

Alcides Cardoso dos Santos

Visões de William Blake:

Imagens e palavras em Jerusalem

the Emanation of the Giant Albion



*

1910000996



ALCIDES CARDOSO DOS SANTOS

VISÕES DE WILLIAM BLAKE:

IMAGENS E PALAVRAS EM *JERUSALEM*

THE EMANATION OF THE GIANT ALBION

São José do Rio Preto

2001



ALCIDES CARDOSO DOS SANTOS

VISÕES DE WILLIAM BLAKE:
IMAGENS E PALAVRAS EM *JERUSALEM THE*
EMANATION OF THE GIANT ALBION

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar



T996/01

São José do Rio Preto

2001



AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar, pela paciência demonstrada diante de minhas idiossincrasias e pelo companheirismo e seriedade com que acompanhou este trabalho.

À CAPES, Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, pelo auxílio concedido em forma de bolsa de estudos durante os anos de 1998 a 2000.



SANTOS, A. C. dos. *Visões de William Blake: imagens e palavras em 'Jerusalem the Emanation of the Giant Albion'*". São José do Rio Preto, 1999, 246 p. Tese (Doutorado em Letras – Área de Concentração: Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Resumo

Fazendo uma releitura das tradições religiosa, filosófica e artística, o poeta, gravurista e pintor William Blake mostra como os sistemas formados por estas áreas de conhecimento se caracterizam pela dominação. Percebendo a lógica implícita em todos os sistemas com os quais dialoga, o poeta desloca suas referências e faz com que entrem num movimento de significação que dissemina as marcas e fronteiras das áreas de conhecimento. Por meio de sua poesia iluminada, uma forma de textualidade que utiliza palavra, imagem e iluminura gravadas em placas de cobre, a dominação implícita nas leis da palavra e da imagem é deslocada e as identidades de texto e ilustração embaralhadas, de forma a potencializar a força desestabilizadora desta forma de textualidade.

Palavras-chave: William Blake; *Jerusalem*; texto; imagem; desconstrução.



ABSTRACT

By means of rereading the Religious, Philosophic and Artistic traditions through what he calls the circumference and the vortex, the poeta, engraver and painter William Blake shows how the systems formed by these fields of knowledge are characterized by domination. Conscious of the domination within the systems he rereads, the poet misplaces their references and makes them circulate in a kind of movement that disseminates the marks and boundaries of those fields of knowledge. In his illuminated poetry, a sort of textuality that uses words, images and illuminations engraved in copper plates, the domination within the laws of the word and of the image is misplaced and the identities of text and illustration are mixed up, so that the unsettling power of this sort of textuality is potencialized.

Key words: William Blake; *Jerusalem*; text; image; deconstruction.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	07
2. <i>JERUSALEM THE EMANATION OF THE GIANT ALBION</i>	
2.1. Um p(r)o(f)eta contra o poder.....	18
2.2. A arte de William Blake.....	37
2.3. <i>Jerusalem the Emanation of the Giant Albion</i>	44
2.4. Iluminando os sentidos: no caminho de <i>Jerusalem</i>	62
3. ESPECTROS E EMANAÇÕES	
3.1. As fontes de <i>Jerusalem</i>	74
3.2. A iconografia de <i>Jerusalem</i>	100
3.3. As "Artes Irmãs"	114
4. ILUMINURAS	
4.1. Além da referência e da figuratividade.....	128
4.2. O Comparativismo e a tirania do <i>logos</i>	144
4.3. Movimentos.....	155
4.4. Deslocamentos.....	166
5. CONCLUSÃO.....	190
6. BIBLIOGRAFIA.....	205
7. APÊNDICE.....	219



1. INTRODUÇÃO

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

(Jerusalem, 22, 34-5)

A dominação e a crueldade têm sido as características mais notáveis dos sistemas que o homem tem criado, ao longo de sua existência, para explicar as coisas do céu e da terra bem como de si mesmo. Seja pelas lentes da religião, da ciência ou da arte, a necessidade de entender o funcionamento das coisas tem levado o homem a construir hipóteses, relacionar observações e aventar regras que se transformam em leis e que, por sua vez, fundamentam todo e qualquer sistema. Abstraindo das manifestações particulares o que têm de geral, as abstrações feitas no âmbito da religião, da ciência e da arte com a preocupação de registrar recorrências, logo se tornam prescritivas e reguladoras impondo às diferentes formas de pensamento e existência uma generalidade que lhes é alheia, estranha. Este caráter prescritivo e regulador é institucionalizado no estatuto da lei, um produto social que tem na impessoalidade, na atemporalidade e na inacessibilidade de sua gênese sua garantia de verdade e sua força de cumprimento. Os sistemas formados pelas leis, criadas a partir de abstrações e generalizações, precisam excluir as diferenças, para que possam manter suas verdades e seu funcionamento, o que somente podem fazer dominando e subjugando todas as manifestações divergentes de sua lógica ou questionadoras de suas verdades. Ao se distanciar do pensamento imaginativo e da multiplicidade da existência, o homem enxerga na dominação a única forma de progresso e passa a exercê-la de forma tirânica e cruel, com fervor religioso, precisão científica ou com obsessão artística.



Os sistemas criados ao longo da história da humanidade têm sempre a necessidade do sacrifício para manutenção de sua lógica e de suas verdades, o que levou William Blake a perceber a indissociabilidade da dominação com a crueldade. Os mártires somente se tornam mártires por não poderem se tornar heróis, sob o risco de causarem ameaça ao funcionamento dos sistemas, pois os heróis permitidos serão aqueles que reiterarem as leis e verdades dos sistemas que os aclamaram. A lógica do sacrifício faz, então, da incapacidade de interagir com a diferença, uma forma de abnegação em favor da coletividade, uma forma de altruísmo que transforma o destino trágico do futuro herói em presente glorioso de mártir, aquele cuja vida passa a ter valor somente quando é não-vida, quando é morte.

Este é, em linhas gerais, o movimento que o poeta, gravurista e pintor William Blake (1757-1827) percebe na forma de existência por ele denominada de “circunferência”, que poderíamos parafrasear como as formas de existência histórica, social, política e econômica do homem ao longo dos séculos. No domínio da circunferência, o homem tem sua percepção reduzida aos seus sentidos, seu pensamento restrito à lógica científica, seu quinhão divino circunscrito à religião e sua imaginação cerceada pela arte “oficial”, forma de arte difundida pelas classes dominantes como a única aceitável, a ser apreendida por todos que almejam ao estatuto de artista. Neste domínio, o homem cria as leis prescritivas para a religião, ciência e arte, obedecendo à tendência de uniformidade de comportamento e pensamento que caracteriza o funcionamento dos sistemas.

No âmbito da religião, Blake percebe o desenvolvimento da dominação e da crueldade primeiramente nas formas de religião pré-cristãs, que tinham no sacrifício sua forma de interagir e apaziguar os deuses, considerados como entidades independentes e



mais poderosas que o homem, capazes de gerar tanto quanto de destruir a vida. Eliminando o sacrifício como forma de relação com os deuses, ao mesmo tempo em que reduzia o panteão pagão a um deus único, mais benevolente e menos cruel que os deuses pagãos, o cristianismo desenvolve a dominação e a crueldade na forma de moralismo, o qual serve de esteio para várias formas de dominação histórica do cristianismo, tais como as cruzadas, a Inquisição e o que Blake chama de Religião Oficial. Adotando formas mais brandas de dominação, a deidade cristã ainda mantém o caráter punitivo, prescritivo de comportamentos e pensamentos, necessário à manutenção do sistema religioso cristão, que tem na exterioridade e na intangibilidade da divindade sua mola mestra. Um dos sistemas formados a partir do cristianismo por meio da associação entre a instância divina e a natureza, chamado Religião Natural ou Deísmo, efetuou a junção da exteriorização da divindade em relação ao homem com a natureza concebida como independente do homem.

No âmbito da ciência, os desenvolvimentos do humanismo renascentista também levaram à formação de sistemas de dominação e crueldade, sobretudo na primazia que a racionalidade passou a ter sobre a imaginação. Seja na forma de dúvida cartesiana (*cogito ergo sum*), no *ratio* dos sentidos em Hobbes e Locke ou na difícil relação das categorias transcendentais com a fenomenologia do senso comum em Kant, o *logos* sempre foi a instância última à qual todos os sistemas se reportavam e onde buscavam sua legitimidade. As contradições percebidas nestes sistemas, fosse na relação entre as proposições e seus enunciados, fosse na lógica mesma do sistema, eram desconsideradas e aqueles que apontavam para elas e demonstravam sua importância, não raro se tornavam vítimas da lógica do sacrifício. O sistema que conseguiu incorporar as contradições ao âmbito mesmo de sua lógica foi a dialética hegeliana,

forma de síntese na qual os elementos contraditórios são assimilados em uma nova forma de pensamento que não nega as anteriores mas lhes é superior em capacidade de absorção das diferenças. Estabeleceu-se, então, a concepção circular da história e do pensamento, o tempo cíclico e a matriz da síntese, como forma *par excellence* de pensamento científico. Um dos pilares destes sistemas fundamentados no *logos* é a teleologia, a concepção de que toda forma de existência tem uma finalidade e um fim e que todas as forças devem ser orientadas para a consecução deste fim.

No âmbito da arte, os sistemas se manifestam na formação das tradições e na importância que passam a ter institucional e politicamente na manutenção do poder pelas classes dominantes economicamente. Além de preservarem o *status quo* político, as tradições se mostram como leis prescritivas que devem ser seguidas sob o risco de marginalização e desprezo pelas instituições. Ao elegerem aspectos da arte como princípios de toda forma de arte, as tradições se transformam em sistemas de dominação que excluem as diferenças sob a égide do critério de valor. Institucionalizando-se, as artes perdem seu poder desestabilizador e se cristalizam em fórmulas e procedimentos compartilhados por aqueles que desejam ser aceitos como artistas. Movimentos artísticos e literários são tematizados no ciclo de Orc, que é a transformação do personagem Orc, representante da força revolucionária, no personagem Urizen, representante da razão e deste em Satã, energia criativa, ou seja, a força inicial das revoluções é logo assimilada em terror jacobino para, posteriormente, ser renovada por meio do que Blake chama de leitura “infernai” das tradições.

Os sistemas manifestados pelas tradições da religião, ciência e arte e as formas históricas de dominação implicadas por estes sistemas serão o fio condutor do capítulo que tem título homônimo ao poema analisado, *Jerusalem the Emanation of the Giant*



Albion. Neste capítulo mostraremos como os outros poemas do autor refletem a mudança da crença da mudança política da humanidade para a crença na mudança pessoal e mesmo no nível pessoal, a mudança de uma visão que opõe a razão à imaginação para uma visão imaginativa e intelectual, que somente poderá acontecer quando o homem detectar os sistemas em seu funcionamento e superá-los deslocando suas certezas e fundamentos. Ainda neste capítulo, examinaremos a percepção blakeiana de que os estados inferiores coexistem com os estados superiores de existência apontados em sua poesia e a passagem de um a outro não demanda qualquer forma de ascese ou exegese, apenas a abertura das “portas da percepção”, simbolizadas pelo vórtice eterno de toda forma de vida.

A leitura “infernai” propõe a re-leitura dos sistemas e a desarticulação de suas certezas e princípios, fazendo com que suas “rodas estelares”, termo que Blake usa para designar o funcionamento do racionalismo, girem de forma diferente, instaurando a diferença sem anular a identidade, ou seja, fazendo com que os sistemas passem a diferir de si mesmos, criando um efeito de estranhamento que possibilitará a recuperação de seu potencial desestabilizador. Esta forma de releitura somente pode acontecer na forma de existência que Blake denominou “centro” ou “vórtice” que, diferentemente do círculo da circunferência, não se fecha sobre si mesma, ao contrário, estabelece um movimento centrípeto rumo ao infinito. Se a circunferência estabelece o tempo como base da existência, subjugando o espaço e relegando a ele a condição de consequência do primeiro, o vórtice estabelece o movimento duplo do tempo e do espaço, uma vez que implica no deslocamento horizontal e vertical simultaneamente.

É, então, por meio de concepção integrada da existência do homem na circunferência, sua dimensão histórica, social, política e econômica, e no vórtice, sua

dimensão eterna, divina, imaginativa e criativa, que Blake relê as tradições e a formação dos sistemas no âmbito da religião, ciência e artes. Detectando nas diferentes formas de pensamento os dois limites impostos à queda do homem para que não perdesse sua capacidade imaginativa, o limite de condensação, chamado de Adão, e o de opacidade, chamado de Satã, Blake também aponta para a possibilidade de descobrirmos seus centros imaginativos, ponto de partida para a leitura infernal tanto da tradição, como da religião e da ciência. Estes dois limites, que são os limites impostos pela circunferência à existência, também são os limites impostos ao pensamento e à imaginação pelos sistemas e são relacionados por Blake à tendência oposta, de expansão, que tem na infinitude do vórtice seu movimento. Portanto, circunferência e vórtice são geometricamente indissociáveis: todo vórtice se inicia numa circunferência assim como toda circunferência tem seu vórtice ao centro. Em outras palavras, Blake concebe a possibilidade de transformação dos sistemas em pensamento imaginativo por meio da desarticulação de sua tendência à generalização e à abstração, fazendo da minúcia e do detalhe, do particular, enfim, a forma de conhecimento que não se deixa arrastar pelas sistematizações e que mantém sua força textual de inquietação e estranhamento.

Esta releitura “infernal” das tradições guiará as discussões propostas no capítulo “Espectros e Emanações”, no qual seguiremos Blake em sua perscrutação do centro “vortical” das tradições do texto e da imagem. Sua cosmologia, simbologia e arte serão analisadas de forma a possibilitar a compreensão das formas pelas quais incorpora diferentes tradições da literatura e da pintura e o poema iluminado *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion* será apresentado em sua construção formal, retórica e temática, juntamente com a concepção blakeiana dos estados eternos e da passagem pelo homem por eles. Sendo o erro um estado eterno, é necessário ao protagonista

passar por ele para adentrar em sua existência “vortical”, o que é feito, no poema, pela paródia dos códigos verbal e visual e sua superação na poesia iluminada.

