÉM, a Emanação do Gigante Albion! Poderá ser? Será uma Verdade que os Instruídos têm explorado? Era a Grã-Bretanha o Primitivo Lar da Religião Patriarcal? Se é verdade: **minha** página-título também será Verdadeira, que Jerusalém era e é a Emanação do Gigante Albion. É verdade e não pode ser negado. Estais unidos Oh Habitantes da Terra em Uma Religião. (27/1-6)

O enunciador blakiano manifestando-se como autor, em várias passagens mistura-se ao narrador e 'conta' a trama, sem que a passagem enunciador/autor-narrador seja marcada por qualquer sinalização no discurso, como acontece na fusão citada anteriormente entre o "eu" enunciativo e o "ele" enuncivo. Após exultar o enunciatário a acompanhá-lo na leitura, ele

unesp

se transforma, nas placas 3 e 4, em narrador, embora ainda esteja ligado ao enunciado pela referência à instância de enunciação do poema:

> Do Sono de Ulro! e da passagem pela
> Morte Eterna! e do despertar para a Vida Eterna
>
> Este tema **me** chama em sono noite após noite, e toda manhã
> **Me** acorda ao nascer do sol, então **Eu** vejo o Salvador acima de **mim**
> Espalhando seus fachos de amor, e ditando as palavras desta suave canção (4/1-5)

O enunciador se manifesta como narrador durante quase todo o poema e em alguns trechos relata como o escreveu. Este relato feito pelo narrador de seu trabalho como autor representa também uma tentativa de voltar à instância de enunciação, como acontece quando ele se refere ao ato de produzir suas "Giant Forms" , que são os seus poemas épicos e líricos (Damon, 434). Esta volta é feita nas placas 3/1, 5/24, 27/3, 34/42, 47/18, 77/30, 98/40, como pode-se ver nos exemplos retirados das placas 5 e 47:

> Oh Salvador derramai sobre **mim** vosso Espírito de mansidão e amor:
> Aniquilai o Individualismo em **mim,** sejas vós toda a **minha** vida!
> Guiai **minha** mão que treme demasiado sobre a rocha das eras,
> Enquanto **eu** escrevo sobre a construção de Golgonooza, e sobre os terrores de Enthuton:
> Sobre Hand e Hyle Coban, sobre Kwantok, Peachey, Brereton, Slayd e Hutton:
> Sobre os terríveis filhos e filhas de Albion. e sobre suas Gerações. (5/21-26)

> Portanto, **eu** escrevo as últimas palavras de Albion. A Esperança foi banida de **mim** (47/18)

O "Shifting in" é utilizado com a finalidade de subverter os referenciais narrativos e discursivos primeiramente pela alusão que os atores fazem de si próprios em terceira pessoa.

Outro desdobramento do "shifting in" é a mistura do enunciador ao narrador, o que ocasiona uma volta do enunciador à enunciação e um terceiro desdobramento acontece por meio do mecanismo de suspensão da pontuação, sobretudo de aspas sinalizando a utilização da debreagem interna. O enunciador cria ambigüidades ao passar da terceira para a primeira pessoa e vice-e-versa sem alterações discursivas, apenas indicando o discurso direto com um verbo relacionado à fala, como pode-se ver nesta passagem em que a narrativa passa para discurso direto e o personagem anunciado somente no final:

> Los se posicionou em sua Bigorna: ele ouviu os argumentos de Vala -
> Ele agitou seu Fole trovejante sobre os vales de Middlesex
> Ele abriu suas Fornalhas a Vala, então Albion carrancudo e colérico
> Em sua Rocha: antes, porém, os Céus Estrelados se esvaiu
> De seus Membros terríveis, e assim, Los clamou alto
> Aos Filhos de Albion e à Hand o filho primogênito de Albion
>
> Eu ouço o choro de criança nascendo claro a soar, e os gemidos
> Da Morte, nas horríveis nuvens de Albion a se espalhar por toda a Terra (30/17-24)

Um outro recurso do qual o enunciador se utiliza para se mesclar ao narrador é a debreagem interna ou de segundo grau, através da qual a voz é delegada a atores diferentes em forma de diálogo. Em meio à fala dos personagens - em terceira pessoa ("we") - o foco narrativo muda do ator para o enunciador - em primeira pessoa ("I") -, sem que se consiga identificar se é o enunciador ou o narrador quem está narrando, sendo tal utilização do mecanismo de embreagem actancial enunciativa uma tentativa de retornar à enunciação. Através do uso de parênteses, o narrador explica que utilizou a língua inglesa para designar as 24 igrejas de Albion, numa fala que se mistura às falas dos outros personagens retirando da narração a referência estabelecida pelos pronomes pessoais e deixando o leitor sem saber com quem está a fala:

(Eu os chamo pelos seus nomes ingleses: o inglês, a base rudimentar.
Los construiu a obstinada estrutura da Língua, agindo contra
A melancolia de Albion, que, do contrário, teria sido um desespero Mudo.) (36/58-60)

As passagens que seguem mostram a utilização do mesmo mecanismo de embreagem para voltar à enunciação, onde em meio a fala dos personagens, o foco narrativo muda para o enunciador. Na primeira passagem vê-se o enunciador aparecer, em primeira pessoa, sem sinalização discursiva alguma na fala dos guerreiros, na terceira pessoa do plural, e na das filhas de Albion, também na terceira pessoa do plural:

Eu às vezes amaldiçoo e às vezes abençoo vossa beleza fascinante
Outrora o Homem esteve ocupado com prazeres e energias intelectuais
Mas agora **minha** alma está sulcada com dor e medo e amor desejo
E agora **eu** odeio e agora **eu** amo e não há mais o Intelecto. (68/64-67)

Fostes reduzido a estreita Rocha no meio do Mar
Mas aqui **nós** construímos Babilônia no Eufrates, **compelidos** a construir
E habitar, **nossos** Pequenos vestir com armadura do ouro
Dos Querubims de Jerusalem e muní-los com as espadas de seus Altares
Eu vejo Londres cego e curvado pela idade mendigando pelas Ruas
De Babilônia, conduzido por uma criança. lágrimas lhe correndo pela
barba. (84/7-12)

A desreferencialização narrativa e discursiva é criada pela disseminação do foco narrativo e pela utilização do mecanismo de embreagem, do "Shifting in" para desreferencializar o discurso, na tentativa de voltar à instância da enunciação. O enunciador blakiano também, em sua liberdade em transitar pelas diferentes instâncias da produção de sentido, se manifesta como personagem quando se dirige diretamente ao leitor-enunciatário através da frase profética "Aquele que..." ("He who ...") e quando faz a aclamação litúrgica "Amen". Por meio destas duas manifestações o enunciador mistura-se com o personagem,

unesp

como se o próprio enunciador participasse do nível discursivo e fosse um personagem semelhante aos outros instaurados pelo discurso.

A construção "Aquele que..." ("He who ...") é utilizada em diferentes partes do poema, aparecendo dessa forma nas placas 38/41, 45/32, 52/1, 55/60, 66/56, 77/36, 88/20 e 91/11-12, na forma "Aqueles que..." ("Those who ...") na placa 55/52 e na forma "O homem que..." ("The man who ...") na placa 88/37 e 91/2. A utilização de tal construção é uma tentativa de, através do mecanismo de embreagem, voltar à instância de enunciação, na qual o significado é produzido e que, no caso de *Jerusalem*, é concretizada no discurso por meio de um poema profético.

Apesar de fazer parte da fala de diferentes personagens, a construção "He who ..." , todas as vezes em que aparece, remete-se a uma instância anterior ao texto, qual seja a enunciação:

> **Aquele que** faria o bem a outro, deve fazê-lo em Minutos Particulares
> O Bem Geral é o pretexto do canalha hipócrita e adulador:
> Pois Arte e Ciência não podem existir senão em Particulares organizados em minutos
> E não em Demonstrações generalizadoras do Poder Racionalista. (55/60-64)

> **Aquele que** não comunga em Amor, será acompanhado pelo Ódio (66/56)

> E lembrai-vos: **Aquele que** despreza e zomba de um Talento Mental em outro; chamando-o orgulho e egoísmo e pecado; zomba de Jesus o doador de todo Talento Mental, que sempre aparece ao Hipócrita simpático à ignorância como Pecados. mas aquilo que é pecado aos olhos do Homem cruel, não o é aos olhos de nosso rei Deus. (77/36-40)

As passagens citadas foram retiradas, respectivamente, das falas de Los, dos Quatro Zoas, do narrador e do enunciador e em todas nota-se a mesma preocupação com a profecia, independente de qual instância está sendo usada para a manifestação discursiva profética.

A aclamação litúrgica "Amen" é, também, utilizada para reforçar a caraterística profética através da comunhão e concordância entre os níveis narrativo e discursivo no que tange ao sentido profético mais amplo que caracteriza o poema. Ela também indica a interseção entre o enunciador e o personagem, numa tentativa de trazer o personagem leitor para a instância da enunciação. A aclamação "Amém" aparece 4 vezes no poema, nas falas das Regiões de Beulah (25/13), do enunciador (27/8), de Jesus (31/16, 32/55) e de Erin (49/71):

> Descei Oh Cordeiro de Deus e carregai a imputação de Pecado
> Pela Criação de Estados e o entrega de Indivíduos Eternamente Amém (25/12-13)

> Estais unidos Oh Vós Habitantes da Terra em Uma Religião. A Religião de Jesus: o mais Antigo, o Eterno: e o Evangelho Perpétuo - O Perverso o transformará em Perversidade, o Correto em Retidão. Amém! Huzza Selah! (27/6-11)

> Albion entrou no Estado Satã! Ficai permanente Oh Estado!
> E sejas para sempre amaldiçoado! para que Albion possa novamente se erguer:
> E sejas criado em um Estado! Eu sigo adiante para Criar
> Estados: para entregar Indivíduos eternamente! Amém. (31/13-16)

> Satã é o Estado de Morte, e não uma existência Humana:
> Mas Luvah é chamado Satã, porque entrou naquele Estado.
> Um Mundo onde o Homem é por Natureza o inimigo do Homem
> Porque o Mal é Criado em um Estado. para que os Homens
> Possam ser entregues a todo tempo eternamente. Amém. (49/67-71)

A desreferencialização é criada a partir da utilização de vários desdobramentos do mecanismo de embreagem, além da liberdade que o enunciador possui em delegar a voz a diferentes personagens e fazer com que o fio da narrativa transite entre eles sem sinalização discursiva. Este mecanismo torna a narrativa flexível e em constante movimento, gerando ambigüidades que virtualizam o seu potencial semiótico. Há uma relação de semelhança entre *Jerusalem* e as tendências modernistas pelo fato de possuírem em comum as aberturas narrativa e simbólica geradas pelos processos de criação de ambigüidades e de desreferencialização, responsáveis pela virtualização semiótica.

Símbolos abertos e o modo simbólico

A subversão proposta pelo poema é feita por meio dos mecanismos de circularidade, desreferencialização e de um terceiro mecanismo de fundamental importância: a criação de ambigüidades semânticas e semióticas. Este mecanismo se realiza de três maneiras diferentes: pela transformação dos signos em ambíguos e indefinidos, pela insinuação de campos semânticos e pela criação de metáforas inusitadas. A criação de ambigüidades conduz à virtualização semiótica, agindo como uma perversão do sentido direto e abrindo o poema à constante re-leitura e re-interpretação, evitando, assim, as cristalizações convencionais que empobrecem a poesia.

Paralelamente ao processo de virtualização semiótica, algumas isotopias bem definidas são estabelecidas com a finalidade de orientar o leitor para algumas leituras possíveis de *Jerusalem*, estabelecidas a partir de figuras bem ancoradas na realidade que dão a coesão ao poema. Estas isotopias são de grande importância na compreensão dos modos pelos quais as metáforas inusitadas são criadas a partir de contextos já reconhecidos e aceitos pelo leitor.

A distinção entre isotopias e aberturas semânticas foi feita pelo fato de as primeiras estabelecerem percursos figurativos, ou seja, serem articuladas em encadeamentos de figuras inter-relacionadas que perpassam o texto e que geralmente se relacionam aos temas. Tal fato não ocorre com as aberturas semânticas devido à pouca articulação entre suas figuras, as quais aparecem em pontos diferentes do texto e vinculadas a outras figuras, insinuando possibilidades interpretativas mas não estabelecendo leituras claras.

unesp

São estas as dez isotopias claramente estabelececidas no poema: os elementos naturais, a forjaria, a guerra, a religião, o corpo humano, a sexualidade, a família, os sentimentos, a dualidade pensamento/imaginação e a divindade.

A isotopia dos elementos naturais perpassa o poema e está ligada principalmente ao tema da ilusão da realidade, numa crítica que Blake faz ao naturalismo romântico e à crença na natureza como fonte de sabedoria e de inspiração. Ela é concretizada em percurso figurativo pelas seguintes figuras: mountain (montanha), river (rio), stream (riacho), lake (lago), ocean (oceano), sea (mar), vale/ valley (vale), stone (pedra), rock (rocha), shore (praia), continent (continente), cliff, abyss (precipício), water (água), animais selvagens , trees (árvores), shell (concha), flowers (flores), forest (floresta), grove (arvoredo), oak (carvalho), root (raiz), milk (leite), honey (mel), egg (ovo), clouds (nuvem), smoke (fumaça), snow (neve), storms (tempestades), sun (sol), moon (lua) e rain (chuva).

A isotopia da forjaria se relaciona principalmente ao tema da liberdade em luta contra a opressão por ser o meio de se transformar a matéria bruta do pensamento racional em pensamento imaginativo e, também, a matéria bruta da língua, "the stubborn structure of the language" (36/59), em poesia. Também está ligada ao personagem-símbolo Los, e é concretizada em percurso figurativo por meio dos seguintes figuras: furnace (fornalha), hammer (martelo), tongs (pinças), steel (aço), iron (ferro), anvil (bigorna), bellows (fole), axe (machado), wedge (cunha), forge (forja) e brass (latão).

A isotopia da guerra se articula principalmente aos temas da liberdade contra a opressão e da crueldade, pois no primeiro caso são as guerras mentais - construtivas - em luta contra o racionalismo e o naturalismo e, no segundo, são as guerras da religião e do materialismo - destrutivas - em luta contra a imaginação e a sexualidade sem pecados. Esta isotopia está ligada aos personagens-símbolo Enitharmon e Jerusalém, por serem estes os representantes da liberdade sexual e religiosa e é concretizado nas seguintes figuras: war (guerra), battle (batalha), victory (vitória), warriors (guerreiros), power/strength (força),

soldiers (soldados), sword (espada), bow (arco), arrow (flecha), canon (canhão), gun (revólver), fetters (grilhões), chains (correntes), armour (armadura), fifes (pífaros), cymbals (pratos), armies (exércitos), sacrifices (sacrifícios), spears (lanças), blood (sangue), wounds (ferimentos), chariots (carruagens), net/trap (armadilha), tambourines (pandeiro), clarions (clarins) e knife (faca).

A isotopia da religião está ligada ao tema da piedade divina e ao da crueldade sendo, no primeiro caso, representante de uma forma mais elevada de religiosidade que não pune mas ajuda e, no segundo, da religião dos pecados e da punição. Os personagens-símbolo Visão Divina e Los estão ligados a esta isotopia por terem como tarefa reunir o homem à sua divindade. A concretização desta isotopia acontece nas figuras: heaven/sky (céu), non-circuncision (não circuncisão), chastity (castidade), altar (altar), cherubim/cherub (querubim), churches (igrejas), temples (templos), tabernacle (tabernáculo), wings (asas), synagogues (sinagogas), angels (anjos), hell (inferno), chapels (capelas), Satan (satã), holy/divine (sagrado), gods (deuses), heathens (pagãos), ghost (fantasma), cross (cruz), sepulcher (sepulcro), priest (padre), seraphim (serafim), antichrist (anticristo) e sin (pecado).

A isotopia do corpo humano está vinculada principalmente ao tema da ilusão da realidade pois os sentidos humanos continuarão enfraquecidos pela existência material até que Los realize sua tarefa, que é:

> Abrir os Mundos Eternos, abrir os Olhos Imortais
> Do Homem internamente para os Mundos de Pensamento: para a eternidade
> Sempre em expansão no Seio de Deus. a Imaginação Humana. (5/18-20)

Ele é concretizado em percurso figurativo pelas figuras seguintes: sinews (fibras), bosom (colo), brain (cérebro), blood (sangue), form (forma), nerves (nervos), eyes (olhos), feet (pés), loins (pelve), nostrils (narinas), tongue (língua), ears (ouvidos), heart (coração),

unesp

limbs (membros), breath (respiração), ribs (costelas), veins (veias), stomach (estômago), locks (cachos de cabelo), neck (pescoço) e bones (ossos).

A isotopia da sexualidade está relacionada ao tema da liberdade em luta contra a opressão, pois o sexo é sinônimo de pecado em Beulah, a existência material, e a Família Divina procura eliminar o pecado e a punição. Há uma ligação entre esta isotopia e o personagem-símbolo Jerusalém por ser ela a representante da sexualidade livre que é reprimida e punida pela religião do castigo, pelo moralismo e pelo puritanismo. Sua concretização acontece com as seguintes figuras: male (masculino), female (feminino), hermaphroditic (hermafrodita), desire/will (desejo), sexual machine (máquina sexual), amorous (amoroso), patriarchal (patriarcal) e sin (pecado).

A isotopia da família está vinculada ao tema da piedade divina pois representa a família divina, no seio da qual existem o perdão e o amor sem a religião. Sua articulação se dá por meio das figuras: brother (irmão), friend (amigo), daughters (filhas), little-ones (crianças), sons (filhos), generations (gerações), brethren (prole), mother (mãe), father (pai), parents (pais) e brotherhood (irmandade).

Os sentimentos perfazem uma isotopia que está relacionada aos temas da piedade divina, da ilusão da realidade e da liberdade contra a opressão. A ligação com o primeiro tema se dá por serem os sentimentos do homem baixos a vingativos em relação à divindade que perdoa a todos; com o segundo tema se dá pela ilusão que as paixões materiais criam em relação ao verdadeiro amor e com o terceiro pela punição da religião do puritanismo aos desejos mais puros do homem. A concretização desta isotopia se dá com as seguintes figuras: love (amor), friendship (amizade), wrath/fury (fúria), rage (raiva), deceit (engano), pity (piedade), forgiveness (perdão), pride (orgulho), sorrow (dor), tears (lágrimas), anguish (angústia), graces (graças), brotherhood (irmandade), self-love (amor-próprio), fear (medo) e jealousy (ciúme).

unesp

A isotopia do pensamento/imaginação está relacionada principalmente ao tema da ilusão da realidade por ser o pensamento, quando separado da imaginação, o causador do surgimento do materialismo, do racionalismo e do empobrecimento de sentidos do homem. Dois personagens-símbolo estão estreitamente ligados a esta isotopia, Albion e Los, o primeiro por ser racional mas não ter imaginação e o segundo por ser representante da imaginação intelectual que busca resgatar a racionalidade de volta à criatividade. Ele é concretizado nas seguintes figuras: thought (pensamento), reasoning (racionalizador), imagination (imaginação), creation (criação), abstraction (abstração), materialism (materialismo) e belief (crença).

A última isotopia é a da divindade, que se articula ao tema da piedade divina por ser a ligação entre humano e divino (temporal e eterno) presente no homem e ao tema da ilusão da realidade pois quando os sentidos humanos estão empobrecidos Albion não consegue mais sentir o chamado da divindade. Os personagens-símbolo Visão Divina e Los estão diretamente ligados a esta isotopia por serem eles mesmos divinos e, no caso de Los, ter a forma humana. Sua concretização se dá nas figuras: god of fire (deus do fogo), Lord (senhor), Saviour (salvador), Divine Vision (Visão Divina), evil (funesto), cherub (querubins), fiend (demônio), sheep (ovelha), Father (Pai), Finger of God (Dedo de Deus), All-Piteous-One (Piedoso Espírito Divino), goddess (deusa), Virgin-Mother (Mãe Virgem), potter (oleiro), sinners (pecadores), Divine Mercy (Piedade Divina), spirit (espírito), Jehova (Jeová) e holiness (santidade).

As isotopias definidas fornecem a base para a compreensão dos três processos que constituem o mecanismo de criação de ambigüidades, principalmente para o entendimento de dois deles que estão estreitamente inter-relacionados: a transformação dos signos em ambíguos e indefinidos e a insinuação de isotopias.

As aberturas semânticas não se concretizam em isotopias devido ao fato de não constituírem percursos figurativos, como já foi visto, e devido ao trânsito dos signos entre os

unesp

pólos de sua abertura semântica. Ao estabelecerem aberturas semânticas, estes signos já estabelecem os pólos semânticos em que se localizam e recebem ora carga semântica eufórica ora disfórica, de acordo com a passagem do texto em que estão inseridos.

Segundo Adams, nossa atitude em relação à linguagem é conservadora: "We are frequently conservative about our language. We want words univocally defined, and we want those definitions to remain static. ... To read Blake is to be plunged into a dizzying multiplicity of possible meaning and relations among words not taken seriously or seriously supressed by what we might roughly call the discourse of logic." (438)

Dentre as aberturas semânticas que o poema traz, existem pelo menos 37 estabelecidas por meio de figuras claramente definidos em relação ao seu uso tradicional na língua inglesa. São signos plenamente ancorados na realidade e que aparecem constantemente relacionados a outros signos através de semas em comum, funcionando como ligação entre as diferentes leituras possíveis, ou seja, como conectores de isotopias.

A contagem das insinuações de isotopias foi feita em função dos signos mais importantes no desenvolvimento simbólico do poema e de uma articulação mínima entre eles, não estando excluída a possibilidade de que outros signos venham a ser considerados em outras leituras. Este critério é subjetivo, mas a seleção foi a mais judiciosa possível, reiterando que o total de aberturas semânticas a que se chegou pode ser modificado em mais ou menos conforme outros critérios sejam utilizados.

São, no total, 37 insinuações de isotopias apresentadas e seguidas das figuras que as caracterizam, embora não apareçam as placas em que aparecem devido ao fato de elas serem recorrentes em todo o poema.

1) Semeadura: plow, harrow (arado), harvest (colheita), furrows (sulcos) e plowman/ sower (semeador).