A minúcia, o detalhe, o particular, não somente escapam às generalizações e abstrações por sua característica pragmática e por sua inclusão do leitor e da leitura no âmbito de sua construção formal, retórica e temática, mas, também, desestabilizam a formação e cristalização de identidades, fundamental à vida dos sistemas. Realizadas a partir do código verbal e do visual, as minúcias são manifestadas por meio da releitura de uma tradição que remonta aos monges medievais e que era usada como forma de facilitar o entendimento das escrituras pela população, as iluminuras. Blake transforma este artifício ornamental em poderosa forma textual de disseminação das marcas que garantem identidade aos códigos verbal e visual, de forma a tornar difícil o reconhecimento dos contornos do que é letra e do que é desenho. Fazendo a leitura infernal dos códigos e das leis da palavra e da imagem e vendo na separação, classificação e institucionalização destas duas formas expressivas sintomas do pensamento que tem na dominação sua matriz, Blake escreve seus poemas iluminados em placas de cobre, de forma a garantir a manutenção das reproduções da forma como foram escritos.

Longe de querer controlar a leitura que seus poemas teriam, a manutenção das características formais dos poemas iluminados garante a manutenção da força desestabilizadora desta forma de textualidade que utiliza letras manuscritas, arabescos, micro-desenhos, iluminuras, texto e imagem em proporções diferentes em cada placa, pontuação errática e estrutura centrípeta. O fato de a grande maioria das edições e traduções de seus poemas iluminados simplesmente desconsiderar esta complexidade formal e não levar em contas as múltiplas relações destas inovações formais com a



construção retórica e temática dos poemas, traduz uma forma de leitura de sua obra iluminada que reduz sua complexidade de forma por vezes inaceitável.

A existência na circunferência reduz a percepção do homem aos seus sentidos e causa o enfraquecimento de sua capacidade intelectual e imaginativa, fazendo com que a complexidade da existência e da significação seja compreendida como sistemas binários de oposição, a partir dos quais o homem constrói seus sistemas religiosos, científicos e artísticos. Entretanto, qualquer possibilidade de mudança, de abertura dos ‘portas da percepção’, deve se iniciar pelo reconhecimento do estado de erro e ser seguida de sua re-leitura infernal, de forma que as formas de dominação possam ser transformadas em potencial criativo. Este é, assim podemos dizer, o tema do poema iluminado, escrito e gravado em 1804, *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion*, no qual Los, guia espiritual de Albion, símbolo metonímico da humanidade, conduz o homem a uma mudança na sua capacidade perceptiva, que o levará a ver, mesmo nos estados inferiores de existência Ulro e Geração, a possibilidade de transformação “vortical”. A transformação se inicia pelo estado em que se encontra Albion no início do poema, chamado Beulah, estado duplo com um portal para o estado superior, o Éden e outro para o inferior, Ulro.

Entretanto, o tema da passagem de Albion pela “Morte Eterna” e seu despertar para a “Vida Eterna” só denota alguns dos vários desdobramentos que o estado duplo de Beulah apresenta ao leitor. A passagem de Albion da morte intelectual e imaginativa para a vida artística, criativa e profética, é construída como um nódulo temático, retórico e auto-referente que indicam para leituras variadas que se deslocam mutuamente sem que qualquer uma tenha ascendência sobre as outras. Assim, a passagem indica, por metalepse, o equilíbrio dinâmico em que se encontram as

diferentes forças textuais do poema, que permitem a leitura do poema como uma encenação dos códigos e tradições e a disseminação de sua leis. O autor faz a releitura “infernai” das tradições literárias grega, latina, renascentista, neoclássica e romântica, bem como das escolas pictóricas flamenga, veneziana, neoclássica e romântica, sempre buscando seu centro “vortical” e sempre buscando detectar o erro para que possa ser superado. Também a tradição da ilustração de livros e a tradição do *ut pictura poesis* são relidas por Blake, que percebe na formação e institucionalização dos campos da palavra e da imagem, outra manifestação da dominação e da crueldade.

O tema da passagem de Albion pelos estados eternos se torna, à medida em que a leitura avança, em um movimento de diferir das tradições a partir da leitura que delas faz o poeta, de tal forma que, não abandonando suas marcas identitárias, as tradições e os campos das artes passam a funcionar de forma alterada, gerando possibilidades múltiplas de sentido e de textualidade. A passagem de Albion se torna, então, a passagem tanto do poema como da poesia, da imagem, da leitura e do leitor não de um tipo de leitura para outro, o que seria apenas substituir uma forma de dominação por outra, mas a passagem de um estado eterno, a morte da capacidade imaginativa e intelectual, para a vida da textualidade. Uma passagem desta magnitude não pode ser feita por meio da negação, pois negar é afirmar aquilo mesmo que se nega; tal mudança deve ser feita primeiramente evitando-se as generalizações e abstrações e, em segundo lugar, fazendo com que as minúcias, os detalhes, aquilo mesmo que é considerado marginal, pequeno, insignificante, passe a corroer a lógica dos sistemas e instaure o *moto-contínuo* da textualidade.

O movimento que as iluminuras instauram na relação entre texto e imagem no poema *Jerusalem* é o tema do capítulo “Iluminuras”, no qual procuraremos mostrar a

dinâmica do poema iluminado blakeiano de forma a vislumbrarmos mais claramente as possibilidades que este tipo de textualidade promete. Algumas placas serão analisadas em detalhe, como forma de abrirmos as possibilidades de discussão teórica deste tipo de textualidade. Veremos que as implicações teóricas deste tipo de poesia estão relacionadas aos conceitos de identidade, essência, forma, conteúdo e sujeito, e mostraremos que o tratamento que Blake dispensa a estes conceitos articuladores de sistemas, não é a negação, mas o deslocamento de suas certezas e princípios, de forma a fazer com que as identidades conhecidas como palavra, imagem, texto, leitor e leitura entrem no jogo de significação que faz da disseminação das marcas e limites sua maior força criativa.

Fazendo das minúcias sua pedra angular, é por meio delas que Blake incorpora as tradições e as relê em sua poesia iluminada, incitando o olhar a circunvoluções que ora se abrem aos grandes movimentos históricos, ora se fecham em torno das questões mais particulares da pintura ou da literatura, oscilando entre os contornos da circunferência e a queda livre do vórtice. Disseminando as fronteiras formais, retóricas e temáticas das tradições literárias, pictóricas, filosóficas e religiosas, Blake constrói seu poema sobre o solo fértil do movimento, guiando seu leitor e reeducando sua leitura, desautomatizando hábitos e ampliando a capacidade perceptiva por meio deste movimento duplo de grande angular e zoom que sua poesia iluminada causa no leitor.

Como leitores, nos deixamos levar por este guia poético/profético e procuramos refazer, neste trabalho, um roteiro das leituras infernais da tradição que Blake propõe em seu poema iluminado *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion* bem como adentramos em seu universo semiótico de deslocamentos dos limites das artes por meio do movimento da circunferência e do vórtice, ao mesmo tempo e no mesmo espaço.

...I pretend to love, to see, to converse with daily, as man with man, & the more to have an interest in the Friend of Sinners. Therefore Dear Reader, forgive what you do not approve, & love me for this energetic exertion of my talent

(J 3)

Assim como Blake, não pretendemos descobrir qualquer sentido oculto ou indecifrável em sua poesia, qualquer verdade escondida sob as tormentas da teoria ou qualquer essência transcendente que inculque em sua poesia uma finalidade última ou razão metafísica para sua existência. Almejamos somente perseguir algumas trilhas deixadas na forma de poesia iluminada que convidam à reflexão criativa sobre a arte poética e pictórica, trilhas de um caminho que se faz só caminho.

2. JERUSALEM THE EMANATION OF THE GIANT ALBION

2.1. Um p(r)o(f)eta contra o poder

Comparado aos poucos amigos feitos, William Blake angariou inimigos de várias frentes, tanto em vida como postumamente, coisa que levaria mesmo o leitor mais desinteressado a se indagar sobre as razões para tal fato. Para complicar ainda mais a situação, seus defensores, em muitos casos, acabam se tornando quase tão obstinados quanto alguns relatos dizem ter sido o próprio poeta. Que a arte é capaz de elevar o *pathos* apaixonado ou colérico aos seus limites, já é sabido, mas entender como isto acontece tem sido a principal meta da crítica e teoria literária e de arte há pelo menos três séculos. Quais os mecanismos ilusórios capazes de prover a arte com tal vitalidade que a faz perpassar séculos sem perder seu brilho, fascínio e mistério?

Apontar para as possíveis respostas que a obra de William Blake sugere a questões tão abrangentes quanto profundas e viscerais à própria cultura ocidental é, também, tentar exercer a tão difícil e almejada objetividade do teórico da literatura e de arte. Neste sentido, a obra poética e pictórica de Blake não facilita o caminho do neófito e é somente com a mesma obstinação apontada por biógrafos no caráter de Blake que se torna possível vislumbrar as inúmeras possibilidades de leitura e interpretação de seus poemas, quadros e gravuras, possibilidades estas que têm desafiado interpretações que se pretendem exaustivas ou unilaterais, bem como modelos teóricos que por vezes produzem nos críticos a idéia de terem encontrado “the end of a golden string” (J 77). Outros críticos menos afeitos a seu tipo de poesia sentenciam em sua obra uma “falta de forma (que) atrapalha seu próprio trabalho artístico”, sendo que essa falha “...torna-se

mais evidente, é claro, nos poemas mais longos – ou antes, nos poemas em que a estrutura é importante.” (ELIOT 1989, 166).

A dificuldade em se estudar a obra deste poeta visionário advém não de seu hermetismo ou obscurantismo, muito menos de sua falta de forma ou falhas na estrutura. Um de seus maiores conhecedores, o crítico Northrop Frye, escreveu um dos mais importantes e sensatos trabalhos sobre sua obra, *Fearful Symmetry: a Study of William Blake*, no qual resume as divergências a respeito das diferentes interpretações de seus poemas longos ou proféticos como tentativas, infrutíferas, de descobrir códigos herméticos que levariam ao conhecimento da essência da sua poesia (1990, 7)¹. Tentaremos demonstrar aqui que a dificuldade na leitura da obra de Blake reside em seu desafio aos cânones estabelecidos da literatura e das artes, em sua recusa em se agregar a programas ou preceitos que não os seus e à sua recusa incessante em reiterar a ideologia ocidental da complementaridade entre as artes verbais e visuais, ratificada pela concepção de que toda arte tem sua lei e sua verdade.

“I must Create a System, or be enslav’d by another Mans” (J 10) Assim se refere Los, um dos principais personagens de Blake que representa a força transformadora, aos sistemas que resultam em dominação e crueldade, pelos quais Albion, o homem, deverá passar para reunir sua porção material e eterna. Da identificação entre Los a Albion e do caráter autobiográfico de toda sua obra, resulta que os sistemas de que fala Los são todas as formas de pensamento organizadas em credos postulados como verdadeiros e únicos, dos quais a ciência, a religião, a política e o moralismo são exemplos constantes em sua obra. Nestes axiomas que articulam concepções do mundo e do homem se localizam as trincheiras nas quais o autor detecta a presença de seus inimigos corporais,

¹ “...they can hardly be code messages. They may need interpretation, but not deciphering: there can be no ‘key’ and no open-sesame formula and no patented system of translation”

os únicos capazes de causar destruição, uma vez que os inimigos espirituais são os interlocutores do poeta: “I have tried to make friends by corporeal gifts but have only / Made enemies: I never made friends but by spiritual gifts;” (J 91).

Blake vê em qualquer guerra que não seja uma “mental war” uma manifestação do estado decaído em que se encontra o homem, chamado de Satã, no qual o poder é exercido com os requintes de crueldade. Este estado é a tirania e suas manifestações são a dominação e a crueldade, seja ela política, religiosa, moral, científica ou filosófica. Estas diferentes formas de tirania representam as diferentes formas do Anticristo ou Querubim Cobridor (este último termo tomado de empréstimo do livro de Ezequiel) e são um estado eterno pelo qual o homem deve passar em seu caminho pela iluminação, a “Eternal Death” que causa a separação entre pensamento e imaginação.

A dominação do homem sobre o seu semelhante é simbolizada pelo monstro ou dragão Leviatã, que os pagãos acreditavam estar em constante luta com os deuses e que aparece na simbologia bíblica descrito por Isaías como uma serpente ou dragão (27:1), por Jó como uma espécie de crocodilo (41) e por Ezequiel como um monstro (28:13-16), sendo sempre sua característica maior o fato de ser um demônio do caos. Thomas Hobbes usa o mesmo símbolo para se referir à tendência à dominação que caracteriza o estado natural ou estado de guerra (*homo homini lupus*), no qual os indivíduos têm como única preocupação seu próprio bem estar. Para o filósofo quinhentista, a sobrevivência do homem é garantida por uma outra tendência natural, o medo da morte (*ratio naturalis*), que faz com que os indivíduos abram mão de sua liberdade delegando seus poderes ao Estado por meio de um contrato. Porém, as afinidades com a filosofia renascentista não vão além do uso comum do símbolo bíblico, como veremos adiante.



Tendo vivido a mudança do século “das luzes” para o século XIX, Blake pode presenciar o terror que as guerras napoleônicas impingiram aos britânicos, sobretudo na primeira década do novo século, quando no lugar de poesia se escreviam canções de guerra e no lugar de escritos proféticos se tentava provar que Napoleão Bonaparte era a verdadeira besta de que fala o Apocalipse de São João (ERDMAN 1991, 393). Da histeria provocada nos ingleses pelos franceses liderados por Bonaparte resultou o julgamento de Blake em 1803 por traição, após haver o poeta expulso dois soldados bêbados de seu jardim (os soldados, Schofield e Cock, bem como os juizes que o julgaram, Brereton, Peachey e Quantok serão incorporados à sua poesia como personagens recorrentes e agregados aos filhos de Albion, exemplos do racionalismo materialista e do moralismo).