2) Tecelagem: loom (tear), mantle (manto), veil (véu), web/net (rede), thread (linha), reel (carretel) e spindle (roca).

unesp

3) Vida: ancient (antigo), infancy (infância), death (morte), body (corpo), virginity (virgindade), innocence (inocência), cradle (berço), mourning (luto) e grave/tomb (sepultura).

4) Nomes históricos: The Thames (o rio Tâmisa), Cambridge (Cambridge), Oxford (Oxford), London (Londres), England (Inglaterra), Bretanha (Grã-Bretanha), America (Estados Unidos) e Mount Zion (Monte Sion).

5) Densidade: void (vazio), opake (opaco), contraction (contração), expansion (expansão), condensation (condensação), hard (duro) e soft (macio).

6) Luz: beams (fachos), shadows (sombras), darkness (escuridão), night (noite), reflections (reflexos) e bright (brilhante).

7) Cores: black (preto), white (branco), purple (púrpura), violet (violeta), red (vermelho) e blue (azul).

8) Construção: building (construção), stones (pedras), bricks (tijolos), tiles (telhas), rafters (vigas), beams (caibros), mortar (argamassa), screw (parafuso), braces (braçadeiras), floor (chão), ceiling (teto), hearth (lareira), form (forma), planks (pranchas), wood (madeira), pillars (pilares) e arches (arcos).

9) Mecânica: wheels (rodas), systems (sistemas), cogs (dentes de engrenagens) e mills (moinhos).

10) Animais inferiores: worm (verme), serpent (serpente), dragon (dragão), polypus (pólipo), spider (aranha), catterpilar (lagarta) e beasts (bestas).

11) Casa: gates (portais), palaces (palácios), ruins (ruínas), gardens (jardins), utensils (utensílios), beds (camas), chambers (aposentos), castles (castelos), fortifications (fortificações), cup (taça), seat (poltrona), curtains (cortinas), house (casa), couch (sofá), inhabitants (habitantes), cushions (almofadas), door (porta), dishes (pratos) e tent (tenda).

12) Monarquia: kingdom (reinado), reign (reino) princedom (principado), nations (nações), throne (trono), majesty (majestade) e mace (cetro).

unesp

13) Mitologia: giant (gigante), fairies (fadas), devil (demônio), Satan (Satã), Adam (Adão), monsters (monstros), druids (druidas), Eden (Éden) e Babylon (Babilônia).

14) Ética: hypocrisy (hipocrisia), selfhood (egoísmo), falsehood (falsidade), virtue (virtude), good (bem) e evil (mal).

15) Números: dozen (doze), seven (sete), eight (oito), twenty-seven (vinte e sete), fifty-two (cinqüenta e dois), thirty-two (trinta e dois), twenty-eight (vinte e oito), sixty (sessenta) e twenty-four (vinte e quatro).

16) Música: songs (canções), dance (dançar), harp (harpa), instruments of music (instrumentos musicais), tambourines (pandeiro), clarions (clarins), fifes (pífaros) e cymbals (pratos).

17) Nascimento: birth (nascimento), infant/child (criança), womb (útero) e maternal (maternal).

18) Língua: language (língua), words (palavras), verses (versos), poetry (poesia), dictate (ditar) ecadence (cadência).

19) Estações do ano: winter (inverno), spring (primavera), summer (verão) e fall (outono).

20) Profundidade: heights (alturas), depths (profundezas), hell (inferno), skies (céus) e centre (centro).

21) Navegação marítima: sails (velas), whips (chicotes), captains (capitães), remos (oars), compasses (bússolas), current (correntezas) e fetters (grilhões).

22) Pedras e metais preciosos: beryll (berilo), ruby (rubi), diamond (diamante), adamantine (adamantina), gold (ouro), silver (prata), crysolite (crisólita), jacint (jacinto), topaz (topázio) e crystal (cristal).

23) Tempo e espaço: distance (distância), length (duração), breadth (largura), height (altura), years (anos), days (dias), months (meses) e hours (horas).



24) Sono: slumber (sono pesado), sleep (sono), repose (repouso) e death (morte).

25) Doenças: poisons (venenos), boils (furúnculos), physician (médico), pale (pálido), infection (infecção) e cancer (câncer).

26) Alimentação: milk (leite), wine (vinho), food (comida), spices (temperos), bread (pão), hunger (fome) e saciate (saciar).

27) Vestuário: clothes, garments (roupas), wool (lã), shoes (sapatos), gloves (luvas), naked (nu), sandals (sandálias), robe (toga) e veil (véu).

28) Pastoreio: shepherd (pastor), lamb (cordeiro), sheep (ovelha), fields (campos), streams (riachos), vegetation (vegetação) e tent (tenda).

29) Prazer: delight (deleite), cruelty (crueldade), pleasure (prazer), joy (alegria), offerings (oferendas) e desire/will (desejo).

30) Arte: sculptures (esculturas), beauty (beleza), art (arte), poetry (poesia), verse (verso) e songs (canções).

31) Lei: laws (leis), moral virtue (virtude moral), punishment (punição), victims (vítimas), crime (crime), judge (juiz), condemnation (condenação) e revenge (vingança).

32) Universo: earth/globe (terra), constellations (constelações), stars (estrelas), air (ar), four regions (pontos cardeais), sky (céu), moon (lua), sun (sol) e concavity (concavidade).

33) Tempestade: storms/tempests (tempestade), rains (chuva), wind (vento), snow (neve), destruction (destruição), flood (enchente) e earthquake (terremoto).

34) Fogo: flames (chamas), fire (fogo), heat (calor), dry (seco), bellows (fole), furnaces (fornalhas) e tongs (pinças).

35) Eternidade: death (morte), life (vida), immortality (imortalidade), world (mundo), eternity (eternidade) e ages (eras).

unesp

36) Humanidade: man (homem), soul (alma), spirit (espírito), family (família), universal (universal), particular (particular), footsteps (passos), individuality (individualidade) e minute particulars (minutos particulares).

37) Trabalho: task (tarefa), labour (trabalho), inspiration, genius (inspiração), smitings (golpes) e fight (luta).

O que se percebe com as figuras utilizadas no poema para insinuar isotopias é que elas não possuem lados definidos no campo semântico que instauram, transitando entre a euforia e a disforia. Tal mobilidade retira destes signos sua estabilidade, descristalizando-os de seu uso convencional como figuras de linguageme instaurando a ambigüidade e indefinição que levam à sua virtualização semiótica.

As figuras do campo semântico dos elementos naturais (os sememas 'Mountains' e 'Waters') e das aberturas semânticas da habitação (o semema 'Tent') e do fogo ('Fire') são utilizadas ao longo do poema com carga semântica ora disfórica, ora eufórica:

> Mas quando Luvah assumiu o Mundo de Urizen ao Sul
> E Albion foi morto sobre suas **Montanhas** e em sua **Tenda.**
> Tudo caiu para o Centro, mergulhando para baixo em completa ruína,
> No sul permanece um **Fogo** ardente: no Leste. um Vazio
> No Oeste, um Mundo de **Águas** revoltas: no Norte; Escuridão sólida (59/15-19)

"Mountains", "Waters", "Tent" e "Fire" se apresentam como signos disfóricos não pela sua utilização convencional na poesia inglesa (na qual eles teriam carga eufórica, sobretudo no movimento romântico), mas pela contextualização criada pelo sistema filosófico-poético de William Blake, pela "pressão contextual" exercida pelo texto (Eco, 180), que os apresenta como símbolos do materialismo e do racionalismo que destroem a imaginação criativa.

Entretanto, na placa 16 o elemento fogo se torna eufórico:

> O Carvalho franze a fronte terrível, a Faia e o Freixo e Olmo se entrelaçam
> Entre **fogos** Espirituais; (4-5)

O signo água é carregado com carga semântica eufórica na placa 96:

> Tudo era uma Visão, tudo um Sonho: as Fornalhas se tornaram
> Fontes de **Águas** Vivas fluindo da Humanidade Divina (36-37)

O elemento montanha também é tratado como eufórico na placa 28:

> Todo ornamento da perfeição, e todo trabalho do amor,
> Em todo o Jardim do Éden, e em todas as **montanhas** douradas
> Havia se tornado um horror de inveja, e uma lembrança de ciúme:
> E todo Ato um Crime, e Albion o punidor e juiz. (1-4)

Uma das figuras mais usadas no poema é a da fornalha, pertencente à isotopia da forjaria e que representa o local onde as transformações acontecem. Nas duas passagens seguintes a fornalha é tratada primeiro como elemento eufórico e depois, como elemento disfórico, na fala do espectro de Los a ele mesmo:

Scofield! Kox, Kotope e Bowen, se revolvem majestosamente sobre
A **Fornalha** de Los: diante do portal do leste curvando sua fúria.
Eles guerreiam, para destruir as **Fornalhas**, para desolar Golgonooza:
E para devorar a Humanidade Adormecida de Albion em fúria e fome (5/27-30)

Oh! Não vedes o que vejo! o que é feito nas **Fornalhas**.
Ouví, vos contarei o que é feito em momentos a vós desconhecidos:
Luvah foi lançado às **Fornalhas** de Aflição e selado,
E Vala alimentou em cruel deleite, as **Fornalhas** com fogo: (7/28-31)

Um outro signo que aparece revestido com carga semântica tanto eufórica quanto disfórica é o da guerra. Vê-se, primeiramente, sua presença como elemento eufórico - nas palavras do Salvador - e em seguida como disfórico:

Dizendo. Albion! Nossas **guerras** são **guerra** de vida, e ferimentos de amor,
Com lanças intelectuais, e longas flechas de pensamento: (34/14-15)

Um Duplo Feminino apareceu agora dentro do Tabernáculo,
Religião escondida em **Guerra**, um Dragão vermelho e Prostituta escondida
Um dentro do outro, mas do lado de fora um Todo-Poderoso **Guerreiro**
De terrível poder, sentado sobre Horeb ponderando terrivelmente
E em terríveis preparações reunindo multidões inumeráveis
De filhos **guerreiros** entre as areias de Midian e Aram (89/52-57)

Entre os signos relativos à abertura semântica do universo, dois parecem particularmente interessantes pela facilidade com que aparecem como eufóricos e disfóricos ao longo do texto. Trata-se dos sememas sol e lua, que aparecem como elementos eufóricos na passagem seguinte:

Como o **Sol** e a **Lua** conduziram as Visões do Céu e da Terra
A Inglaterra que é a Grã Bretanha adentrou o seio de Albion se regozijando (96/1-2)

Entretanto, eles também recebem tratamento disfórico:

O Sol esquece seu curso como um bêbado; ele hesita,
Sobre as colinas de Cheselden, pensando em dormir no Severn
Em vão: ele é atirado ao longe numa Noite desconhecida
Ele sangra em torrentes de sangue quando rola pelo céu acima
Ele chacoalha os caminhos de céu; a Lua está leprosa como a neve:
Trêmula e descendo procurando descansar em Mona:
Espalhando suas neves leprosas em flocos de doença sobre Albion. (66/74-80)

No abertura semântica dos fenômenos atmosféricos, o semema 'nuvem' ilustra claramente o mecanismo de trânsito entre os pólos desta abertura semântica. A primeira passagem , uma das falas de Albion, utiliza o signo nuvem como disfórico:

Eu morro! Eu vou para a Morte Eterna! as sombras da morte
Rondam meu interior e abaixo, e se espalhando para fora
Como nuvens rochosas, me constroem um sombrio monumento de dor: (35/16-18)

O signo nuvem já se tornou eufórico na fala de Los:

Eu vejo a Nova Jerusalém descendo do Céu
Entre vossas Asas de ouro e prata, alada e imortal
Clara como o arco-íris, como a nuvem do tabernáculo do Sol (86/19-21)

Dois signos do campo semântico da religião chamam particularmente a atenção pela sua importância num poema de caráter profético como *Jerusalem*: querubim e santidade. Eles são tratados como eufóricos:

> Por quê deveria a Punição Tecer o Véu com Rodas de Ferro da Guerra
> Quando o Perdão o Teceria com Asas de **Querubim** (22/34-35)

> Se eu fosse Pura eu nunca
> Vos teria conhecido; Se eu fosse Impoluta eu nunca teria
> Glorificado vossa **Santidade,** ou gozado de vossa grande Salvação. (61/44-46)

Ou disfóricos:

> Assim estava o **Querubim** Protetor revelado imagem majestosa
> De Individualismo, Corpo banido, o Anticristo amaldiçoado
> Coberto com pedras preciosas, um Dragão Humano terrível
> E brilhante, espalhado sobre a Europa e Asia maravilhoso (89/10-14)

> Toda a noite Vala ouve. ela triunfa em orgulho de **santidade**
> Ao ver Jerusalém desfigurar suas feições com amargos golpes
> De desespero. enquanto a **Santidade** Satânica triunfava em Vala
> Numa religião de Castidade e Individualismo Não Circuncidado
> Da Cabeça, Coração e Membros, fechados em Orgulho Moral. (60/45-49)

Também no campo semântico da construção, vê-se o mesmo mecanismo de deslocamento constante dos signos entre os pólos eufórico e disfórico, causando ambigüidade. Dentre as figuras que o estabelecem, o signo pedra é de grande importância na construção simbólica do poema e recebe carga semântica eufórica na passagem que se segue:

unesp

As **pedras** são piedade, e os tijolos, afeições bem forjadas:
Esmaltadas com amor e bondade, e as telhas ouro gravado
Trabalho de mãos piedosas: as vigas e caibros são o perdão:
A argamassa e o cimento do trabalho, lágrimas de honestidade: os pregos,
E os parafusos e as braçadeiras de ferro são bem forjadas suavidades, (12/30-34)

Mas são disfóricos na seguinte passagem:

Há a Caverna; a **Pedra**; a Árvore; o Lago de Udan-Adan;
A Floresta; e o Pântano, e os Fossos de Betume mortais: (13/38-39)

Além do trânsito semântico e da insinuação de isotopias, as ambigüidades são geradas, também por um terceiro mecanismo: a criação de metáforas inusitadas. Elas são assim chamadas pelo fato de utilizarem figuras ancoradas na realidade, símbolos cristalizados na tradição linguística e poética e as re-combinarem muitas vezes sem que possuam qualquer traço ou sema em comum.

Chamamos a este processo de modo simbólico, uma das características da filosofia poética blakiana. Trata-se de uma modalidade de produção ou interpretação textual na qual "encontro um elemento que poderia assumir ou já assumiu função sígnica (uma *marca*, a *réplica* de uma unidade combinatória, uma *estilização* ...) e decido vê-la como a projeção (a realização das mesmas propriedades por *ratio difficilis*) de uma porção suficientemente imprecisa de conteúdo" (Eco, 245).

Primeiramente, o que mais caracteriza a formação destas metáforas é a ausência semas em comum que possam funcionar como ligações entre os signos que constituem as aberturas semânticas ou isotopias, o que obriga o leitor a buscar as relações entre eles no nível fundamental. Estas relações se fazem através de analogias no sistema filosófico-poético

blakiano e da carga semântica que os signos recebem na isotopia em que a metáfora está sendo usada. A oposição semântica fundamental que orienta a semiose do poema, o eixo convenção-subversão, tem importância fundamental no estabelecimento destas analogias. Os signos água, rocha, nuvem, rio, vegetação, ouro, tabernáculo, rodas, estrelas, pilares, gigante, fogo, divino, eterno e humanidade serão analisados com as cargas semânticas eufórica e disfórica que recebem, o que servirá como parâmetro para a interpretação da construção das metáforas e de sua transformação em símbolos abertos representantes de pontos importantes do sistema filosófico-poético blakiano.

Elemento	Disforia	Euforia
Água	materialismo	vida
Rocha	racionalismo	construção edificante
Nuvem	a filosofia abstrata	o céu e a divindade
Rio	o racionalismo	a fonte da vida
Vegetação	a vida terrena	estado divino anterior a ela
Ouro	o poder	a luz da verdade
Tabernáculo	religião da castidade	a divindade humana
Rodas	racionalidade e materialismo	as leis divinas
Estrelas	racionalismo e filosofia abstrata	a verdade e beleza
Pilares	materialismo	construção divina
Gigante	crueldade humana	divindade da poesia
Fogo	egoísmo do racionalismo	verdade divina e humana
Divino	poder destruidor	humano
Eterno	estado do homem	humano
Humanidade	material e egoista	divina e verdadeira

A re-combinação destes signos produz metáforas de clara compreensão, muitas vezes convencionais em relação ao simbolismo romântico, tais como "A Árvore da Vida" ("The Tree of Life") (14/2), "Colheita Humana" ("Human Harvest") (48/34), "morte azul" ("blue death")

unesp

(33/10), "raios de amor" ("beams of love") (4/5), "terra de sombras" ("land of shadows") (4/6), "Sombra da Morte" ("Shadow of Death") (7/4), "fonte de leite e vinho" ("a fountain of milk and wine") (58/34), "Morte Eterna" ("Eternal Death") (21/11), "lanças luminosas de luz e amor" ("beamy spears of light and love") (11/19-20).

Entretanto, o poema é perpassado por metáforas inusitadas e ricas em potencial semiótico, que recombinam vários dos signos expostos acima. A recombinação é feita sem que estes signos possuam semas em comum, localizando-se a união semântica no nível fundamental, pelo fato de os signos pertencerem ao pólo semântico da convenção ou da subversão. O pólo semântico que une os signos usados nas metáforas será indicado com as palavras: Convenção e Subversão.

As bases semânticas sobre as quais estas metáforas foram construídas serão expostas, seguidas das placas onde aparecem:

- "água escura" ("black water") (4/10): signo da isotopia dos elementos naturais combinado a outro do campo semântico da cor. Convenção.

- "Rodas estreladas" ("starry Wheels") (5/4): signo do campo semântico da mecânica combinado a outro da isotopia dos elementos naturais. Convenção.

- "a rocha das eras" ("the rock of ages") (5/24): traz uma combinação dos signos pedra e idade, pertencentes, respectivamente, à isotopia dos elementos naturais e ao campo semântico da eternidade. Convenção.

- "poderes Vegetativos" ("Vegetative powers") (5/39): combinação da isotopia dos elementos naturais com o campo semântico da humanidade. Convenção.

- "Querubim Protetor" ("Covering Cherub") (5/42): signos das isotopias da religião e da divindade combinados. Convenção.

unesp

- "As Fornalhas da aflição" ("Furnaces of affliction") (7/30): signos das isotopias da forjaria e dos sentimentos combinados. Convenção.

- "rochas de ferro" ("iron rocks") (7/72): combinação da isotopia da forjaria com a dos elementos naturais. Convenção.

- "o Rio de Albion" ("Albions River") (8/1): combinação de um signo da isotopia dos elementos naturais com um personagem-símbolo. Convenção.

- "verme devorador" ("devouring worm") (12/3): signos dos campos semânticos dos animais inferiores e da alimentação combinados. Convenção.

- "rodas escuras Satânicas" ("dark Satanic wheels") (12/44): signos dos campos semânticos da mecânica e da luz combinados a outro da isotopia da religião. Convenção.

- "Concha Mundana azul" ("blue Mundane Shell") (13/33): signo da isotopia dos elementos naturais em combinação com o adjetivo disfórico "mundana", relativo à isotopia da divindade. Convenção.

- "Língua Vegetada" e "Língua Devoradora" ("Vegetated Tongue" e "Devouring Tongue") (14/4): signos da isotopia do corpo humano ligado a signo do campo semântico da língua. Convenção.

- "chama pálida" ("watry flame") (14/7): combinação de signos da isotopia dos elementos naturais e do campo semântico do fogo. O adjetivo "watry" é ambíguo em relação à sua tradução que pode ser tanto "pálida" quanto "aguada", o que geraria - no segundo caso - uma impertinência semântica que cremos ter sido intencional. Convenção.

- "Templos Druidas" ("Druid Temples") (17/14): dois signos da isotopia da religião combinados. Convenção.

- "Globo vermelho de sangue" ("red Globe of blood") (17/51): signo dos campos semânticos das cores e do universo combinados a outro da isotopia do corpo humano. Convenção.

unesp

- "Humanidade Divina" ("Divine Humanity") (19/35): combinação do campo semântico da humanidade com isotopia da divindade; contrariando a simbologia romântica da separação humano - divino, Blake os une ao longo do poema. Subversão.

- "membros Gigantes" ("Giant limbs") (20/2): signo do campo semântico da língua (gigantes são os poemas épicos) combinado a outro da isotopia do corpo humano. Subversão.

- "Véu da Virtude Moral" ("Veil of Moral Virtue") (23/22) : signos das isotopias do pensamento e da religião ligados. Convenção.

- "Antiga Praia Rochosa Druidica de Albion" ("Albions Ancient Druid Rocky Shore") (27/9): signos das isotopias dos elementos naturais e da religião combinados a signo do campo semântico da vida. Subversão.

- "Nuvens de sangue" ("clouds of blood") (43/3): combinação das isotopias do corpo humano e dos elementos naturais. Convenção.

- "ouro vivo" ("living gold") (43/38): campo semântico das pedras e metais preciosos combinado a outro do campo semântico da vida. Convenção.

- "Sombra pálida" ("watry Shadow") (43/41): campo semântico da luz combinado a signo da isotopia dos elementos naturais. Convenção.

- "nuvens rochosas" ("rocky clouds") (45/1): combinação de dois signos da isotopia dos elementos naturais. Convenção.

- "pedras de fogo" ("stones of fire") (49/73): signo da isotopia dos elementos naturais combinado a signo do campo semântico do fogo. Convenção.

- "Druidas de pedra" ("stony Druids") (50/2): isotopia da religião combinada à dos elementos naturais. Convenção.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

- "A Colheita das Nações" ("The Plow of Nations") (57/2): signo do campo semântico da semeadura combinado ao signo nações, do campo semântico da humanidade. Convenção.

- "A Colheita estrelada" ("starry Plow") (57/15): o campo semântico da semeadura ligado ao do universo pelos signos colheita e estrela. Convenção.

- "Santidade Satânica" ("Satanic Holiness") (60/47): signos da isotopia da religião combinados. Convenção.

- "Vestes de sangue e fogo" ("Garments of blood and fire") (64/26): signos dos campos semânticos do vestuário e do fogo combinados a outro da isotopia do corpo humano. Convenção.

- "Pais Rochosos do Homem" ("Rock Parents of Men") (67/15): signos das isotopias da família e dos elementos naturais combinado a outro do campo semântico da humanidade. Convenção.

- "Masculinos-Femininos" ("Females Males") (75/14): combinação de signos do campo semântico da sexualidade. Convenção.

- "Fontes de Águas Vivas" ("Fountains of Living Waters") (96/37): combinação de signos da isotopia dos elementos naturais com signo do campo semântico da vida. Subversão.

Finalizando o presente capítulo, percebe-se que as metáforas descritas anteriormente, através de re-combinações inusitadas de lexemas aparentemente desprovidos de semas em comum, transformam-se em símbolos que são repetidos ao longo do poema de maneira criativa, acrescentando novos semas a cada aparição e sempre causando estranhamento ao leitor, o que faz parte da filosofia poética blakiana de descristalizar o significado poético tão desgastado com o classicismo do século XVIII, colocando o significado poético em movimentação constante.

unesp

Essas metáforas induzem o leitor à tarefa de atribuição de sentido por serem inusitadas e aparentemente isentas de significação, fazendo com que este comece a buscar relações semióticas em outros níveis além do aparente e participando, assim, ativamente da semiose do poema. O efeito de estranhamento causado pelo modo simbólico também ajuda o leitor a ver a indefinição e a ambigüidade, não como falhas ou ausência de proposta, mas como geração constante de sentido, semiose infinita e criatividade poética.

Ao invés de intimidação pelo desafio do que não conhece, Blake propõe ao leitor uma jornada pela imaginação e a abertura das portas da percepção espiritual e intelectual, um compartilhar da tarefa de criar constantemente, reinventando a cada momento o ato poético e devolvendo à poesia toda sua força arrebatada pelos convencionalismos.

unesp

Alguns aspectos convencionais de *Jerusalem* foram analisados com o intuito de mostrar como e com quais objetivos a subversão é realizada. A integração entre os temas da crueldade, piedade, liberdade, ilusão da realidade, perseverança e luta mental; os mitos da criação, queda, peregrinação e retorno juntamente com os personagens-símbolo mostram como há no poema a convivência entre elementos temáticos tradicionais e narrativos e simbólicos inovadores. Tal integração conduz à desautomatização do sentido poético, também ocasionada pela digressão e repetição constantes, tanto de signos, símbolos quanto de passagens importantes.

A preocupação de William Blake com as questões políticas, religiosas e sociais dos séculos XVIII e XIX foi mostrada juntamente com o combate ao Puritanismo da igreja, ao racionalismo, ao materialismo Neoclássico e ao Utilitarismo. A intertextualidade e os diálogos com o seu tempo, apontados como formas convencionais de produção poética, são um testemunho de que havia a preocupação - embora nunca assumindo importância central - com a existência histórica do homem.

A produção do sentido nos níveis fundamental, narrativo e discursivo foi analisada e percebeu-se que a oposição semântica mínima convenção X subversão é narrativizada em um percurso narrativo geral de reunião do homem com a divindade e discursivizada através da formação de dez isotopias: os elementos naturais, a forjaria, a guerra, a religião, o corpo humano, a sexualidade, a família, os sentimentos, a dualidade pensamento/imaginação e a divindade. Em contraposição à referencialização que o mecanismo de debreagem causa, a embreagem é utilizada como tentativa de centralizar a produção de sentido na enunciação, subvertendo qualquer tentativa de definição ou fixação de sentido.

unesp

A leitura linear do poema foi seguida pela leitura não convencional, na qual as situações-tipo mostraram, através de seus desdobramentos narrativos e discursivos, como a trama é fator secundário e a circularidade e abertura semiótica fatores de importância central. Os mecanismos de debreagem actancial enunciva, enunciativa e interna foram utilizados como meio de, após a criação da ilusão referencial inicial (a utilização da debreagem), disseminar o foco narrativo e subverter o referencial narrativo e discursivo.

O trânsito dos signos verbais de um para outro dos dois lados da oposição semântica fundamental, juntamente com sua re-combinação para formar metáforas inusitadas e de grande força poética foram analisados e foi vista sua função na criação de ambigüidades simbólicas, um dos fatores de importância capital no poema.

A partir de um contexto histórico de final de classicismo e início de romantismo, ou seja, da transição do convencionalismo e racionalismo para subjetivismo e liberdade de expressão, Blake consegue se adiantar em relação a estes dois movimentos literários e propor uma poesia integrativa das instâncias de produção e decodificação de sentido. Por meio do rompimento da separação enunciador-enunciado e da centralização do ato poético na instância da enunciação, o leitor é transformado em agente e ator principal do poema.

Esta inversão do centro da produção de sentido, do enunciador-enunciado para a enunciação está intimamente relacionada à desreferencialização e à criação de ambigüidades propostas em *Jerusalem* e antecipa propostas poéticas posteriores ao romantismo, criando uma arte auto-consciente e auto-reflexiva que estabelece uma ligação com as tendências modernistas, que combatem a tradição, o convencionalismo e sua conseqüente perda de sentido artístico, numa tentativa de transformar o ato poético em "a pure act of the mind" (Pease, 65), numa semiose constante que se propõe ao leitor como filosofia poética em prática.

Se, por um lado, há o paralelo entre J*erusalem* e as tendências modernistas em relação à desreferencialização de sentido e à concepção poética como virtualidade semiótica,

unesp

vê-se que uma grande distância os separa no que diz respeito à simbologia, basicamente bíblica e inglesa no poema: "The symbolism of Jerusalem is based on a combination of English and Biblical imagery." (Frye, 372). As mitologias bíblica e inglesa são elementos de grande importância simbólica no poema e a mitologia da criação, queda, peregrinação e retorno é a mais utilizada.

Enquanto a tradição temática é mantida, há um movimento paralelo de subversão que busca mostrar constantemente o potencial do lado satânico sempre negado, do lado criativo da imaginação que não se deixa aprisionar pelos grilhões do racionalismo ou das convenções. Frye desenvolve a idéia do mito arquetípico - o homem na perspectiva religiosa - como sendo um dos pilares dos livros proféticos de Blake, nos quais a liberdade luta contra o racionalismo e percebe-se que apesar da tendência geral do século XVIII em escrever poesia religiosa, mítica e até exotérica, *Jerusalem* se destaca por subverter a mitologia clássica e mesmo bíblica, por meio da desreferencialização e da centralização na semiose constante.

S1/989

A subversão do clássico perpassa o texto e é a base de toda a sua obra, sendo concretizada tanto nos textos escritos quanto em suas gravuras, como o demonstrou Lawson em relação às ilustrações "corretivas" feitas por Blake para o poema *Nativity Ode* de John Milton. De acordo com Lawson, essas gravuras fazem uma correção da visão clássica e o reaproveitamento mítico em favor da imaginação livre e da subversão da dicotomia bem-mal, um dos fundamentos do Iluminismo. Tendo consciência da tradição atrás de si não como um desenvolvimento linear, mas como desenvolvimento de uma forma arquetípica única - a visão da verdade e da divindade humana -, Blake a transforma em força motriz da imaginação divina, em virtualidade, por meio do rompimento da linearidade narrativa e simbólica, da fusão das instâncias enunciado/enunciação e do deslocamento do foco narrativo.

O convencionalismo narrativo do poema longo e do épico inglês é suprimido num movimento que retira o referencial narrativo do enunciador e do narrador, disseminando-o pelos diferentes atores do texto e buscando a volta à própria instância da enunciação pelo

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - S. J. Rio Preto - BIBLIOTECA

uso do mecanismo de embreagem. Como foi visto, o foco narrativo transita pelos personagens sem que haja mudança no discurso, causando a aparente confusão que se dissipa ao se perceber que o poema profético blakiano engloba todos os seus elementos numa instância única de enunciação constante.

A desreferencialização simbólica e narrativa, juntamente com a criação intencional de ambigüidades, promovem a subversão do simbolismo clássico e romântico. O movimento contínuo dos signos faz com que mudem constantemente de campo semântico e se combinem e recombinem, formando metáforas simbólicas de grande potencial semiótico, evitando a formação de isotopias definidas que orientem ou guiem o leitor na leitura do poema. Através da criação de símbolos virtualizados, a mitologia bíblica e inglesa é revivida e transformada em simbologia aberta, em produção de sentido constante que inclui o leitor como agente.

A subversão é realizada no poema de forma plenamente autoconsciente e sistemática, tornando-se base dos últimos poemas proféticos de Blake, da fase denominada por Frye "The Final Synthesis" (Parte 3). O rompimento da visão mecanicista do mundo, da visão newtoniana e lockiana, abre espaço para uma poesia onde sistemas diferentes com suas leis, integram-se num sistema maior - a filosofia poética blakiana - sendo a sua combinação e intercâmbio o fundamento da teoria moderna dos sistemas, como o propõe Mutis. As contradições ou contrários - diferentemente das negações - são parte integrante dos sistemas e vistas como positivas:

> Negações não são Contrários: Contrários Existem mutuamente:
> Mas Negações não Existem: (17)

Este elemento sistêmico da poesia de Blake se manifesta na concepção da uma arte integrativa dos diferentes meios de expressão, numa enunciação total da qual o leitor seja

parte. Em *Jerusalem,* para cada página ou placa do texto há uma gravura que a ele corresponde e, apesar de a discussão desta rica relação entre o texto e as gravuras estar reservada a futuros estudos, alguns fatos são importantes e nos trazem uma compreensão maior até mesmo do texto escrito. A escolha desta forma de apresentação - 100 placas ilustradas uma a uma - reflete a necessidade de materializar uma enunciação além dos limites do texto escrito, um projeto que chamamos de filosofia poética e que envolve primariamente a liberdade total de pensamento e expressão.

O que percebemos durante a leitura é o movimento paralelo do texto escrito e do pictórico, ambos partindo de elementos reconhecidos pelo leitor - ancorados na realidade sensível - para promover a subversão da linearidade através da desreferencialização e criação de ambigüidades. O poema procura fundir os dois textos até mesmo misturando letras e traços de maneira não compreensível à primeira vista, não clara nos padrões clássicos de representação simbólica, mas criando virtualidades a partir deste aparente caos de representação. Blake se utiliza livre e criativamente tanto do meio de expressão verbal quanto do pictórico, promovendo o que foi posteriormente chamado de transposição intersemiótica (Cluver).