Blake vê na Independência Americana a possibilidade de triunfo do espírito revolucionário, simbolizado pelo personagem Orc, sobre o despotismo do poder racionalista, simbolizado pelo personagem Urizen, o qual representa a constante ameaça de tornar o sonho libertário numa maldição que acorrenta a visão aos sentidos, o sonho libertário ao poder tirânico. Escrito em 1793, *America a Prophecy* é uma profissão de fé na vitória de Orc, o jovem herói acorrentado pelos seus pares no estado de Ulro, e que, como Prometeu e Jesus, lutam para atingir a redenção após a passagem pela existência material. O triunfo da revolução marca uma fase da vida de Blake em que o poeta ainda acredita nos ideais políticos, os quais são, posteriormente, abandonados por uma revolução imaginativa, na qual a razão, o perdão e a imaginação são os alicerces da nova utopia e na qual as leis e verdades da ciência, filosofia e das artes são deslocadas para criar infinitas possibilidades de significação. Blake descreve a tentativa de reação

tirânica de Urizen, defensor da dominação exercida por meio da tradição, nos “bands of Albion, and the ancient Guardians”:

They slow advance to shut the five gates of their built-law heaven
 Filled with blasting fancies and with mildews of despair
 With fierce disease and lust, unable to stem the fires of Orc;
 But the five gates were consum'd, & their bolts and hinges melted
 And the fierce flames burnt round the heavens, & round the abodes of
 men

(AP 16, 22-23;)

Apesar da influência que o espírito revolucionário dos americanos exerceu sobre a França, a reação totalitária que se seguiu à Revolução Francesa é vista como a vitória da tirania sobre a liberdade, na qual os ideais revolucionários de “Igualdade, Fraternidade e Liberdade” simbolizados pelo personagem Orc, se transformam em poder tirânico reativo, simbolizado pelo personagem Urizen. Em *The French Revolution*, poema concebido em sete livros mas dos quais somente o primeiro foi realizado, em 1791, as imagens do terror absolutista são vivas:

When the heavens were seal'd with a stone, and the terrible sun clos'd
 in an orb, and the moon
 Rent from the Nations, and each star appointed for watchers of the
 night,
 The millions of spirits immortal were bound in the ruins of sulphur
 heaven
 To wander enslav'd black, depresst in dark ignorance, kept in awe
 with the whip,
 To worship terrors, bled from the blood of revenge and breath of
 desire,
 In bestial forms; or more terrible men, till the dawn of our peaceful
 morning

(FR, 11, 211-16)

Decepcionado com a transformação da Revolução Francesa em uma nova forma de tirania, Blake abandona a crença na possível libertação da humanidade por meio de

ideais políticos, pois uma revolução que tivesse estes ideais por base levaria, apenas, à substituição de um tirano por outro, ou de uma forma de tirania por outra, “A revolution based on such ideas is not an awakening of the spirit of man: if it kills a tyrant, it can only replace him with another, as the French Revolution swung from Bourbon to Bonaparte” (Frye 1990, 66)², e passa a crer somente na mudança interior como forma possível de libertação, não somente uma mudança interior ao homem, mas, sobretudo, o cultivo de um estado de mudança, de experimentação constante, capaz de deslocar os sistemas dominantes de suas certezas, desarticulando, desta forma, a dominação e a crueldade.

Também na industrialização crescente que acontece sobretudo nas primeiras décadas do século XIX na Inglaterra, Blake vê o estado de tirania e suas manifestações, o domínio e a crueldade. Uma das imagens usadas pelo poeta para indicar, entre outras coisas, os efeitos da industrialização, estão os “Dark Satanic Mills”, no famoso poema conhecido como “Jerusalem” mas que é somente a introdução ao poema *Milton a Poem in Two Books*, o qual se tornou um hino religioso na Inglaterra. Aplicando o Utilitarismo de Adam Smith para justificar o tratamento desumano dado aos trabalhadores, a nova burguesia inglesa transforma-se, de revolucionária (contra a antiga aristocracia), em despótica, traindo o ideal romântico de liberdade que também fora o seu nas últimas décadas do século XVIII, período no qual compartilhava do ideário romântico com os primeiros poetas deste movimento (Wordsworth e Coleridge). Blake também reage contra a industrialização desumana, juntando sua voz aos poetas Românticos que, na Inglaterra, tomam de empréstimo dos Pré-Românticos alemães do

² “Uma revolução baseada nestas idéias não é um despertar espiritual do homem: se mata um tirano, é somente para substituí-lo por outro, assim como a Revolução Francesa escorregou dos Bourbons para o Bonapartismo”



Sturm Und Drang a ênfase no gênio individual, a insubmissão às regras e a confiança nos sentimentos como princípio da arte. Uma das vítimas da “nova era” industrial é mostrada no personagem que dá nome ao poema “The Chimney Sweeper”:

When my mother died I was very young,
And my father sold me while yet my tongue,
Could scarcely cry weep, weep weep weep weep.
So your chimneys I weep & soot in sleep.

(SIE 12, 1-4)

Outra forma de tirania repudiada por Blake é o moralismo religioso, literário e filosófico, que tomam forma no Puritanismo, no Deísmo e na Religião Natural, correntes de pensamento neoclássico e romântico que consolidam o estado de erro pelo qual a humanidade, representada pela metonímia do gigante Albion, deve passar para unir sua vida material à eterna.

A Reforma Protestante do século XVI introduziu na Inglaterra e na Alemanha o apego maior à palavra de Cristo em detrimento da autoridade do Papa, criando várias religiões dissidentes que tinham em comum os preceitos da predestinação absoluta, da soberania divina e a depravação inata do homem depois do pecado original. Diante da divisão teológica entre religião “natural”, visão de Deus que o homem desenvolve a partir de sua razão, e “revelada”, visão de Deus comunicada ao homem pelos profetas inspirados (Frye 1990, 44), o Protestantismo toma o partido da religião natural, uma vez que a junção da racionalidade com a fé é a marca principal que a Reforma Protestante trouxe para o Ocidente, ocasionando a separação entre a natureza divina e a humana. Uma das principais influências na obra de Blake, John Milton, defensor do parlamentarismo contra a monarquia, poeta protestante e puritano, se vale da divisão protestante dos homens em três classes, os escolhidos, os redimidos e os condenados

para articular a teologia do *Paradise Lost*. Em *Milton a Poem in Two Books*, poema escrito e ilustrado por Blake em 1804 (que assina “The author & Printer W Blake”), o poeta seiscentista se transforma em personagem que será, assim como Dante na *Divina Comédia*, guiado por Blake/Virgílio em sua passagem pelo inferno (o estado de erro/puritanismo ou Ulro) e chegada à eternidade (Beulah, Éden ou Golgonooza). Blake substitui a tríplice divisão protestante da humanidade pela divisão entre o homem e os estados (os estados são de abstração ou Ulro, o vegetativo/material, ou Geração, o paraíso inferior ou Beulah e o superior ou Éden). Retirando a possibilidade de uma concepção de uma essência boa ou má, pecadora ou ascética natural ao homem, Blake enxerga as características do ser humano em função de sua passagem pelos estados eternos, os quais afetam a mente e a percepção de quem passa por eles. Entretanto, em cada estado, assim como em cada ser vivo, há um centro e uma circunferência, ou seja, uma existência infinita e uma material e é esta existência dupla, que Blake figurativiza na imagem do vórtice (cujo fim é infinito), que permitirá a passagem pelos estados.

A descoberta, feita por Copérnico e Galileu no século XVI, de que o universo ptolemaico, que concebia a Terra como o centro do universo, não correspondia à realidade influenciou grandemente a visão da fé e contribuiu para a Reforma Protestante, mas é a descoberta de que o universo funciona de acordo com leis mecânicas, feita pelo físico Isaac Newton, que vai servir de base para a nova concepção de fé protestante, formando o sistema religioso-filosófico conhecido como Deísmo, segundo o qual Deus se dá a conhecer aos homens em suas obras, ou seja, na natureza e suas leis. O novo sistema religioso-filosófico, que tinha o grande mérito de explicar o universo em leis mecânicas e relações de causa e efeito, se torna tão importante no



século XVIII a ponto de influenciar largamente as Revoluções Americana e Francesa (FRYE 1990, 66) e se tornar um dos pilares do Romantismo Inglês.

O Deísmo tem, na filosofia de Rousseau do homem natural, seu mais importante aliado filosófico. As concepções do iluminista francês a respeito da bondade natural do homem e do poder de corrupção que a sociedade exerce sobre o indivíduo serão esteios do Romantismo, que fará a união da natureza com o gênio humano por meio da analogia entre a criação poética e um organismo vivo, desenvolvendo tanto quanto reagindo contra os preceitos do neoclassicismo. Apesar da mudança da natureza física para a natureza humana que distingue, entre outros aspectos, o Romantismo do Neoclassicismo - a imaginação romântica se torna a lâmpada que ilumina a natureza, ao contrário do espelho que a reflete, como o concebia o século das luzes (para usar a engenhosa metáfora do crítico M.H. Abrams), a geração de Wordsworth e Coleridge ainda vê, nas leis da natureza, as regras do funcionamento da criação poética (ABRAMS 1971, capítulos IV, V e VII).

Contra o Deísmo e a Religião Natural, Blake escreve, em 1788, sua declaração de princípios chamada “There is no Natural Religion”, na qual sentencia:

Conclusion. If it were not for the Poetic or Prophetic character. The Philosophic & Experimental would soon be at the ratio of all things & stand still, unable to do other than repeat the same dull round over again.

Application. He who sees the Infinite in all things sees God. He who sees the Ratio sees himself only.

(NNR [b])

Outra forma de tirania contra a qual Blake escreve é o moralismo, no qual, como em toda forma de dominação, o tirano e a vítima fazem parte de um mesmo sistema, chamado de estado de natureza ou “estado de egoísmo”. A separação entre o bem e o mal e a hierarquia criada entre os dois pesos desta balança, na qual o primeiro lado é

sempre superior ao último, é a justificativa racional da dominação que o homem, em sua existência terrena (“fallen state”), exerce sobre os seus pares e que tem por substrato religioso a religião natural e por justificativa filosófica o Deísmo. A separação entre Deus e o homem (natureza humana e divina) do Cristianismo propõe um deus que tem por qualidades o mistério e o desconhecido (justamente por estar fora do homem) e um homem que não deve questionar as leis divinas, formando o sistema denominado por Blake “State Religion”.

Assim como a natureza para o Deísmo ou Religião Natural, Deus tem a função de ser a instância última, inatingível, transcendente para o Cristianismo oficial, que dá substrato a diferentes formas de dominação e moralismo. Esta separação entre Deus e o homem após a queda do paraíso (o que Frye chamaria de “mito arquetípico” – FRYE, 1973), é, também, a separação entre a existência e a percepção humana, salientando-se que a percepção de que fala Blake não se assemelha ao “ratio of the five senses” de que falam Locke e Bacon, mas se constitui na visão profética, uma instância que não pode ser reduzida somente ao pensamento ou à imaginação, mas integra estas duas formas de percepção da realidade e de conhecimento em relações de análise e síntese. A definição que dois anos após a morte de Blake, viria a dar Baudelaire da “rainha das faculdades”, nos dá uma dimensão do caráter antecipatório da imaginação blakeiana: “Ela decompõe toda a criação, e, com os materiais acumulados e dispostos conforme regras das quais não podemos encontrar a origem senão no mais profundo da alma, ela cria mundo novo, produz a sensação do novo.” (BAUDELAIRE 1993, 94)

Reduzida a percepção aos cinco sentidos, introduz-se no mundo material a separação entre sujeito da percepção e realidade percebida, base da epistemologia de grande parte da ciência ocidental e fundamento da separação mesma entre os domínios

da fé e da ciência. À ciência caberia explicar as leis mecânicas do universo de acordo com a percepção e a lógica humana, à religião caberia garantir a salvação dos homens por meio da fé em uma instância transcendental e, ao mesmo tempo, punitiva: esta era a visão de mundo predominante à época em que o poeta viveu.

O amor sexual no mundo material é visto como a parte mais “baixa” do homem em comparação com sua parte mais alta, sua alma, e é necessário à reprodução mas, em si mesmo, pecaminoso, pressuposto que transforma a mulher, causa do pecado original, no princípio de todo o mal. O estado de pecado, no qual vive a humanidade, faz com que o homem venha a transformar a sexualidade e a mulher em um princípio tirânico de desejo e culpa, chamado, por Blake, “female will”, cuja interseção com o Deísmo, produziu, no Ocidente, o conceito de Natureza-Mãe. O “female will”, símbolo blakeiano para a religião do pecado, já aparece na Bíblia no simbolismo da Grande Prostituta do Apocalipse, também associada ao Dragão Leviatã e ao Mistério (João 17:1-6). Portanto, com a queda do homem do paraíso, as separações entre Deus e homem, entre homem e mulher e entre visão profética e percepção sensitiva, criaram o estado de pecado chamado “female will” ou “Rahab” (a associação de Raab com o Leviatã sedutor e destrutivo aparece em Josué 2 e Isaías 2 – no qual também é associada a Jerusalém). Para o poeta, o amor sexual não somente deveria ser livre de qualquer forma de moralismo ou censura (novamente lembramos o grande apreço que por esta razão, entre outras, tiveram os pais da contracultura norte americana pelo bardo inglês), mas também era uma das formas de libertação e de expansão dos sentidos para além da percepção.

Para o autor de *Songs of Innocence and Experience*, a percepção da existência por meio da redução a pares de princípios opostos e complementares, como divino/humano,



masculino/feminino (chamados, respectivamente, espectro e emanção), natureza/cultura e pensamento/imaginação, caracteriza o estado vegetativo, ou Geração, pelo qual a humanidade deve passar para poder reunir seus aspectos temporal e eterno novamente, o que só pode ser feito por meio da imaginação, força motriz que perpassa as formas de existência material e eterna, une as dimensões lógica e imaginativa, como um vórtice que se abre ao infinito a partir do centro imaginativo de cada forma de existência.