Três gravuras foram inseridas (ampliadas em 50 % da edição de Erdman para melhor visualização), nas páginas 105, 106 e 107, com o objetivo de ilustrar o processo de transposição semiótica referido anteriormente. Elas são a inicial, a do título e a da primeira placa, e mostram três diferentes formas utilizadas por Blake para ilustrar o poema: a gravura sem texto escrito, a gravura misturada ao texto e o texto com ilustrações menores. Na gravura inicial, segundo Erdman, vê-se Los, em sua forma humana como Blake, entrando por uma porta escura com sua luz, assim como Jesus entra no inferno com sua chave. Já na do título vê-se Jerusalém, a liberdade, com suas asas de borboleta sendo materializado em forma humana e na primeira placa há a sugestão de um julgamento através das palavras "SHEEP" e "GOAT", colocadas nos cantos superiores direito e esquerdo da gravura. Percebe-se nas

unesp

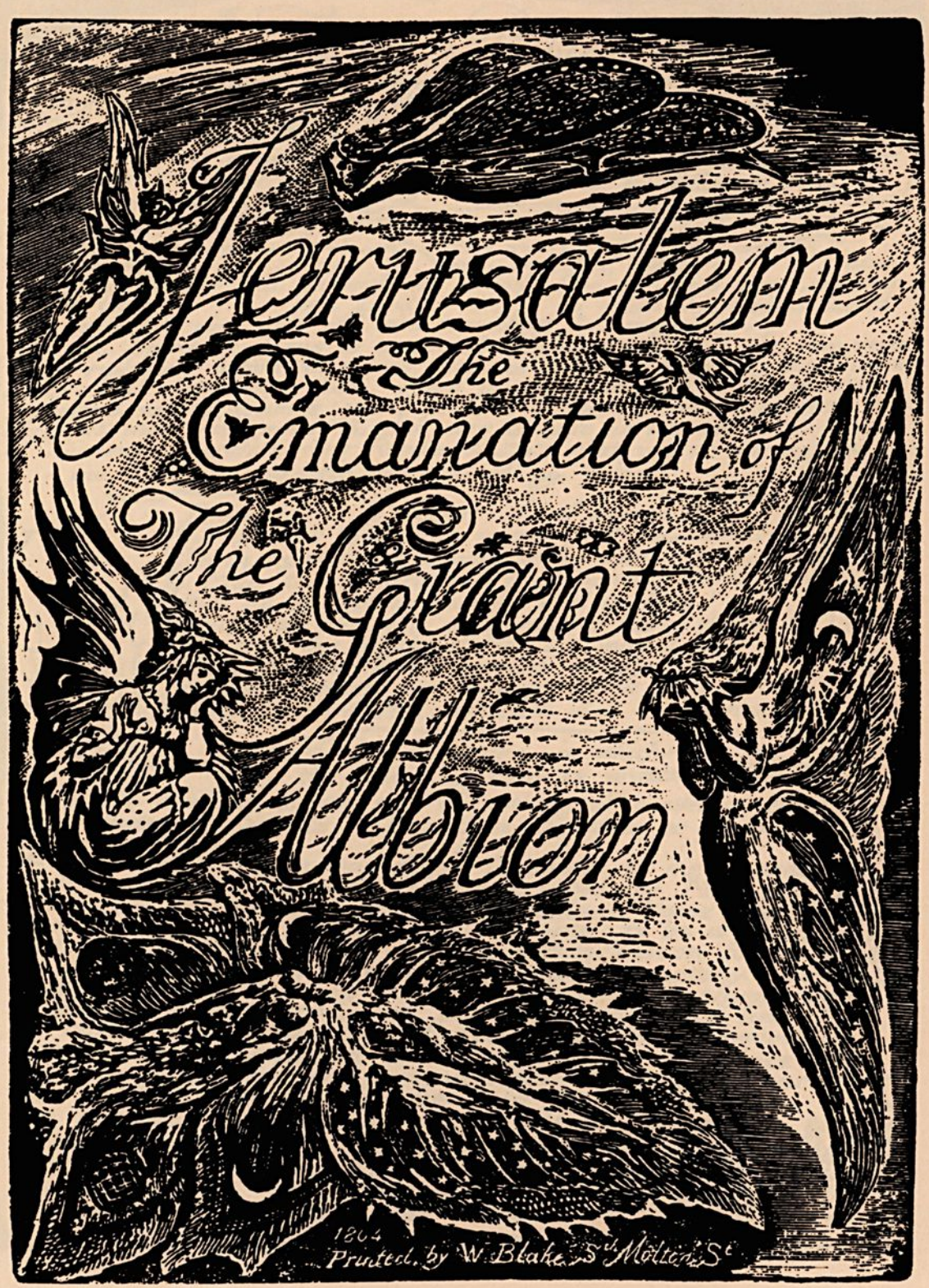
três gravuras, como Blake não somente se utiliza dos meios de expressão verbal e pictórico em sua poesia, como os combina de maneira criativa e inusitada.

O grande mérito de *Jerusalem*, além de sua beleza enquanto poema de grande inventividade e força, é conduzir à transformação e desautomatização da leitura poética, insinuando sentidos que atraem o leitor por meio de ancoragens em sua realidade sensível, mas que se transformam em seus contrários, ou seja, em força motriz da imaginação livre, num movimento que re-utiliza e cria, que dialoga e nega, que aceita a liberdade como forma máxima de arte.

A negação maior que se apreende é a da verdade poética absoluta, que além de inexistir, é uma ilusão que leva a convenções e racionalizações, criando Beulah a partir do Éden originário e fazendo com que o homem tenha que existir materializado no erro para construir Golgonooza, que é a redenção do erro, o perdão e a tolerância como exercício poético maior, como filosofia poética em ação.

unesp




Jerusalem
The
Emanation of
The Giant
Albion
1804
Printed by W. Blake 5 Molton St

To the Public

After my three years slumber on the banks of the Ocean. I again display my Giant forms to the Public: My former Giants & Furies having recieved the highest reward possible: the [illegible] and [illegible] of those with whom to be connected, is to be [illegible]: I cannot doubt but that this more consolidated & extended Work will be as kindly recieved. The Enthusiasm of the following Poem, the Author hopes [illegible] I also hope the Reader will be with me, wholly One in Jesus our Lord, who is the God and Lord to whom the Ancients look'd and saw his day afar off with trembling & amazement.

The Spirit of Jesus is continual forgiveness of Sin: he who waits to be righteous before he enters into the Saviours kingdom, the Divine Body: will never enter there. I am perhaps the most sinful of men! I pretend not to holiness: yet I pretend to love, to see, to converse with daily, as man with man, & therefore more to have an interest in the Friend of Sinners. Therefore Reader, what you do not approve, & me for this energetic exertion of my talent,

Reader! of books! & of heaven,
And of that God from whom
Was in mysterious Sinais awful cave.
To Man the wondrous art of writing gave.
Again he speaks in thunder and in fire!
Thunder of Thought, & flames of fierce desire:
Even from the depths of Hell his voice I hear.
Within the unfathomd caverns of my Ear.
Therefore I print: nor vain my types shall be:
Heaven, Earth & Hell, henceforth shall live in harmony

Of the Measure, in which the following Poem is written

We who dwell on Earth can do nothing of ourselves, every thing is conducted by Spirits, no less than Digestion or Sleep.

When this Verse was first dictated to me, I consider'd a Monotonous Cadence like that used by Milton & Shakspeare & all writers of English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming, to be a necessary and indispensible part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I therefore have produced a variety in every line, both of cadences & number of syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place: the terrific numbers are reserved for the terrific parts, the mild & gentle, for the mild & gentle parts, and the prosaic, for inferior parts; all are necessary to each other. Poetry Fetter'd, Fetters the Human Race. Nations are Destroyed, or Flourish, in proportion as their Poetry Painting and Music, are Destroyed or Flourish! The Primeval State of Man, was Wisdom, Art, and Science.

Citações do original:

Placa 3:

When this Verse was first dictated to me I consider'd a Monotonous Cadence like that used by Milton & Shakespeare & all the writers of the English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming; to be a necessary and indispensable part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I therefore have produced a variety in every line, both of cadences & number of syllables.

I also hope the Reader will be with **me**, wholly One in Jesus **our** Lord, who is the God [*of Fire*] and Lord [*of Love*] to whom the Ancients look'd and saw his day afar off, with trembling & amazement.

Poetry fetter'd, Fetters the Human Race!

Placa 4:

Of the Sleep of Ulro! and of the passage through
Eternal Death! and of the awaking to Eternal Life.

This theme calls **me** in sleep night after night, & ev'ry morn
Awakes **me** at sun-rise, then **I** see the Saviour over **me**
Spreading his beams of love, & dictating the words of this mild song.

Awake! awake O sleeper of the land of shadows, wake! expand!

Citações do original:

Placa 3:

When this Verse was first dictated to me I consider'd a Monotonous Cadence like that used by Milton & Shakespeare & all the writers of the English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming; to be a necessary and indispensable part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I therefore have produced a variety in every line, both of cadences & number of syllables.

I also hope the Reader will be with **me**, wholly One in Jesus **our** Lord, who is the God [*of Fire*] and Lord [*of Love*] to whom the Ancients look'd and saw his day afar off, with trembling & amazement.

Poetry fetter'd, Fetters the Human Race!

Placa 4:

Of the Sleep of Ulro! and of the passage through

Eternal Death! and of the awaking to Eternal Life.

This theme calls **me** in sleep night after night, & ev'ry morn

Awakes **me** at sun-rise, then **I** see the Saviour over **me**

Spreading his beams of love, & dictating the words of this mild song.

Awake! awake O sleeper of the land of shadows, wake! expand!

Placa 13:

The Vegetative Universe, opens like a flower from the Earths center:
In which is Eternity. It expands in Stars to the Mundane Shell
And there it meets Eternity again, both within and without,
And the abstract Voids between the Stars are the Satanic Wheels.

There is the Cave; the **Rock**; the Tree; the Lake of Udan-Adan;
The Forest, and the Marsh, and the Pits of bitumen deadly:
The Rocks of solid fire: the Ice valleys: the Plains
Of burning sand: the rivers, cataract & Lakes of Fire:
The Islands of the fiery Lakes: the Trees of Malice: Revenge:
And black Anxiety;

Placa 15:

I see the Four-fold Man. The Humanity in deadly sleep
And its fallen Emanation. The Spectre & its cruel Shadow.

Placa 16:

The Oak frowns terrible, the Beech & the Ash & Elm enroot
Among the Spiritual **Fires**;

Placa 17:

Negations are not Contraries: Contraries mutually Exist:
But Negations Exist Not:

Placa 22:

Albion again utterd his voice beneath the silent Moon

I brought Love into light of day to pride in chaste beauty
I brought Love into light & fancied Innocence is no more

Then spoke Jerusalem O Albion! my Father Albion
Why wilt thou number every little fibre of my Soul
Spreading them out before the Sun like stalks of flax to dry?

Why should Punishment Weave the Veil with Iron Wheels of War
When Forgiveness might it Weave with Wings of **Cherubim**

Loud groand **Albion** from mountain to mountain & replied

Placa 23:

Jerusalem! Jerusalem! deluding shadow of **Albion**!
Daughter of **my** phantasy! unlawful pleasure! **Albions curse**!
I came here with intention to annihilate thee! But
My soul is melted away, inwoven within the Veil
Hast thou again knitted the Veil of Vala, which **I** for thee
Pitying rent in ancient times. **I** see it whole and more
Perfect, and shining with beauty!

Placa 25:

Descend O Lamb of God & take away the imputation of Sin
By the Creation of States & the deliverance of Individuals Evermore
Amen.

Placa 27:

JERUSALEM, the Emanation of the Giant Albion! Can it be? Is it a Truth that the Learned have explored? Was Britain the Primitive Seat of the Patriarchal Religion? If it is true: my title-page is also True, that Jerusalem was & is the Emanation of the Giant Albion. It is True, and cannot be controverted. Ye are united O Ye Inhabitants of Earth in One Religion. The Religion of Jesus: the most Ancient, the Eternal: & the Everlasting Gospel - The Wicked will turn it to Wickedness, the Righteous to Righteousness. Amen! Huzza! Selah!