Vimos, até o momento, a tirania exercida na forma de dominação política, religiosa e moral. Resta-nos investigar, agora, os sistemas científico e filosófico com os quais o Iluminismo dialoga e nos quais Blake enxerga nas diferentes formas de tirania a formação da lógica ocidental e sua ideologia de dominação, sua dinâmica de aparente igualdade entre ao lados dos pares de oposições (homem-mulher, divino-humano, religião-ciência, texto-imagem, fala-escrita, entre outros). A Ideologia destas formas de dominação e sua matriz comum na lógica ocidental apresenta a lógica da igualdade, da oposição entre complementares que se dependem mutuamente, mas cujo funcionamento escamoteia a superioridade implícita de um dos termos, cujo sintoma principal é a dominação.

Transformados em antagonistas, John Locke e Francis Bacon produziram a teoria do conhecimento que fundamenta a filosofia neoclássica, na medida em que concebiam a imaginação como a articulação de experiências sensoriais por meio de sua abstração e classificação em princípios gerais. Partidários da separação entre a realidade concreta e a sua percepção pelo indivíduo, admitiam a existência do mundo físico independente de sua percepção pelo homem e concebiam o conhecimento como a recepção passiva de estímulos da natureza, que eram transformados em percepções sensoriais, relegando ao

sujeito conhecedor o papel de receptor ou, no máximo, organizador de experiências físicas mas nunca de sujeito de seu mundo e de seu conhecimento. Bacon, em seu *Novum Organum*, buscando se aprofundar no método classificatório e generalizador do *Organum* aristotélico, buscava a organização das experiências em um método indutivo que fosse capaz de explicar o conhecimento da natureza, efetuando a passagem da hipótese (o individual e único) para a regra (o geral e recorrente) com base nas experiências sensíveis. A concepção da independência da natureza em relação ao homem servirá de esteio à filosofia empirista de Thomas Hobbes e a concepção de que o conhecimento só pode ser produzido por meio de experiências sensíveis permitirá a John Locke elaborar sua teoria sensualista do conhecimento.

A partir de sua concepção do estado de natureza no qual o homem vive e de sua resolução por meio de um pacto no qual indivíduos abrem mão de sua liberdade, como já foi dito, Hobbes propõe a tese de que toda realidade é corpórea e que o movimento é a origem de tudo. Buscando o conhecimento por meio da compreensão das causas dos fenômenos naturais, o filósofo inglês não admite a existência de idéias de origem humana e propõe como única fonte de conhecimento as sensações que nos surgem por meio dos sentidos e que a memória conserva.

Dirigindo sua crítica às idéias inatas dos racionalistas cartesianos, John Locke propõe uma teoria do conhecimento na qual o homem recebe as idéias simples por meio de suas sensações e as organiza por meio de sua capacidade de reflexão, a qual organiza as idéias simples (reflexões sobre as qualidades primárias dos objetos) e as combina em idéias conjuntas (reflexões sobre as qualidades secundárias dos objetos). Simpático à concepção de que o homem só conhece aquilo que produz, assume que somente as

verdades matemáticas e morais são verdadeiras, ou seja, podem ser demonstradas.
(SCIACCA 1968, III, 93-103)

A crítica que Blake fará tanto a Bacon quanto a Locke se fundamenta na semelhança encontrada pelo poeta entre suas idéias e o idealismo do Bispo Berkeley, para o qual não pode haver qualquer realidade fora da mente, numa crítica clara à concepção da realidade material como dado objetivo (à qual correspondem as idéias simples ou fatos objetivos de Locke). A separação lockeiana entre percepção e realidade é, também, como aponta Frye (1990, 45), a separação entre tempo e espaço, pois existimos no tempo e percebemos no espaço. Para Blake a separação entre tempo e espaço no mundo material reflete a percepção não visionária, mas ligada aos cinco sentidos e à concepção da realidade como verdade demonstrativa, contra a qual o poeta opõe os conceitos de círculo e circunferência, que representam, respectivamente, a eternidade e a existência temporal bem como o infinito do espaço e a indefinição de seus limites. À mente que busca no pensamento racional a verdade única, tempo e espaço são percebidos como dimensões diferentes, pragmáticas ou *a priori*, cuja existência independente deve ser reunida pela exegese ou pela ciência demonstrativa. Para o poeta, esta percepção humana de que toda a existência é articulada por sistemas de oposições hierarquizadas só poderá ser superada se a visão intelectual expandir os cinco sentidos do homem para que este perceba muito mais do que seus sentidos lhe permitem: “wake! Expand!” diz o narrador profético Blake/Los/Jesus na invocação à musa inspiradora, feita na placa 4 do poema.

Em seguida, o poeta critica a passividade do homem na teoria do conhecimento sensualista e empirista, pois para o poeta inglês o homem é o sujeito voluntário da construção de seus “Worlds of Delight”, o qual se diferencia do sujeito onipresente

cartesiano, do sujeito epifânico romântico e do sujeito fragmentado moderno para se assemelhar ao sujeito no pensamento pós-modernista, principalmente pela exploração que o poeta faz da alteridade fundamental que o conhecimento promove, do trabalho que faz de provocar a alteridade entre o *logos* e o *eikon*, pensamento e imagem, e instaurar o jogo de deslocamentos entre estas duas instâncias que são percebidas como diferentes e diferenciais. Em terceiro lugar, critica a redução da capacidade de conhecimento humana às verdades matemáticas e morais com base na sua concepção de visão profética e na sua crença de que o universo interior, imaginativo, da existência (todos os seres possuem seu vórtice que os abre à existência múltipla na qual as identidades deixam de ser fixas e estáveis) é infinitamente mais amplo que qualquer sistema que possa ser construído para explicá-lo.

A religião, a ciência e a filosofia são os sistemas nos quais Blake detecta o desenvolvimento do pensamento que enxerga em todas as manifestações humanas uma finalidade (Kant diria que o “Bom” só pode existir se houver um conceito que o articule). A teleologia do pensamento ocidental, ou seja, a concepção de toda forma de existência tem uma origem e se desenvolve com um fim pré-determinado numa linha evolutiva fundamentada em um humanismo herdado do Renascimento, se mostra na forma de tirania e suas manifestações de dominação e crueldade acontecem não somente nos domínios que mencionamos acima, mas, também, na arte, que sofre o mesmo processo de cristalização em finalidades e sistemas opositivos hierárquicos que são utilizados como formas de dominação política. Afirma o poeta que as nações florescem ou são destruídas na proporção em que sua música, poesia e pintura florescem ou são destruídas (J 3). À época em que Blake escrevia estes versos, o meio artístico inglês estava dominado pela Royal Academy of Arts e pelo seu mentor, o retratista neoclássico

de inspiração rafaelesca Sir Joshua Reynolds, que ditavam o que seria aceito ou rejeitado pela opinião pública.

Criada em 1770 nos moldes neoclássicos, a Royal Society of Arts teve por primeiro presidente o também ensaísta de arte Sir Joshua Reynolds, o qual, apesar de conviver com a revolta dos Pré-Românticos ingleses e alemães contra as regras do Iluminismo, tem nos ideais clássicos de universalidade e de imitação da “bela natureza” seus objetivos explícitos. De acordo com Blake, Reynolds teria tido como base teórica para seus discursos sobre arte o tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, escrito pelo inglês Edmund Burke em 1757, no qual Blake via a aplicação das idéias de Locke à pintura. Burke, que teria influenciado a “Crítica do Juízo” de Kant com suas incursões no campo da estética, propõe que existam princípios universais para o gosto baseados nos sentidos comuns aos homens e que a imaginação é “...incapaz de produzir algo inteiramente novo: ela pode apenas variar a disposição das idéias que recebeu dos sentidos.” (BURKE 1993, 26). Afirmando que o sublime é o âmbito das idéias que causam medo ou terror, o filósofo afirma, também, ser, este sentimento, capaz de criar imagens mais fortes na mente humana do que as suscitadas pelas imagens pictóricas, sendo que estas imagens muitas vezes são somente realizáveis na poesia, reforçando a crença iluminista da superioridade da artes verbais em relação às visuais.

As regras de representação que Reynolds expõe em seus discursos sobre arte seguem os preceitos setecentistas de que arte deve ser uma cópia, tanto da natureza quanto dos clássicos e, mesmo afirmando, como o faz Blake, que a técnica é o fundamento da arte, concebe a imaginação à moda dos filósofos sensualistas, como organização de experiências sensoriais: “The mind is a barren soil; a soil which is soon

exhausted and will produce no crop.” (apud FRYE 1990, 94)³ Apesar de ter, entre seus referenciais na arte, alguns dos mesmos clássicos que Blake elege como representantes da verdadeira arte, sobretudo Rafael e Michelângelo, escreve Blake nos comentários ao primeiro discurso de Reynolds que este, devido a um erro de avaliação e concepção artística, apreciava tanto Michelângelo como Rafael por qualidades estes desprezavam, ao mesmo tempo em que os condenava por suas qualidades (“Annotations to *The Works of Sir Joshua Reynolds*”, Discourse I). Propondo a concepção como distinta da execução na pintura (pressuposto da crítica de arte), Reynolds é acusado por Blake de cometer o erro de crer na técnica como finalidade última da arte pictórica, ao utilizar sombras como cores e apagar a nitidez dos contornos, rebaixando, assim, o desenho à categoria secundária na pintura:

I have heard many People say Give me the Ideas. It is no matter what Words you put them into & others say Give me the Design it is no matter for the Execution. These people know Enough of Artifice but Nothing of Art. Ideas cannot be Given but in their minutely Appropriate Words nor Can a Design be made without its minutely Appropriate Execution.

(PA 62)

A título apenas de comparação, poderia dizer-se que Blake está mais próximo da pintura romântica que da neoclássica, devido à sua concepção expressivista da arte. Entretanto, a semelhança é ilusória. Se usarmos os elementos definidos por Wölflin para a classificação da arte Renascentista e Barroca (o crítico engloba, na sua definição de arte renascentista, os séculos XV e XVI e a barroca o século XVII), veremos que sua preferência pelas linhas, contornos, planos, superfícies, pelo desenho (em relação à cor) e sua desconfiança em relação a técnicas desenvolvidas pela pintura barroca, tais como

³ “A mente é um solo estéril; um solo que logo se esgotará e não produzirá mais alimento”

a perspectiva e a unidade temática, o uso das sombras como coloração e o uso da cor para dar “volume” aos objetos, faz com que seu estilo seja mais próximo dos renascentistas. Sua arte também apresenta semelhanças de concepção e estilo com um movimento que, a partir de 1848, terá, como conselheiro, o maior crítico de arte do século XIX, John Ruskin. O movimento da irmandade pré-rafaelita buscava uma forma de pintura anterior à intelectualização da arte, advinda com as técnicas pictóricas desenvolvidas no Renascimento e aprofundadas no Barroco.

A pintura de Blake, assim como a de seu contemporâneo Heinrich Füssli, sofre a influência de três princípios do *Sturm Und Drang*: os ideais libertários, a expressão individual do gênio do artista e os sentimentos como instância única à qual a arte deve se reportar. Tanto Blake quanto Füssli sofrem, também, a influência da predileção temática dos alemães pelo misterioso e fantástico, que aparece na forma de um renovado interesse pela cultura gótica, cultivado pelos Pré-Românticos teutônicos.

Tendo aprendido desde sua adolescência a arte da gravura em metal com James Basire, gravurista da Royal Society of Arts, Blake elege Albrecht Dürer como mestre intelectual, mais uma vez recusando os ditames da época e voltando-se para os mestres seiscentistas. Sendo seu principal meio de subsistência, Blake também terá problemas com a gravura por encomenda pois, ao ilustrar obras literárias como o “Livro de Jó” e o *Paraíso Perdido*, também “corrige” o texto que lê, subvertendo as interpretações canônicas e criando ambigüidades (as “divine analogies” de que falaremos adiante) de efeito desestabilizador das formas tradicionais de literatura e de arte. (LAWSON, 54; EAVES 1977, 903-927). Tal postura lhe custará o repúdio de sua arte pela Royal Society of Arts, que rejeita suas exposições e obriga o artista a organizar sua própria exposição individual, em 1804.



Blake identifica a cultura do Renascimento (e, por extensão, a cultura greco-romana que lhe serve de base) ao pensamento teleológico que tem, na racionalidade da ciência demonstrativa (personificado em Newton que aparece, numa das mais famosas gravuras do poeta, segurando o compasso aberto) seu ápice e cuja representação retórica e visual na arte iluminada de Blake é a circunferência. Como alternativa a este tipo de pensamento, Blake propõe suas visões intelectuais, cuja representação retórica e visual é o centro/vórtice forma de conhecimento que busca no raciocínio claro e na imaginação profícua suas pilastras, identificando-o com a Idade Média, um período em que, segundo Blake, o pensamento ainda não havia se divorciado da religião (trata-se, aqui, da religião revelada, profética, e não o cristianismo oficial) e nem da imaginação. Este período, anterior à cristalização do pensamento teleológico (podemos dizer, para variar a metáfora conceitual, do pensamento metafísico), representa a possibilidade da visão (no seu sentido religioso, místico, sensorial e metafórico) como forma de exegese, ascese, pensamento e imaginação.

A tirania do poder, com suas manifestações de dominação e crueldade no campo da política, da religião, da literatura, da arte, da ciência e da filosofia compõem a grande doença da humanidade, o estado de abstracionismo ou Ulro, pelo qual Blake tenta conduzir o poeta (no poema *Milton a Poem in Two Books*) e a humanidade (no poema *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion*) com sua arte profética e visionária. As manifestações desta doença devem ser primeiro identificadas para serem superadas, o que só pode ser feito a partir da percepção que delas tem o homem. É desta forma que *Jerusalem* se transforma no cenário da transformação de Albion e da transformação da leitura que do poema faz o leitor, na medida em que as instâncias do pensamento racional e da tradição da literatura e das artes são deslocadas e começam a diferir de si

mesmas, abrindo espaço para o diferir das identidades e o deferir da chegada a sentidos e explicações, a fechamentos nos sistemas de que vimos falando até o momento. Diferença e deferimento perfazem, então, a dança que desarticula oposições e hierarquias e promove a significação na forma de vórtice, movimento sem início e sem fim, no qual palavras e imagens se espelham sem se reconhecer.