You have a tradition, that Man anciently containd in his mighty limbs all things in Heaven & Earth: this you received from the Druids.

"But now the Starry Heavens are fled from the mighty limbs of Albion"

He withered up the Human Form,
By laws of sacrifice for sin :
Till it became a Mortal Worm :
But O! translucent all within.

Placa 28:

Every ornament of perfection, and every labour of love,
In all the Garden of Eden, & in all the golden **mountains**
Was become an envied horror, and a remembrance of jealousy:
And every Act a Crime, and Albion the punisher & judge.
He sat by Tyburns brook, and underneath his heel, shot up!
A deadly Tree, he nam'd it Moral Virtue, and the Law
Of God who dwells in Chaos hidden from the human sight.

Placa 29:

Then spoke the Spectrous Chaos to Albion darkning cold
From the back & loins where dwell the Spectrous Dead

I am your Rational Power O Albion & that Human Form
You call Divine, is but a Worm seventy inches long
That creeps in a night & is dried in the morning sun

Placa 30:

Los stood at his Anvil: he heard the contentions of Vala -
He heavd his thundering Bellows upon the valleys of Middlesex
He opend his Furnaces before Vala, then Albion frownd in anger
On his Rock: ere yet the Starry Heavens were fled away
From his awful Members, and thus Los cried aloud
To the sons of Albion & to Hand the eldest Son of Albion

If Perceptive Organs vary: Objects of Perception seem to vary:
If the Perceptive Organs close: their Objects seem to close also:

Placa 31:

Then the Divine hand found the Two Limits, Satan and Adam,
In Albions bosom: for in every Human bosom those Limits stand,
And the Divine voice came from the Furnaces, as multitudes without
Number! the voices of innumerable multitudes of Eternity.
And the appearance of a Man was seen in the Furnaces;
Saving those who have sinned from the punishment of the Law,

Albion hath enter'd the State Satan! Be permanent, O State!
And be thou forever accursed! that Albion may rise again:
And be thou created into a State! I go forth to Create
States: to deliver Individuals evermore! Amen.

Placa 32:

Reuben return'd to his place, in vain he sought beautiful Tirzah
For his Eyelids were narrowd, & his Nostrils scented the ground
And Sixty Winters Los raged in the Divisions of Reuben:
Building the Moon of Ulro, plank by plank & rib by rib

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

Placa 34:

Saying. Albion! Our **wars** are **wars** of life, & wounds of love,
With intellectual spears, & long arrows of thought:

Placa 35:

I die! I go to Eternal Death! the shades of death
Hover within me & beneath, and spreading themselves outside
Like rocky **clouds**, build me a gloomy monument of woe:

Placa 36:

(I call them by their English names: English, the rough basement.
Los built the stubborn structure of the Language, acting against
Albions melancholy, who must else have been a Dumb despair.)

Placa 42:

Thus Albion sat, studious of others in his pale disease:
Brooding on evil: but when Los opend the Furnaces before him:
He saw that the accursed things were his own affections,
And his own beloveds: then he turnd sick! his soul died within him

Placa 45:

Fearing that Albion should turn his back against the Divine Vision
Los took his globe of fire to search the interiors of Albions
Bosom, in all the terrors of friendship, entering the caves
Of despair & death,



Placa 47:

Therefore I write Albions last words. Hope is banish'd from me.

Placa 49:

Satan is the State of Death, & not a Human existence:
But Luvah is named Satan, because he has enterd that State.
A World where Man is by Nature the enemy of Man
Because the Evil is Created into a State. that Men
May be deliverd time after time evermore. Amen.

Placa 50:

Come O thou Lamb of God and take away the remembrance of Sin
To Sin & to hide the Sin in sweet deceit. is lovely!!
To Sin in the open face of day is cruel & pitiless! But
To record the Sin for a reproach: to let the Sun go down
In a remembrance of the Sin: is a Woe & a Horror!
A brooder of an Evil Day, and a Sun rising in blood
Come then O Lamb of God and take away the remembrance of Sin

Placa 51:

Jerusalem the Emanation of the Giant Albion! Can it be? Is it a Truth that the learned have explored? Was Britain the Primitive Seat of the Patriarchal Religion? If it is true: my title-page is also True, that Jerusalem was & is the Emanation of the Giant Albion.

Placa 52:

The Spiritual States of
the Soul are all Eternal
Distinguish between the
Man, & his present State

O Deists: Deism, is the Worship of the God of this World by the means of what you call Natural Religion and Natural Philosophy, and of Natural Morality or Self-Righteousness, the Selfish Virtues of the Natural Heart. This was the Religion of the Pharisees who murdered Jesus. Deism is the same & ends is the same.

Voltaire Rousseau Gibbon Hume. charge the Spiritually Religious with Hypocrisy! but how a Monk or a Methodist either, can be a Hypocrite: I cannot conceive. We are Men of like passions with others & pretend not to be holier than others: therefore, when a Religious Man falls into Sin, he ought not to be calld a Hypocrite: this title is more properly to be given to a Player who falls into Sin; whose profession is Virtue & Morality & the making Men Self-Righteous.

Voltaire! Rousseau! You cannot escape my charge that you are Pharisees & Hypocrites, for you are constantly talking of the Virtues of the Human Heart and particularly of your own, that you may accuse others, & especially the Religious, whose errors you by this display of pretended Virtue, chiefly design to expose.

Placa 54:

In Great Eternity, every particular Form gives forth or Emanates
Its own peculiar Light, & the Form is the Divine Vision
And the Light is his Garment This is Jerusalem in every Man
A Tent & Tabernacle of Mutual Forgiveness Male & Female Clothings.
And Jerusalem is called Liberty among the Children of Albion

But the Spectre, like a hoar frost & a Mildew rose over Albion
Saying, I am God O Sons of Men! I am your Rational Power!
Am I not Bacon & Newton & Locke who teach Humility to Man!
Who teach Doubt & Experiment & my two Wings Voltaire: Rousseau.
Where is that Friend of Sinners! that Rebel against my Laws!
Who teaches Belief to the Nations, & an unknown Eternal Life
Come hither into the Desart & turn these stones to bread.
Vain foolish Man! wilt thou believe without Experiment?
And build a World of Phantasy upon my Great Abyss!
A World of Shapes in craving lust & devouring apetite

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

Placa 55:

He who would do good to another, must do it in Minute Particulars
General Good is the plea of the scoundrel hypocryte & flatterer:
For Art & Science cannot exist but in minutely organized Particulars
And not in generalizing Demonstrations of the Rational Power.

Placa 57:

What is a Wife & what is a Harlot? What is a Church & What
Is a Theatre? are they Two & not One? can they Exist Separate?
Are not Religion & Politics the Same Thing? Brotherhood is Religion
O Demonstrations of Reason Dividing Families in Cruelty & Pride!

Placa 58:

And while the Sons of Albion by severe War & Judgement, bonify
The Hermaphroditic Condensations are divided by the Knife
The obdurate Forms are cut asunder by Jealousy & Pity.

Placa 59:

But when Luvah assumed the World of Urizen Southward
And Albion was slain upon his **Mountains** & in his **Tent.**
And fell towards the Center, sinking downwards in dire ruin,
In the South remains a burning **Fire**: in the East, a Void
In the West, a World of raging **Waters**: in the North, solid Darkness

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

Placa 60:

All night Vala hears. she triunphs in pride of **holiness**
To see Jerusalem deface her lineaments with bitter blows
Of despair, while the Satanic **Holiness** triumphd in Vala
In a Religion of Chastity & Uncircuncised Selfishness
Both of the Head & Heart & Loins, closd up in Moral Pride.
Mild shade of Man, pitiest thou these Visions of terror & woe!
Give forth thy pity & love. fear not! lo I am with thee always.
Only believe in me that I have power to raise from death
Thy brother who Sleepeth in Albion: fear not trembling Shade

Placa 61:

Behold: in the Visions of Elohim Jehovah. behold Joseph & Mary
And be conforted O Jerusalem in the Visions of Jehovah Elohim

If I were Pure I should never
Have known Thee; If I were Unpolluted I should never have
Glorified thy **Holiness**, or rejoiced in thy great Salvation.

Placa 65:

This is no warbling brook, nor shadow of a mirtle tree:
But blood and wounds and dismal cries, and shadows of the oak:
And hearts laid open to the light, by the broad grizly sword:
And bowels hid in hammerd steel rip'd quivering on the ground.
Call forth thy smiles of soft deceit : call forth thy cloudy tears:
We hear thy sights in trumpets shrill when morn shall blood renew

Placa 66:

He who would not comingle in Love, must be adjoind by Hate

The **sun** forgets his course like a drunken man; he hesitates,
Upon the Cheselden hills, thinking to sleep on the Severn
In vain: he is hurried afar into the unknown Night
He bleeds in torrents of blood as he rolls thro heaven above
He chokes up the paths of the sky; the **Moon** is leprous as snow:
Trembling & descending down seeking to rest on high Mona:
Scattering her leprous snows in flakes of disease over Albion.

Placa 68:

Sometimes I curse & sometimes bless thy fascinating beauty
Once Man was occupied in intellectual pleasures & energies
But now my soul is harrowd with grief & fear & love & desire
And now I hate & now I love, & Intellect is no more:

Placa 71:

For all are Men in Eternity. Rivers Mountains Cities Villages,
All are Human & when you enter into their Bosoms you walk
In Heavens & Earths; as in your own Bosom you bear your Heaven
And Earth, & all you behold, tho it appears Without it is Within
In your Imagination of which this World of Mortality is but a Shadow.

unesp

Placa 74:

And the Four Zoa's are Urizen & Luvah & Tharmas & Urthona
In opposition deadly, and their Wheels in poisonous
And deadly stupour turn'd against each other loud & fierce
Entering into the Reasoning Power, forsaking Imagination
They became Spectres; & their Human Bodies were reposed
In Beulah, by the Daughters of Beulah with tears & lamentations
The Spectre is the Reasoning Power in Man; & when separated
From Imagination, and closing itself as in steel, in a Ratio
Of the Things of Memory. It thence frames Laws & Moralities
To destroy Imagination! the Divine Body, by Martyrdoms & Wars.

Placa 77:

I give you the end of a golden string,
Only wind it into a ball:
It will lead you in at Heavens gate,
Built in Jerusalems wall.

I know of no other Christianity and of no other Gospel than the liberty both of body & mind to exercise the Divine Arts of Imagination.

Imagination the real & eternal World of which this Vegetable Universe is but a faint shadow & in which we shall live in our Eternal or Imaginative Bodies, when these Vegetable Mortal Bodies are no more. The Apostles knew of no other Gospel. What were all their spiritual gifts? What is the Divine Spirit? is the Holy Ghost any other than an Intellectual fountain? What is the Harvest of the Gospel & its Labours? What is that Talent which it is a curse to hide? What are the treasures of Heaven which we are to lay up for **ourselves**, are they any other than Mental Studies & Performances?

And remember: **He who** despises & mocks a Mental Gift in another;
calling it pride & selfishness & sin; mocks Jesus the giver of every
Mental Gift, which always appear to the ignorance-loving Hypocrite,
as Sins. but **that which** is a Sin in the sight of cruel Man, is not so in
the sight of our king God.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

Placa 80:

Pity me then O Lamb of God! O Jesus pity me!