2.2. A arte de William Blake

Tentemos, agora, delinear as principais características da arte deste poeta que Wordsworth chegou a chamar de louco e que, segundo Frye, chegou, até mesmo, a se interessar pelo tema (referência às “Annotations to Spurzheim’s *Observations on Insanity*”, escrito em 1817) (FRYE 1990, 13). Buscaremos, neste capítulo, apresentar a obra deste autor que deriva sua grande originalidade não da negação, mas da re-leitura e incorporação da tradição ao seu sistema poético e pictórico, fontes estas que são relidas e reorganizadas na forma de uma “...desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida.” (BLOOM 1991, 62). Mostraremos que sua grande originalidade reside na releitura que faz da tradição literária, artística, filosófica e religiosa e da exploração destas re(des)leituras em sua obra poético-iluminada, provocando deslocamentos que suscitam, até mesmo, uma re-educação para a leitura. Ao nos fazer, leitores, deixar a busca de certezas e confirmações para adentrarmos no campo da experimentação e da textualidade, o que ocorre por meio da localização e disseminação das marcas identitárias de cada campo do saber, Blake também nos ajuda na reeducação de nossas capacidades intelectuais e



imaginativas. Começamos pela re-leitura que o poeta faz da tradição do poema épico.

A tradição do poema épico que se inicia com *Beowulf* no século 11 e tem em Homero, Virgílio, Dante e Milton seus principais representantes tem, também em Blake, um aliado. Propondo uma leitura “infernai” destes e de outros clássicos, uma leitura, como propõe o crítico Harold Bloom, necessariamente distorcida de suas fontes, Blake assume que o poema deve ser lido integralmente, o que levou o crítico Northrop Frye (FRYE 1990, 5) a defender a leitura de toda a obra de Blake incluindo tanto as “Fairies”, ou poemas líricos, como as “Giant Forms” (J 3), ou poemas proféticos. Acrescentaremos a necessidade da leitura de seus poemas iluminados conjuntamente com os não iluminados pois, como veremos adiante, a distinção entre conteúdo e forma se dilui num *continuum* que vai da letra, passando pelo arabesco e o hieróglifo, ao desenho. Também a distinção entre a linguagem poética, a representação visual e a linguagem da teoria são fundidas no que o poeta chamou de “Vision or Imagination”, contraposta à alegoria ou fábula, estas filhas das “Daughters of Memory” (a dimensão espácio-temporal apreendida pelos sentidos), aquelas filhas das “Daughters of Inspiration” (arte destinada aos “Intellectual Gifts”, contestadora dos grilhões da percepção sensorial e do racionalismo). Para Wittreich, a flexibilização estrutural e temática que Blake opera em seus três épicos, *The Four Zoas*, *Milton a Poem in Two Books* e *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion*, se deve à teoria do épico desenvolvida em *An Essay on Epic Poetry* (1782) pelo protetor das artes e poeta William Hayley, para o qual o “épico moderno” se fundamentaria na libertação das formas opressivas do passado, na liberdade de escolha do tema e do metro e na obtenção da unidade pelo

“desenho” mais que pela ação (WITTREICH 1972, p. 112). Blake assume para si sobretudo os dois primeiros preceitos (a concepção de unidade, pressuposto da teleologia que o poeta identifica nas formas de dominação da mente, durante os três anos em que viveu sob a tutela de seu protetor que, sendo um legítimo representante da aristocracia neoclássica inglesa, se tornaria um obstáculo ao gênio de Blake, fazendo com que o poeta voltasse para sua casa em South Molton Street, Londres, em 1803. Segundo a divisão estabelecida por John Milton entre épico “difuso” e “breve”, tendo o primeiro a forma clássica de doze livros que lhe deram Homero e Virgílio e o segundo uma forma derivada, os épicos de Blake, ou “profecias menores” podem ser consideradas como épicos “breves” (apud FRYE 1990, 313).

Não somente a manifestação em epopéia do poema épico influencia Blake, mas, também, as narrativas bíblicas dos poemas proféticos, sobretudo o livro de Ezequiel e o Apocalipse pertencentes, respectivamente, ao Velho e Novo Testamentos, os “Great Codes of Art” (*Laöcoon*), ambos realizando a tarefa de juntar a redenção do homem com a superação dos limites da existência física por meio da associação do herói épico com o profeta visionário, demonstrando que o homem percebe mais do que consegue ver ou entender (NNR b I). Entretanto, as ligações dos poemas proféticos de Blake com os livros bíblicos vão além da figura do herói, sendo também notáveis as associações na estrutura, sobretudo com o livro de Ezequiel, no qual o protagonista se torna profeta ao ouvir o chamado divino, depois que vê a ruína de Jerusalém e das cidades pagãs, prevê sua punição e, então, parte em sua peregrinação profética pela reconstrução do templo de Jerusalém. Bloom vê no profeta Ezequiel o arquétipo do poeta visionário, por ser ele “the first prophet to put aside the tradition of collective guilt and to insist upon an individual prophetic

stance for salvation” (apud ERDMAN 1988, 928-929)⁴. Se o Apocalipse de São João não pode ser caracterizado como uma narrativa épica, este livro bíblico revela as características da arte visionária que Blake perseguiu, na qual visão seria o nome tanto para o intelecto quanto para a imaginação. Muitos de seus símbolos, aparentemente herméticos, serão incorporados por Blake, o qual também concebe seus poemas como revelações, no sentido bíblico, não hermenêutico, da palavra.

O poema lírico, tanto neoclássico como romântico, será utilizado por Blake, ora de forma paródica, ora como um dos gêneros possíveis em seu processo de criação mas em nenhum momento será utilizado como referência formal, pois o domínio da técnica – fundamental para qualquer artista, segundo o poeta -, só poderia acontecer com a total liberdade criativa. Desta forma, tanto o verso branco de Milton e os pentâmetros iâmbicos de Pope, como a prosódia de Wordsworth (o ritmo natural da fala) e a conciliação de Coleridge entre metro e prosódia, são incorporados por Blake em sua poesia, na qual prosódia, metro, poema lírico e épico, prosa poética e ensaística são utilizadas, cada forma ou metro para a sua parte adequada:

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 and gentle parts, and the prosaic, for the inferior parts: all are necessary to each other. Poetry fetter'd , Fetters Human Race!”

(J 3)

O poeta critica os “Augustan Poets” pelo fato de usarem o verso heróico inglês como um leito de Procusto (FRYE 1990, 95) na qual Dryden e Pope teriam se deixado acorrentar, mas também critica os românticos pelo seu “rousseauísmo”, que aparece em

⁴ “o primeiro profeta a por de lado a tradição de culpa coletiva e insistir na instância profética individual como meio de salvação”

Wordsworth na forma do “homem natural”, apesar de aprovar as inovações formais da geração de Coleridge e Wordsworth como o verso prosódico com métrica variada e acentuada de acordo com os padrões da fala. A vituperação de Blake contra Wordsworth, por seu reducionismo da imaginação à natureza nas *Annotations to Wordsworth's Poems* já é bastante conhecido de seus leitores para ensejar maiores comentários.

Também a tradição da sátira, que gozou de grande prestígio e influência tanto na poesia quanto na prosa do século XVIII e que teve em Alexander Pope, Lawrence Sterne e Jonathan Swift seus maiores expoentes, tem um aliado em Blake que, assim como Pope em relação ao poema épico clássico, Sterne em relação às instituições políticas e religiosas e Swift com a sociedade burguesa, questiona as instituições sociais, morais e religiosas, o puritanismo sexual e religioso e o racionalismo no seu conhecido “Marriage of Heaven and Hell”, no qual as linguagens poética, prosaica, ensaística e filosófica se encontram e confluem num poema que, quase trezentos anos após ter sido escrito, teve grande ascendência sobre os poetas do movimento contracultural norte-americano, do qual citamos alguns trechos:

Prudence is a rich ugly old maid courted by Incapacity.
The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction
If the fool would persist in his folly he would become wise
The most sublime act is to set another before you.
The road of excess leads to the palace of wisdom.

(MHH 7)

As fontes de Blake no campo da pintura, já mencionadas anteriormente, são a arquitetura e a pintura Góticas, a pintura do corpo na renascença e a tradição iluminista medieval. No confronto entre o gótico e o que Blake chama de clássico, que compreende tanto a escola Veneziana de Rubens como a Flamenga de Rembrandt, o

poeta é claro em sua posição contra a pintura a óleo, com suas luzes, sombras, indefinição de contornos e cores pesadas, às quais são contrapostas os afrescos, nos quais linhas, contornos e a aquarela, são apresentados como “The grand style of Art restored” (DC), tendo Rafael e Michelângelo como os grandes mestres. O arco gótico, ícone da arquitetura pré-renascentista, se torna um elemento da iconografia blakeiana e é associado ao estado anterior à dominação do intelecto sobre a inspiração – em contraposição à igreja renascentista. Já foi mencionado que o Gótico foi um elemento temático tomado de empréstimo ao *Sturm Und Drang* pelos Pré-Românticos ingleses (E. Young, R. Blair, R. Burns e T. Gray), tingindo sua poesia com uma aura de mistério e desconhecido e, por vezes, de terror, animando a natureza com uma grande diversidade de bruxas e demônios. Para Blake, o gótico devia ser valorizado pelo que tinha de simplicidade e clareza, uma “living form” associada à religião hebraica, em contraposição à “mathematical form”, associada à religião judaico-cristã e ao racionalismo da cultura grega. (VLJ 70). Como os princípios que orientam estas duas formas antitéticas de conceber a arte e o mundo se alternam historicamente, pois são estados pelos quais devem passar os indivíduos, o sucessor do profeta das escrituras é o monge medieval, ambos perseguidos pelos defensores do estado de tirania, no caso do profeta, a religião oficial e no caso do monge, o cristianismo renascentista.

Em consonância com sua opção pela arte gótica em detrimento da arte renascentista, está a arte da gravura, aprendida, como já foi dito, com Basire mas desenvolvida pelo poeta a um nível que superou os ensinamentos do mestre. Ao misturar as técnicas já conhecidas da água-forte (corrosão de metais pelo ácido azótico) e da gravura (gravação de imagens e/ou letras por meio de incisões e talhos ou por meios químicos em placas de metal ou madeira para reprodução por entintamento e estampagem), Blake conseguiu



desenvolver uma técnica que lhe permitia gravar, ilustrar e iluminar seus poemas a um custo bem menor que o convencional e com uma grande nitidez de detalhes: “If a method of Printing which combines the Painter and the Poet is a phenomenon worthy of public attention, provided that exceeds in elegance all former methods, the Author is sure of his reward.” (*To the Public*).

Mitchell destaca duas formas de gravação em metal usadas no século XVIII, a água-forte e a gravura, a primeira mais popular por sua delicadeza e tonalidades delicadas, a segunda, que Mitchell sugere ter desaparecido com Blake (MITCHELL 1978, 40), menos apreciada devido a suas linhas mais grossas e ao maior contraste que produzia entre as áreas gravadas e brancas das reproduções. Para os livros que ilustrava por encomenda, Blake usava a água-forte com as linhas gravadas diretamente na placa de cobre com ácido ou buril, mas para a ilustração de seus próprios poemas, usava a técnica mista da gravura em relevo esculpido com a gravação das linhas com buril e ácido. As ilustrações feitas para o “Livro de Jó”, feitas ao estilo da época, i.e., utilizando a técnica de água-forte, somente têm paralelo na arte de Albrecht Dürer, ao passo que as ilustrações feitas para seus próprios poemas, e técnica mista, têm sido criticadas pelo “primitivismo” (BINYON, apud MITCHELL 1978, 42). É certo que a água-forte produz uma delicadeza maior de traços, mas o uso que Blake faz de uma ou outra técnica busca deslocar a identificação neoclássica entre a sutileza dos traços e o *pathos* elevado da arte, mostrando que diversas formas e concepções artísticas e poéticas convivem em sua arte iluminada sem hierarquizações ou dominações de qualquer tipo. Entretanto, a insistência do autor e gravurista em suas próprias convicções acerca da arte de gravar e da literatura (bem como da pintura) lhe custaram em vida uma grande dificuldade em conseguir trabalho, numa época em que, segundo nos relata o próprio



poeta, a arte da gravura florescia em Londres e os gravuristas eram muito procurados (Carta a Hayley, 7 de outubro de 1803).

O interesse do poeta pelo gótico não se restringe somente ao uso da forma ovalada do arco ou à pintura religiosa dos chamados pré-renascentistas mas também abrange as iluminuras, usadas pelos monges medievais copistas para ornamentar as escrituras sagradas e tornar a ascese dos estudiosos mais completa, além de possibilitar o aprendizado das leis divinas pelos iletrados e analfabetos. Além da fazer parte da iconografia medieval, este modo de ilustração que oscila entre a letra e o desenho, tem, até o século XV, um caráter eminentemente religioso, conservando ainda a filosofia escolástica medieval antes de o cristianismo renascentista se tornar a religião oficial. Para o autor dos *Songs of Innocence and Experience*, a junção da religião com o racionalismo ocorrida no Renascimento, foi o golpe de misericórdia na visão profética que ainda existia na cosmogonia e teologia medievais.

2.3. *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion*

Antes de entrarmos na análise propriamente dita do poema que dá título ao capítulo, faremos uma rápida incursão pelo “cânone” blakeiano, com o intuito de entender melhor o diálogo entre sua obra poética, iluminada e pictórica e os contextos político, histórico, religioso, filosófico, artístico e literário dos quais sistematizamos algumas informações nos capítulos precedentes. Nosso intuito é apresentar alguns elementos de sua obra poética que nos indiquem a transformação da esperança de revolução e mudança no âmbito da circunferência, isto é, da existência histórica e material do homem para uma mudança individual, imaginativa, uma mudança que não caia na

armadilha simplista da negação da tradição mas que tampouco se deixar aprisionar pelas mesmas forças que fizeram sucumbir revoluções como a de 1789. Tais forças, detectadas por Blake na formação mesma dos sistemas que sustentam a tradição, têm sustentação no divórcio entre pensamento e imaginação e correspondem à formação da lógica do pensamento ocidental.

William Blake, nascido em 1757 e falecido em 1827, escreveu, nos seus quase setenta anos de vida, textos nos quais os discursos literário, filosófico, crítico, aforístico, ensaístico e profético são realizados por diferentes formatos textuais, diferentes estilos e linguagens que perpassam toda sua obra desde os primeiros escritos até as últimas profecias. É certo que os primeiros trabalhos são poemas líricos e que sua obra vai assumindo cada vez mais a forma e o discurso profético, mas nada sustenta a divisão proposta por alguns críticos entre uma fase “lírica” e outra “profética”, pois da mesma forma que os primeiros poemas líricos já contém “embryonic prophecies” (FRYE 1990, 4), os últimos poemas proféticos também contém poemas líricos heróicos ou tetrametros iâmbicos. Também a divisão temática entre a fase “de juventude” e a fase “madura” não se sustenta, pois as poucas e sutis mudanças em sua obra são atribuídas mais a aprofundamentos de questões já presentes nas obras iniciais do que mudança de enfoque ou técnica de formalização. Ainda assim, uma leitura teleológica de sua obra, na forma de uma fase de juventude que teria amadurecido e desabrochado numa fase adulta, na qual os objetivos percebidos teriam sido alcançados, seria impor à sua obra uma idéia de finalidade pré-determinada, estável e reconhecível que mais se assemelha aos sistemas que Blake critica. Pelo contrário, acreditamos que um dos trunfos que a poesia iluminada de Blake apresenta é sua capacidade desestabilizadora, desafiadora de sistemas e teorias que tenham na dominação seu sustentáculo.

O primeiro livro de poemas publicado pelo poeta, em 1783, é *Poetical Sketches*, uma reunião de poemas não ilustrados com temática pastoral ao estilo neoclássico nos quais Bloom (apud ERDMAN 1988, 967-8) vê a presença do sublime como o périplo da “era da sensibilidade” de Pope e Dryden, seguida de algumas experiências dramáticas e rapsódicas que Frye vê como uma primeira tentativa de trabalhar com a forma poética (1990, 177). Em seguida são publicados, provavelmente no ano de 1788, *All Religions Are One* e *There is no Natural Religion*, textos ilustrados em prosa e poesia nos quais os princípios filosóficos e religiosos do autor são delineados e nos quais a filosofia sensualista, assim como a separação do corpo e da alma e do homem e de Deus proposta pelo Deísmo, são atacadas. *The Book of Thel*, escrito e ilustrado em 1789, tem a estrutura e linguagem de uma parábola na qual o poeta reflete sobre o tema romântico da transitoriedade da vida. Também em 1789 são publicados os *Songs of Innocence* e, posteriormente, os “Songs of Experience”, dos quais somente os primeiros tiveram publicação independente. Reunidos sob o título de *Songs of Innocence and Experience: Showing the Two Contrary States of the Human Soul* e ilustrado no mesmo ano de sua publicação, estes poemas aprofundam sua concepção do bem e do mal, do homem antes e depois da queda para a existência material. Pertencem aos *Songs of Innocence and Experience* os famosos poemas “The Tyger”, “The Fly” e “The Sick Rose”.

Em 1793 Blake publica uma obra que se tornaria célebre no cânone dos anos 60, uma conjunção de poemas, aforismos, filosofia, parábolas e alegorias na qual o autor condena qualquer restrição à liberdade sexual e imaginativa, testemunhando sua preferência pela energia infernal à bondade passiva:

Without Contraries is no Progression. Attraction and Repulsion,
Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human
existence.

From these contraries spring what the religious call Good and Evil.
Good is the passive that obeys Reason [...] Evil is the active springing
from energy.

Good is Heaven. Evil is Hell.

(MHH 3)

Também publicado em 1793, *Visions of the Daughters of Albion*, poema em verso branco e livre e ilustrado pelo autor, proclama, na mesma linha de *Marriage of Heaven and Hell*, o amor livre que somente a visão profética pode proporcionar. Se *Visions..* é um libelo ao amor livre, *America a Prophecy*, escrito e ilustrado no mesmo ano que o poema anterior, é a celebração que o autor faz da liberdade política, poema escrito em homenagem à independência americana. Em 1794, um ano após a declaração de guerra da Inglaterra contra a França, Blake escreve *Europe a Prophecy*, sua condenação da tirania que as guerras representam, preparando a fusão entre eventos históricos e o relato que dele faz o poeta visionário e prevendo o grande apocalipse que redimirá a humanidade. O relato de Blake sobre a compulsão humana em estabelecer limites, fronteiras e justificá-las racionalmente fornece o tema de *The [first] Book of Urizen*, poema satírico sobre o poder, composto e ilustrado em 28 placas em 1794, no qual o personagem do título define o estado chamado Ulro.

No ano seguinte, Blake publica os poemas *The Song of Los*, *The Book of Ahania* e *The Book of Los*, todos ilustrados pelo próprio autor. O primeiro fornece o preâmbulo para *America...*, uma vez que seu último verso é o primeiro deste poema; o segundo é um lamento de Ahania sobre a sua condição no mundo criado por Urizen, de quem é guia espiritual, e o terceiro poema, ao estilo de *The Book of Urizen*, também é uma sátira intelectual sobre o dilema do espírito criativo Los, em conseguir conduzir a humanidade através do estado de erro, ou Ulro.



Antes de iniciar suas profecias iluminadas, Blake escreve alguns poemas que curiosamente não ilustra, o primeiro deles, *Tiriel*, escrito em 1789 e tendo, como tema, a tirania e suas formas de decadência; o segundo, *The French Revolution*, escrito em 1791, traz um relato da frustração do ideal libertário e o último, um dos três poemas épico-proféticos de Blake, *The Four Zoas*, foi escrito em 1797 e narra o estado decaído em que se encontram as quatro forças que compõem o homem Albion. A partir de sua leitura das quatro criaturas de que fala o livro de Ezequiel, Blake concebe quatro estados da humanidade que devem estar em equilíbrio dinâmico, ou seja, como forças eternamente em oposição, para que a visão profética aconteça. Os zoas, termo grego usado no apocalipse de São João para designar as quatro criatura vivas de Ezequiel (BLOOM, apud ERDMAN 1988, 948), correspondem aos personagens Luvah, Urizen, Tharmas e Urthona, que são chamados, na vida material, respectivamente Orc, Satã, Querubim Cobridor e Los e que serão, juntamente com Albion, protagonistas da luta eterna entre forças que caracteriza tanto a existência eterna quanto a temporal.

Em 1804 Blake escreve os outros dois poemas proféticos, *Milton a Poem in Two Books* e *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion*, ambos ilustrados, nos quais as trajetórias do homem/poeta e da humanidade, respectivamente, do estado racional-materialista para o estado visionário-profético são narradas de forma a se completarem, formando "...a double epic, a prelude and fugue on the same subject..." (FRYE 1990, 323)⁵. Se no primeiro épico é o poeta John Milton que reencarna em Blake para que este, como Virgílio a Dante, o guie em seu caminho em direção à leitura infernal da Bíblia e da humanidade, pois na leitura de Blake, Milton era um verdadeiro poeta, agrilhado quando escrevia sobre anjos e Deus, mas em liberdade quando escrevia

⁵ "...um épico duplo, um prelúdio e fuga sobre o mesmo tema..."



sobre demônios e o inferno (MHH 5), no segundo épico é a humanidade que é guiada por um de seus zoas, Los, na reconquista do paraíso visionário.

Também os vários manuscritos fazem parte atualmente da obra completa de Blake, dos quais podemos citar *An Island in the Moon*, uma sátira em prosa da cultura e dos valores oitocentistas, e a correspondência do autor, fonte importante para o esclarecimento de vários aspectos de sua obra poética, gravurística e pictórica.

A escolha de *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion* como objeto de análise se deve ao fato de , apesar de ter sido finalizado somente em 1804, já vinha sendo elaborado desde *The Four Zoas* sendo, portanto, um dos últimos poemas escritos pelo autor (*The Everlasting Gospel*, poema em que o autor expõe sua concepção de Cristo em relação à visão profética, foi escrito posteriormente, em data incerta), o que possibilitou ao poeta realizar, neste épico “breve”, a síntese de todos os seus conceitos nos campos da literatura, história, profecia, mitologia, religião, gravura e pintura. A complexidade dos diferentes elementos da representação literária e visual nesta obra tem fornecido material para inúmeros modos de abordagem crítica e teórica, que vão do formalismo, passando pela crítica psicanalista, até as abordagens das correntes críticas pós-modernas, entre as quais nos colocamos. Ao criar um sistema simbólico, religioso e filosófico próprio a partir de sua leitura “infernai” de outros códigos como a ciência, a religião e a arte, William Blake abre possibilidades de leitura em *Jerusalem...* que demandam do leitor interação e a criação de um sistema próprio para se opor ao autoral, em genuína oposição criativa, pois “Oposição é a Verdadeira Amizade” (MHH 20).

Jerusalem the Emanation of the Giant Albion, doravante referido apenas como *Jerusalem* (a emanção de Albion será referida em português como Jerusalém), é composto de cem placas gravadas em cobre nas técnicas de água-forte e relevo, nas

quais texto, desenho e iluminuras aparecem em proporções diferentes, o que possibilitou ao autor combinar estas técnicas com grande variedade, resultando em placas com texto, desenho e iluminura, com texto e iluminura, com texto somente e com desenho somente. Originalmente produzidas nas dimensões 9 x 61/4 polegadas ou aproximadamente 22,6 x 12,87 centímetros, as placas em cobre são a matriz a partir da qual algumas séries de reproduções em cores feitas pelo próprio autor (classificadas com as letras do alfabeto) estão preservadas no Museu Britânico, na Galeria Tate e em coleções particulares, compiladas por David Erdman em reproduções menores (aproximadamente 12,5 x 16,5 centímetros) em preto e branco, que utilizamos como referência neste trabalho. A importância que tem sido dada às edições integrais de seus poemas iluminados nas últimas três décadas está relacionada diretamente à importância capital da execução na arte e do necessário domínio que o artista deve ter para atingir a perfeição nos “minute particulars”, nas minúcias de que toda arte é feita. A insistência do poeta nas minúcias formais do poema iluminado, que consistem de minúsculos seres que perambulam por entre as palavras, formas espiraladas, vórtices e a letra manuscrita, têm, como consequência direta, a desautomatização do ato de leitura, uma vez que “sujam” o texto com insinuações de visualidade, deixando que o leitor decida se dará alguma importância a estas recorrências ou não. Além de “sujarem” o texto, as iluminuras também instauram um movimento no texto verbal que pode até confundir um leitor que se disponha a ler a formalidade do poema como um mero condutor de sentidos transcendentais. Porém, um movimento mais amplo se apresenta ao leitor, uma nova forma de leitura, de concepção de literatura e arte, novos horizontes de pensamento se desenrolam tendo por vértice as minúcias. Uma vez notadas pelo leitor, estas miniaturas começam a desarticular formas de leitura tradicionais e instaurar



movimentos de significação que fluem entre diversas instâncias, articulando a temporalidade do círculo (mesmo quando concebido como eterno retorno) com a espacialidade do vórtice numa relação sem ponto de chegada ou síntese. A respeito da importância da técnica, afirma o poeta nos comentários aos discursos de Sir Joshua Reynolds:

Invention depends Altogether upon Execution or Organization. As that is right or wrong so is the Invention perfect or imperfect. Whoever is set to Undermine the Execution of Art is set to Destroy Art

(*Annotations*, ii)

Mechanical Excellence is the Only Vehicle of Genius

(*Annotations* 14)

A grande importância dada pelo autor ao aspecto material de sua produção poderia ser interpretada como uma tentativa de dominação autoral sobre o leitor, Urizen tentando impor a *ratio* dos sentidos humanos à arte profética. Entretanto, o que se verifica é o cuidado extremo com os detalhes, com as particularidades e a minúcia, armas do poeta contra as generalizações da arte, da ciência ou da religião, para as quais Blake elege, como epígonos, Reynolds, Locke e os deístas. Por meio da confecção de seus poemas em placas de cobre, o autor garantia a reprodução de seus poemas da maneira que foram produzidos pelo autor, ou seja, garantia que três tipos de ocorrências gráficas fossem mantidas, a) a pontuação, ortografia e disposição espacial do texto verbal, b) o uso de figuras humanas, vegetais e animais em escala reduzida ao mínimo reconhecível e c) o uso de arabescos que se entrelaçam tanto com as figuras como com as letras. O poder desarticulador de leituras simplificadores que esta recorrências formais têm será analisado adiante, por ora ainda verificaremos com mais detalhes

alguns dos aspectos considerados, pela teoria, como centrais num poema épico, sobretudo os conceitos de estrutura e simbologia.