Placa 82:

Hyle was a winding Worm and herself perfect in beauty:

Gwendolen saw the Infant in her siste[r]s arms; she howld
Over the forests with bitter tears, and over the winding Worm
Repentant: and she also in the eddying wind of Los's Bellows
Began her dolorous task of love in the Wine-Press of Luvah
To form the Worm into a form of love by tears & pain.

Placa 84:

You are now shrunk up to a narrow Rock in the midst of the Sea
But here we build Babylon on Euphrates, compelld to build
And to inhabit, our Little-ones to clothe in armour of the gold
Of Jerusalems Cherubims & to forge them swords of her Altars
I see London blind & age bent begging thro the Streets
Of Babylon, led by a child. his tears run down his beard

Placa 86:

I see the New Jerusalem descending out of Heaven
Between thy Wings of gold & silver featherd immortal
Clear as the rainbow, as the cloud of the Suns tabernacle

Placa 87:

O lovely Enitharmon : I behold thy graceful forms
Moving beside me till intoxicated with the woven labyrinth
Of beauty & perfection my wild fibres shoot in veins
Of blood thro all my nervous limbs. soon overgrown in roots
I shall be closed from thy sight. sieze therefore in thy hand
The small fibres as they shoot around me draw out in pity
And let them run on the winds of thy bosom : I will fix them
With pulsations. we will divide them into Sons & Daughters
To live in thy Bosoms translucence as in an eternal morning

Placa 88:

When in Eternity Man converses with Man they enter
Into each others Bosom (which are Universes of delight)
In mutual interchange. and first their Emanations meet
Surrounded by their Children. if they embrace & comingle
The Human Four-Fold Forms mingle also in thunders of Intellect

For Man cannot unite with Man but by their Emanations
Which stand both Male & Female at the Gates of each Humanity

Enitharmon answered: This is the Womans World, nor need she any
Spectre to defend her from Man. I will create secret places
And the masculine names of the places Merlin & Arthur.
A triple Female Tabernacle for Moral Law I weave
That he who loves Jesus may loathe terrified Female love
Till God himself become a Male subservient to the Female.

Placa 89:

Thus was the Covering **Cherub** reveald majestic image
Of Selfhood, Body put off, the Antichrist accursed
Coverd with precious stones, a Human Dragon terrible
And bright, stretchd over Europe & Asia gorgeous
In three nights he devourd the rejected corse of death
A Double Female now appeard within the Tabernacle,
Religion hid in **War**, a Dragon red & hidden Harlot
Each within other, but without a **Warlike** Mighty-One
Of dreadful power, sitting upon Horeb pondering dire
And mighty preparations mustering multitudes innumerable
Of **warlike** sons among the sands of Midian & Aram

Placa 94:

And England who is Brittania awoke from Death on Albions bosom
She awoke pale & cold she fainted seven times on the Body of Albion

Placa 96:

As the **Sun** & the **Moon** lead forward the Visions of Heaven & Earth
England who is Brittania entered Albions bosom rejoicing

Then Jesus appeared standing by Albion as the Good Shepherd
By the lost Sheep that he hath found & Albion knew that it
Was the Lord the Universal Humanity, & Albion saw his Form
A Man. & they conversed as Man with Man, in Ages of Eternity
And the Divine Appearance was the likeness & similitude of Los
All was a Vision, all a Dream: the Furnaces became
Fountains of Living **Waters** flowing from the Humanity Divine

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

Placa 97:

And the Bow is a Male & Female & the Quiver of the Arrows of Love,
Are the Children of this Bow: a Bow of Mercy & Loving-Kindness: laying
Open the hidden Heart in Wars of mutual Benevolence Wars of Love
And the Hand of Man grasps firm between the Male & the Female Loves

Placa 99:

All human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone. all
Human Forms identified, living going forth & returning wearied
Into the Planetary lives of Years Months Days & Hours reposing
And then Awaking into his Bosom in the Life of Immortality.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, Meyer Howard. *The Norton anthology of English literature* : the major authors. 5. ed. New York : W. W. Norton [c 1987]. 2656 p.

ADAMS, Hazard. The Dizzines of Freedom; or, Why I Read Blake. *College English*. v. 48, n. 5, Sept. 1986. p. 433 - 443.

BLAKE, William. Jerusalem. In Erdman, David V. *The complete poetry & prose of William Blake*. Newly Revised Edition. New York : Doubleday, 1988.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. Trad. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro : Imago, 1991. 213 p. (Biblioteca Pierre Menard)

CLÜVER, Claus, FLANIGAN, C. Clifford. *Comparative literature and the shifting paradigms of literary study*. [s.n.t.] (Mimeogr.), 1993. 23 p.

DAMON, S. Foster. *William Blake* : his philosophy and his symbols. Peter Smith : Gloucester, 1958. 487 p.

EAVES, Morris. Romantic Expressive Theory and Blake's Idea of Audience. *PMLA*, v. 95, n. 5, p. 784 - 801. Oct. 1990.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Trad. de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo : Ática, 1991. 304 p. (Fundamentos, 64)

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo : Brasiliense, 1991. 357 p.

ERDMAN, David V. *The illuminated Blake :* William Blake's complete illuminated works with a plate-by-plate commentary. New York : Dover, 1974. 416 p.

EVANS, Ifor. *A short history of English literature*. 4. ed. New York : Penguin Books, 1976. 400p.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 2. ed. São Paulo : Contexto/EDUSP: 1991. 93 p. (Repensando a Língua Portuguesa)

FRYE, Northrop. *Fearful symmetry:* a study of William Blake. 10. ed. Princeton : Princeton University Press, 1990. 462 p.

GREIMAS, Algirdas Julien. Por uma teoria do discurso poético. in *Ensaios de Semiótica Poética*. Org. A.J. Greimas. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo : Cultrix/ EDUSP, 1975. pp. 11-31.

GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima et alii. São Paulo : Cultrix, [s.d.]. 493 p.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. de Walter G. Geenen. São Paulo : Mestre Jou, 1982. v. 2, 548 p.

JAKOBSON, Roman. A procura da essencia da linguagem. in *Lingüística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, [s.d.]. 98-117.

LAWSON, Bruce. Blake's **Europe** and his "corrective" illustrations to Milton's **Nativity Ode**. *Mosaic*, v. 25, n. 1, p. 45-61. 1992.

MUTIS, Guido. Visión sistémica de la poesia de William Blake. *Estudios Filológicos*, v. 5, p. 85-99, 1990.

PESSOA DE BARROS, Diana Luz. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 96 p., 1990. (Fundamentos, 72)

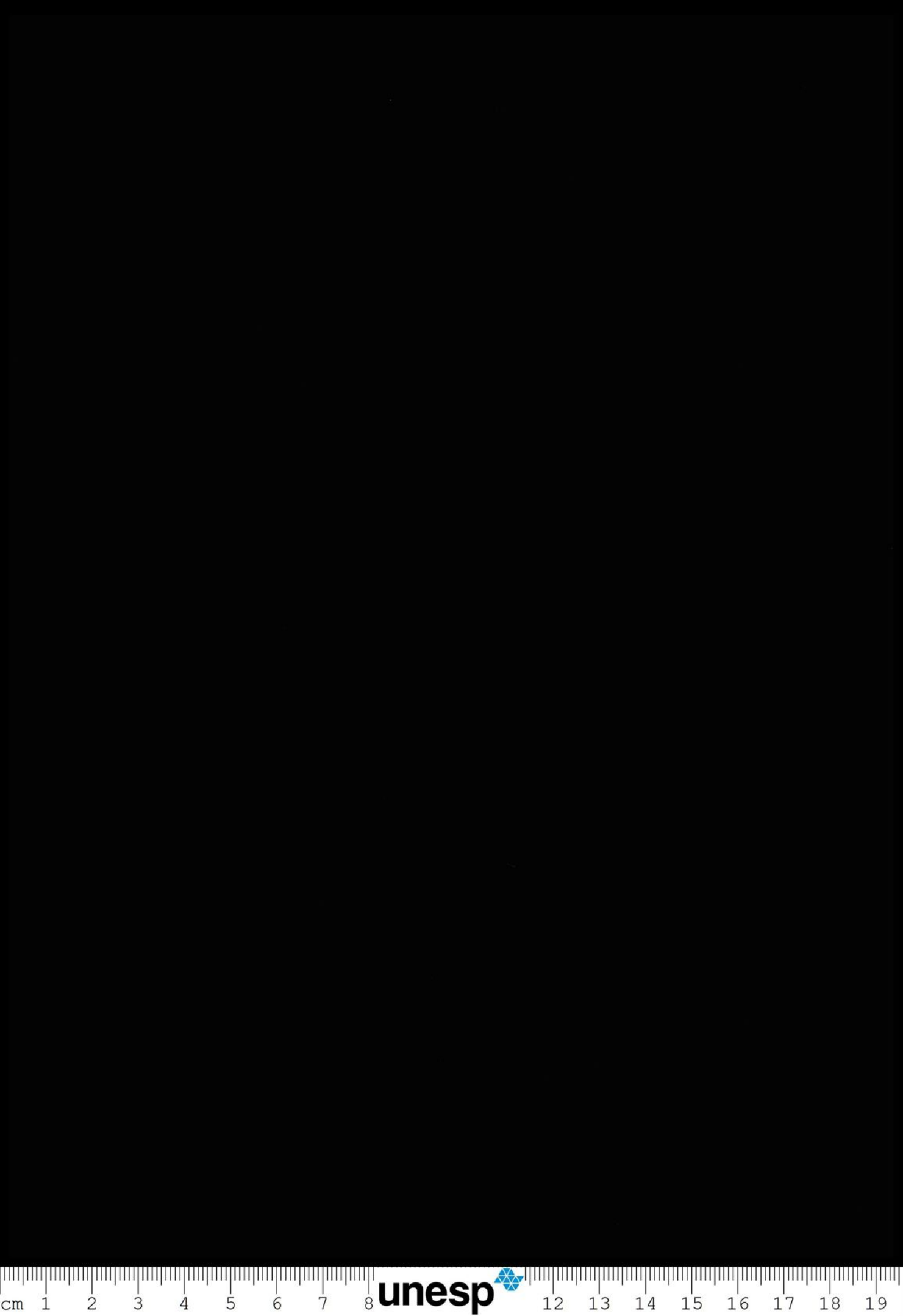
PEASE. Donald. Blake. Crane. Whitman. and modernism: A Poetics of Pure Possibilitv. *PMLA*. v. 96. n. 1. jan.. p. 64-85. 1981.

SAMPSON, George. *The concise Cambridge history of English literature*. 3. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. 976 p.

WACKER, Norman. Epic and the modern long poem: Virgil, Blake, & Pound. *Comparative Literature*, v. 42, n.12, p. 126-143, 1990.

WELCH, Denis M. Center, circumference, and vegetation symbolism in the writings of William Blake. *Studies in Philology*, v. 75, n. 2, p. 223-242, Spring 1978.

WITTREICH, J. Anthony. Domes of mental pleasure: Blake's epics and Hayley's epic theory. *Studies in Philology*, v. 79, n. 1. p. 101-129, jan. 1972.


cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19