Quanto à estrutura, *Jerusalem* se divide em quatro capítulos, cada um com 25 placas e dirigido a um tipo de interlocutor distinto, respectivamente, “Ao Público”, “Aos Judeus”, “Aos Deístas” e “Aos Cristãos”, cada um composto de um prólogo em prosa seguido de um poema lírico em verso heróico ou tetrâmetro iâmbico e precedido de uma placa composta somente de desenho. A ação do poema guarda semelhanças notáveis com a estrutura do livro de Ezequiel, como aponta Bloom (apud ERDMAN 1988, 928-9), semelhanças que se situam também no plano enunciativo, uma vez que a voz profética ou a voz da inspiração, também fora ouvida pelos românticos, (cf. a “Imaginação primária” de Coleridge, LOBO 1987, 172). No livro de Ezequiel a voz profética é recebida diretamente de Deus (1:3) e para os românticos a voz poética, ou inspiração, é o fluir espontâneo de sentimentos, tão involuntário que faz com que o poema, uma vez completado, pareça “...as unfamiliar and surprising to the poet as though it had been written by someone else.” (ABRAMS 1971, 189)⁶ Para Blake, execução não se separa de concepção, *inventio*, *dispositio* e *taxis* se situam no mesmo nível de visão, o que cria uma aparente contradição enunciativa, pois em *Jerusalem* o poeta é responsável por cada letra colocada nos versos ao mesmo tempo em que recebe os versos de uma agência externa:

When this Verse was first dictated to me I consider'd a Monotonous cadence like that used by Milton & Shakespeare & all writers of 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

⁶ “...tão estranho e surpreendente ao poeta como se tivesse sido escrito por outra pessoa.”

syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place: the terrific numbers are reserved for the terrific parts, and the prosaic, for the inferior parts: all are necessary to each other.

(J 3)

Esta aparente contradição entre o trabalho literalmente plástico (no caso de Blake) do poeta e a recepção de sua arte por uma musa ou deidade se dissolve na medida em que percebe-se que o poema, uma cosmogonia pessoal e profética, traz diferentes instâncias enunciativas, resultado da fusão entre personificação de cidades (Jerusalem, Londres, York e Bath, as mais importantes), os quatro zoas ou estados eternos (Luvah, Urizen, Tharmas e Urthona), seus correspondentes temporais (respectivamente Orc, Satã, o Querubim Cobridor e Los), suas emanções (respectivamente Vala, Ahania, Enion e Enitharmon), os filhos de Los no mundo material (Palamabron, Rintrah, Theotormon e Bromion) e os rios do Éden (respectivamente Pison Hiddekel, Gihon e Eufrates). A concepção de sujeito articuladora destas fusões enunciativas pode ser percebida mais pelas críticas que Blake faz aos filósofos do que por afirmações categóricas e pode-se perceber que o *cogito* cartesiano, a razão prática kantiana e o espírito hegeliano, instâncias que definem o sujeito, respectivamente, como lógico onipotente, racional que equilibra fins e meios e como pensador epifânico, são criticadas por Blake por se apegarem a um ou a alguns aspectos da existência, desprezando os outros como desinteressantes. Fruto do impulso em construir sistemas que expliquem o homem e o universo, estas diferentes concepções de sujeito fazem a redução da pluralidade à lei da causa e efeito e a associação da indefinição à um mal que deve ser eliminado. Esta concepção do sujeito como múltiplo, descentralizado, em relação de diferimento constante com suas alteridade irreduzível (que são seus traços de identidade, estranhos no seio do familiar, do mesmo) têm levado alguns críticos e teóricos como T.

S. Eliot (1989, 166) e, mais recentemente e oriunda de uma filiação teórica pós-moderna, Molly Anne Rothemberg (1987, 490), a ver na identificação do autor com os protagonistas Albion (para o primeiro capítulo) e Los (para os três capítulos restantes) e destes (uma só instância, a considerarmos o que dissemos sobre as fusões enunciativas) com Jerusalém (a emanção de Albion, o homem ou, na simbologia nacional inglesa, a própria Inglaterra), uma incoerência ou ausência de estrutura.

Quanto à sua estrutura, *Jerusalem* apresenta semelhanças com o livro de Ezequiel, pois a luta estabelecida no primeiro capítulo entre Los, o princípio criativo (o *anima latino*), e Albion, o homem já resignado com o caos e a destruição, para manter o espírito profético é similar à luta de Ezequiel para resgatar os judeus de Israel da idolatria; o segundo capítulo narra a luta de Los para salvar Jerusalém, a cidade perdida (também a emanção dominada pelo espectro), similar ao aviso de Ezequiel à Israel de sua iminente destruição pela ausência de trabalhos louváveis pela fé; no terceiro capítulo o Deísmo, produto final do estado vegetativo de Albion, tem seu equivalente na denúncia de Ezequiel dos reinos de Tiro, Egito, Moab, Edom, Filistéia e Sidon e no último capítulo o homem tem seu julgamento final e a possibilidade de retornar ao estado profético pelo confronto entre o erro e a profecia, o qual encontra sua correspondência bíblica na criação de uma nova cidade e de um novo templo dignos da redenção divina.

Também a simbologia de *Jerusalem* é, em grande parte, uma re-leitura da simbologia bíblica, na qual os símbolos usados metaforica ou alegoricamente são re-contextualizados, adquirindo feições cosmológicas, filosóficas, literárias e políticas na medida em que são “deslidos” pelo poeta (BLOOM 1995, 15), que luta para se apropriar destes tropos ou figuras, quebrar os elos da alegoria religiosa que os envolve e fazer

com que entrem no jogo de significação da textualidade. Entretanto, a simbologia bíblica dificilmente se poderia separar da sua cosmologia tanto quanto de sua teoria da poesia e da arte, tornando-se necessária a visualização da simbologia articulada sobre uma axiologia com seus próprios valores.

Adotando os pólos opostos da religião oficial e da religião hebraica como extremos opostos da submissão da religião aos interesses do estado e da continuação da tradição profética, o poeta usa as sinédoques generalizadoras do bispo e do monge para representar, respectivamente, a cultura clássica e a idade média, reservando à cultura do renascimento e seu desenvolvimento neoclássico os símbolos do Anticristo usados nos livros de Ezequiel, Isaías e Lucas. A tradição gótica e sua grande influência nos Pré-Românticos ingleses, a chamada “Graveyard School”, da qual T. Gray, R. Burns, E. Young e o próprio Blake são representantes, recebe o entusiasmo do poeta apesar de suas sérias restrições à redução da arte aos parâmetros da racionalidade, do mistério, da ciência ou da religião, sobretudo o mistério religioso, forma de ratificação da dominação que tem, por pressuposto, um deus com vida independente dos homens, de moral puritana e caráter punitivo.

A cultura clássica (e, conseqüentemente, a neoclássica) será simbolizada nos seus três aspectos mais importantes para Blake: na religião do pecado e da punição, com os símbolos da Grande Prostituta Raab, do Monstro ou Dragão Leviatã, do Egoísmo, da Vontade Feminina e da sexualidade restrita, Vala; no racionalismo – herança cartesiana e newtoniana – com os símbolos do compasso, do livro, da circunferência, da vegetação, do Verme Devorador, da árvore do mistério, do Poder Racionalizador, da rocha e da água e, *last but not the least*, na arte, a cultura clássica é simbolizada pelas “filhas da memória” e pela imitação da natureza. A cultura medieval será referida com



os símbolos da fornalha, os símbolos do estado e da visão profética, a catedral gótica, o vórtice e o centro, as “rodas” do profeta Ezequiel (contrapostas às “rodas estelares” do racionalismo), as “filhas da inspiração” e as “cidades” de Beulah e de Golgonooza. A cultura clássica é a existência histórica dos limites da circunferência, a exploração do poder que reside nos limites, nas fronteiras e na delimitação asséptica dos campos do saber e da arte, ao passo que a cultura medieval abre, na recriação que dela faz o poeta/gravurista, as diferentes formas de existência para sua porção eterna, seu vórtice, abrindo as portas para os universos de significação que transformam os limites em ficções, em elementos de uma poder criativo que não se deixa deter pela tradição ou pelos reducionismos dos sistemas.

A cosmologia blakeiana é construída sobre dois pontos de vista complementares, o do homem, Albion, e o do protagonista de *Jerusalem* Los, que também é o Zoa ou quinhão eterno do homem, representantes, respectivamente, da perspectiva do homem em sua condição material e da perspectiva da eternidade em relação à passagem do homem pelos estados eternos. A primeira perspectiva é a que orienta a primeira parte do poema, na qual Albion se dá conta de seu estado e a perspectiva eterna é a que orienta as três partes seguintes, nas quais a passagem acontece com Los guiando Albion na recuperação de sua visão profética. Os quatro zoas aparecem ao profeta Ezequiel dentro de uma nuvem ou fogo como quatro criaturas com formas semelhantes à humana, cada uma com quatro rostos e quatro asas brilhantes como metal polido ou fogo ardente associadas a rodas concêntricas que as acompanham (EZEQUIEL, 1) e são referidas como as “bestas” que São João vê ao redor do trono divino, que são os sete

espíritos ou olhos de Deus (JOÃO 4: 4-5)⁷. Blake, como Ezequiel, concebe estes quatro estados de existência, como princípios vitais, “...o Espírito de vida estava nas rodas” (EZEQUIEL 1: 21-22) aos quais estão associados os quatro estados de existência eternos pelos quais a vida deve passar, Ulro, Geração, Beulah e o Éden. Os zoas, uma vez separados, tentarão reduzir a existência a seus princípios, gerando, assim, o estado em que se encontra Albion quando se inicia o poema, ou seja, o estado de dominação e crueldade. Desta forma, o zoa Luvah, representante das paixões que tem, como forma temporal Orc e como emanção Vala, tentará reduzir toda forma de existência ao poder emocional, repudiando a razão; já o zoa Urizen, representante da razão que tem, como forma temporal Satã e como emanção Ahania, se esforçará para reduzir a vida às leis da lógica; o zoa Tharmas, que representa o poder na sua forma mortal e tem, como forma temporal o Querubim Cobridor e como emanção Enion, buscará o domínio sobre os outros zoas e sobre a humanidade por meio do exercício do poder religioso, política, científico e moral; o zoa Urthona, representante da força criativa que tem, como forma temporal Los e como emanção Enitharmon, mostrará, se isolado de seus pares, intolerância para com as formas inferiores de existência. Exacerbando seus princípios formadores, os zoas, quando separados uns dos outros, darão origem a sistemas de várias naturezas que só farão perpetuar a dominação em formas historicamente diversificadas. Uma vez reunidos, eles possibilitarão ao homem a passagem pelos estados eternos e o acordar da consciência para os mundos de prazer que as visões intelectuais podem nos proporcionar.

⁷ Os sete olhos de Deus, assim como as sete idades que Blake vê na humanidade, representam a junção do humano com o divino, uma vez que apresentam os quatro elementos da existência humana com a tríade divina do Pai, filho e Espírito Santo. Por esta razão, o número sete têm tido preferência entre os esotéricos e cabalistas.

O primeiro dos estados eternos ou imaginativos de existência, Ulro, acontece quando se crê que a natureza é a única existência real e concreta e que os dados da experiência sensorial vêm de uma realidade exterior à mente humana, experiência que torna-se objeto de reflexão e das associações que se crê serem a base do conhecimento. Sendo o sujeito, neste estado, considerado como reflexo da realidade material, este é o mundo das abstrações ou Espectros, chamado, também, Egoísmo (com letra maiúscula), do qual a visão, ou Emanações, são excluídas e, portanto, aquele que, contrariamente, funde sua visão à realidade e não separa a percepção e a existência, é considerado lunático ou louco, como os profetas, os artistas, os visionários e os revolucionários. A passagem da humanidade pelo estado das experiências sensoriais, pela “land of shadows” que é o inferno blakeiano, é o tema de *Jerusalem*:

Of the sleep of Ulro! And of the passage through
 Eternal Death! And of the awakening to Eternal Life.
 This theme calls me in sleep night after night , & ev'ry morn
 Awakes me at sunrise, then I see the Saviour over me
 Spreading his beams of love, & dictating the words of this mild song.

(J 4, 1-5)

O segundo dos estados imaginativos é a passagem da unidade monádica do sujeito egotista para a dualidade sujeito-objeto, na qual o homem se separa da natureza e o criador da criatura, sendo o mundo vegetativo concebido como primeira alteridade da reflexão. Neste estado, o “Princípio Feminino” (“Female Will”) é a força que transforma a natureza em fonte de todas as idéias, tornando o homem dependente do princípio maternal, uma força não imaginativa criada pela religião natural, que pode ser traduzida como a concepção da natureza como fêmea, concepção a partir da qual o Ocidente criou as deidades da natureza, ora cruéis ora benevolentes com os homens,

cujas principais imagens são a Natureza-Mãe e a Rainha dos Céus, às quais correspondem, na mitologia blakeiana, as emanções Vala (palavra homófona a “veil”, véu em português) e Enitharmon. O primeiro estado, também chamado “Mundane Shell” continua presente no estado vegetativo, chamado “Vegetative Earth” e só será superado no primeiro dos estados imaginativos, Beulah. Mesmo sendo a “land of shadows”, cada ser vivo tem o seu centro e sua circunferência, o primeiro correspondente à parte eterna de cada ser vivo e o segundo à existência vegetativa:

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 again, both within and without,
And the abstract Voids between the Stars are the Satanic Wheels.

(J 13, 34-37)

O terceiro estado de existência é o primeiro estado imaginativo ou o Paraíso Inferior (“Lower Paradise”) no qual a imaginação aparece não em forma de visão profética (que somente aparecerá no Paraíso Superior ou Éden) mas em forma de receptividade à criação, fazendo com que este correspondente blakeiano dos jardins do Gênesis seja a junção do sujeito, do objeto e da criação. Se o termo Vala usado para o princípio feminino foi retirado da denominação dos povos teutônicos para a Natureza-Mãe, Beulah é o termo usado pelo profeta Isaías para o casamento da terra, Israel, com seu povo, os judeus, procedimento também usado por Blake e que anula as separações entre criador e criatura, i.e., entre sujeito e objeto, instaurando a profecia como forma de conhecimento e de arte. Sendo um estado intermediário entre o mundo material e o espiritual, Beulah é vista pelo homem como a possibilidade de acesso ao Paraíso, obtido pela junção do criador e sua obra, mas vista da eternidade, representa o primeiro passo

na consolidação da queda do homem, por indicar a possibilidade da condensação da natureza como um mundo material independente do homem.

Possibilidade de ascensão e ameaça de queda, este estado representa a passagem da energia ativa e criativa para a contemplação passiva da criação, da energia para o repouso, mas ainda é o estado no qual toda vida nasce para se materializar no erro e reascender ao Paraíso. Suas duas entradas, como as duas entradas da caverna das Nereidas, em Homero, que possibilitam o acesso dos homens ou dos deuses, representam, para Blake, a ascensão ao primeiro estado imaginativo ou a descida para o primeiro estado material. Sendo uma passagem, não chega a ser propriamente um estado, na medida em que não se pode nela ficar por muito tempo sob o risco de regredir para o estado de Ulro, pois Ulro é para nós o que Beulah é para o Éden (FRYE 1990, 234). É a partir, então, da queda do homem de Beulah para os dois inferiores, Geração e Ulro, que a energia transformadora da razão em visões intelectuais, Los (que pode ser lido como um anagrama de sol, fonte de luz, calor e energia), iniciará sua jornada para conduzir o homem, Albion, ao reencontro com a eternidade.

Em Beulah, circunferência e centro perfazem forças em constante disputa criativa, articulando historicidade com eternidade, coletividade com individualidade, identidade com alteridade, texto e imagem de forma não dialética, não sintética, e explorando estas aparentes contradições em suas dimensões retórica, simbólica, filosófica e literária. Não se entregando à lógica sintética da união e complementação dos opostos, Beulah é tanto entrada como saída e é por este estado que reeducamos nossa leitura e nossa reflexão, fazendo dos limites impostos ao pensamento e à imaginação pelos diferentes sistemas novas instâncias de significação, num moto-contínuo de produção de textualidade.



O último dos estados eternos, Éden, é a cidade das chamas e do sol espiritual na qual os três estados anteriores estão contidos formando a dimensão quádrupla da existência que na Bíblia aparece na simbologia dos quatro zoas ou criaturas vivas, uma cidade ou estado no qual os contrários são mutuamente necessários para que o julgamento final aconteça sempre, possibilitando ao homem a constante passagem pelos estados anteriores até encontrar sua dimensão eterna e infinita. Neste estado os contrários não se anulam, não se tornam negações, mas interagem constantemente pois sem contrários não há progresso, diz Blake (MHH 3) e o julgamento final começará quando a arte imaginativa, a ciência e os outros dons intelectuais forem desprezados como inúteis, ou seja, quando a visão profética se tornar somente pensamento ou imaginação. (VLJ 70). Este é o estado profético, a realização das visões intelectuais por meio das “Intellectual Wars”, o vórtice de cada ser vivo presente nas três outras formas de existência que perfaz a união de todos os seres, incluindo as cidades, os rios e os animais, na forma última humana, demonstrando um humanismo em sua poesia, mas diferente, entretanto, das formas de humanismo anteriores, que reduziram a complexidade da existência humana a um ou alguns aspectos ⁸ (a razão, a emoção, a sensação ou a transcendência), fazendo dele(s) causa e fim último da existência, promovendo as rodadas históricas de dominação e crueldade e fazendo da circunferência, i.e., do *logos*, o poder tirânico que impede a passagem pelos estados eternos. “All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone.” (J 99, 1). Tal procedimento, entretanto, não deve ser lido como a utilização da figura retórica da prosopopéia, da fábula ou da alegoria mas como visões, indicando a convicção do autor

⁸ A redução de que falamos não implica simplicidade de pensamento. Pelo contrário, a redução implica, em sistemas de grande complexidade argumentativa e retórica, mas redutores quanto à teleogia que promovem, implícita ou explicitamente.

de que não há uma linguagem ou sentido de referência a partir do qual os desvios poderiam ser lidos como tropos ou figuras. De acordo com o poeta, as imagens da imaginação ou da visão (sinônimos para o poeta) são consideradas transitórias, ao passo que as imagens do mundo material são consideradas permanentes mas por meio do pensamento contemplativo (“Contemplative Thought”) o profeta é capaz de ilustrar estas visões, “traduzi-las” na “...stubborn structure of Language...” criada por Los. Assim como a linguagem, também a pintura e a gravura são “Visionary Forms Dramatic”, para citar a obra de David Erdman, pelas quais a visão é “traduzida” nos estados inferiores de existência e possibilitam a revelação (no sentido religioso) da natureza divina em cada ser humano. No Éden ou paraíso superior, as visões intelectuais são realizadas sem a necessidade da introdução das discontinuidades que se creem garantir o funcionamento das linguagens nos estados de Ulro, Geração ou Beulah, ou seja, sem que as dimensões espacial e temporal sejam cindidas. A separação entre espaço e tempo se desdobra em outras formas de separação que, também, permitem a contemplação da eternidade a partir da perspectiva individual dos “minute particulars”, do vórtice que conduz à visão. À coordenada temporal correspondem as artes verbais e à espacial, as artes visuais, diz o cânone setecentista, ao qual Blake vai acrescentar sua visão, fazendo com que as marcas distintivas (os estados inferiores) se tornem difusas, ocasionando a visão na qual tempo e espaço, texto e imagem, se perdem na ficção de seus limites.

2.4. Iluminando os sentidos: no caminho de *Jerusalem*



Os poemas iluminados de William Blake têm recebido diferentes leituras e interpretações, algumas delas a favor e outras frontalmente contra a sua obra. Entretanto, em todas elas nota-se a tentativa conciliadora de afiliar a sua obra poética a um movimento ou “escola” conhecidos, de forma a minimizar a força desestabilizadora de seu texto, força esta que advém de sua recusa de toda forma de tirania, de regras e padrões artísticos e poéticos preestabelecidos e de sua re-invenção das tradições nacional, bíblica, poética e pictórica. Os “sistemas” contra os quais o poeta se rebelou o levaram a criar seu próprio universo semiótico, no qual os sentidos são produzidos em diferentes instâncias formais, temáticas, enunciativas, retóricas e figurativas sem que qualquer delas tenha prerrogativa ou predominância sobre as outras e com o qual o leitor deve interagir criando seu próprio sistema para, em oposição criativa, estabelecer com o poema jogos de sentido nos quais tanto poema como leitor assumem nuances diferentes a cada lance.

Apesar da imensa quantidade de trabalhos publicados sobre seus poemas, e particularmente sobre *Jerusalem*, nota-se em sua fortuna crítica a relutância em abordar sua obra de forma integrada, texto, imagem e iluminura, sendo os dois últimos aspectos geralmente negligenciados em favor do texto escrito, o que além de ir de encontro ao processo criativo – o autor criou seus poemas em placas de cobre para que as reproduções não fossem alteradas na forma –, revela a herança neoclássica da superioridade do texto sobre a imagem assumidas pela crítica e teoria literárias. Uma dificuldade adicional que poucos críticos têm se aventurado a estudar é a desconcertante presença em seus poemas de iluminuras que, pela sua recorrência e tratamento, não podem passar despercebidos ao leitor atento. Situando-se no limbo entre a informação

escrita e a visual – mas, às vezes, recusando as duas formas de codificação –, esta atualização dos “minute particulars” não tem recebido a devida atenção.

Este potencial desestabilizador de seu texto iluminado advém de relações variadas entre as instâncias formal, simbólica, retórica e é percebido por um tipo de leitura que parte das minúcias para desarticular grandes axiomas e doxas, integrando o pensamento sobre o particular e o pequeno ao geral e grandioso na forma de mútuos deslocamentos que evitam que qualquer um dos dois modos de pensamento se cristalice e passe a dominar sobre o outro. A análise do poema em questão se inicia pelas minúcias da forma para articular os aspectos retórico e simbólico e chegar aos sistemas parodiados e desconstruídos por Blake em sua leitura da sociedade e da arte, bem como de suas leis. Os aspectos que nos interessam ressaltar, responsáveis, em grande parte, pela manutenção do potencial desestabilizador deste poema iluminado, dizem respeito a quatro procedimentos formais desenvolvidos no poema: o conceito de livro bem como a concepção de pintura/gravura, o deslocamento das relações entre texto e imagem, o uso extensivo das iluminuras/miniaturas e o uso da letra manuscrita associada à ortografia e pontuação erráticas.

Na placa 37 do poema, Albion se debruça sobre um pergaminho ao pé do qual um liliputiano escritor se senta como a esperar por uma decisão do gigante adormecido. A imagem que descrevemos mostra a negação do homem em relação aos escritos proféticos, representados visualmente pelo pergaminho, e seu apego aos escritos científicos e racionalistas, representados pelo livro, um dos ícones visuais do zoa Urizen (*The Book of Urizen* contém várias representações visuais do livro, eliminando qualquer dúvida sobre seu caráter disfórico). Associado à cultura clássica, o livro representa a condensação da sabedoria profética nas “starry wheels” ou rodas do racionalismo,

enquanto o pergaminho representa a cultura gótica e seu espírito visionário, o primeiro é associado à circunferência e o segundo ao vórtice. A escrita, elemento comum tanto aos estados inferiores como superiores – a distinção entre escrita literária e científica ou religiosa também faz parte das separações criadas nos estados inferiores –, é a possibilidade de transformação. A tarefa de Los, a qual ele realiza por meio da escrita, é abrir os mundos imortais aos olhos dos homens, mostrar aos homens as delícias do pensamento, que é a divindade mesma (J 5, 18-20), ou seja, de criar vida imaginativa a partir das limitações da vida material.

A dissociação e o antagonismo entre os conceitos de livro e pergaminho apontam para as várias distinções que acontecem nos estados inferiores de Ulro e Geração, sendo as mais importantes a separação entre o homem e a divindade, a “objetivação” da natureza independente de sua percepção, a criação de um princípio feminino separado do masculino (a emanção separada do espectro), o racionalismo distante da profecia, a alegoria e a fábula em contraposição à visão, o tempo concebido diferencialmente do espaço (outra manifestação da separação espectro-emanção), o texto separado e hierarquizado em relação à imagem, o *trompe l'oeil* da representação visual analógica do texto e as imagens “visionárias”, a ilusão de identidade criada pelas descontinuidades formais e de conteúdo em contraposição ao continuum formal e simbólico no qual as identidades são parodiadas ou ironizadas e, *last but not the least*, a concepção de forma (ou técnica) separada do conteúdo (ou idéias).

Ao mesmo tempo em que expõe as divisões acima mencionadas apontando nelas a imaginação decaída e rendida à sedução da causalidade com a qual o racionalismo (inclua-se, também, o Deísmo) crê poder explicar o funcionamento da mente, da divindade, da natureza e da arte, o poeta também ironiza de forma quase didática estas

separações, tornando-as mais visíveis para que possam ser superadas. Estruturalmente, o mesmo processo acontece, quando o homem precisa passar pelos estados inferiores, detectar o erro para poder se redimir com a ajuda do espírito profético, Los, e ascender aos estados superiores (caracterizados pela superação do erro e pelo perdão).

A tradição renascentista de ilustração de livros com pinturas e gravuras concebe a imagem como forma menos enganosa de reprodução da realidade, ainda nos moldes platônicos da mimese do terceiro grau (pintura e poesia). Neste quadro referencial, texto e imagem são sempre distintos e, consequentemente hierarquizados, fazendo com que a relação verbal-visual, apesar da competitividade entre as duas formas de expressão (o *Paragone* leonardiano é um exemplo) seja sempre uma relação de complementaridade e cumplicidade devido à referencialidade de base que as une (estamos contrapondo a polissemia da linguagem – que possibilitou a construção de alegorias como a religiosa ou a hermenêutica no Renascimento – à concepção pós-moderna da linguagem como disseminação, a qual considera a camada de sentido denominada referencial como uma camada de sentido não original e não essencial dentre as várias outras possíveis).

Re-elaborando as concepções renascentistas de texto e imagem, a tradição neoclássica da ilustração de livros fornece os princípios de “traduzibilidade”, “transferibilidade” e “complementaridade” entre as “artes irmãs”, segundo os quais texto e imagem podem ser traduzidos de um meio para o outro, o que possibilita a transferência de conteúdos para linguagens diferentes e produz a mimese completa que somente a mimese verbal ou a visual não poderiam proporcionar. Concebendo a arte verbal –sobretudo a poesia - como superior à visual devido à sua elaboração intelectual, o neoclassicismo subordina a gravura e a pintura à linguagem verbal, o que se pode ver na ilustração das fábulas de La Fontaine e dos irmão Grimm, bem como nas ilustrações

de Gustave Doré para as fábulas de Esopo ou para a *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Também da pintura é exigido que narre eventos de forma moralizante, instrutiva, o que é obtido – como nos quadros de Goya ou David – pela submissão da pintura às regras da retórica, ou seja, a *taxis* e a *dispositio* visuais deveriam ser adequadas à correta *inventio*.

Nos poemas iluminados de William Blake, a hierarquia renascentista entre texto e imagem assume tons paródicos quando é travestida na forma de dominação do espectro (texto) sobre a emanção (imagem) ou o oposto, do espectro sobre a humanidade, Albion, e da emanção sobre a humanidade. Após passar pelos estados inferiores, nos quais a dominação é exercida, as diferenças não são simplesmente apagadas mas transformadas em fonte geradora de vida imaginativa, na *energaeia* artística que, se para os retores latinos e clássicos deveria aumentar em proporção inversa à proximidade da fonte geradora de sentido, para Blake é maior quanto mais intensos forem os deslocamentos entre a visão que a circunferência e o vórtice nos proporcionam da vida e da arte. Desta forma, não somente a relação entre texto e imagem é repensada, mas, também, as discontinuidades que se crê garantirem suas identidades são substituídas pelas iluminuras que, como veremos, têm uma importância no texto blakeiano muito maior do que se tem admitido. Texto e imagem, iluminura e miniatura, cada um colocado em seu devido lugar de forma a desarticular o sistema de oposições que traz sempre em seu seio a hierarquização entre as partes.

Os três pilares da versão neoclássica da máxima horaciana *ut pictura poesis* (que, na verdade, é atribuída a Simônides de Ceos), os conceitos de traduzibilidade, transferibilidade e complementaridade, são, também desarticulados nos poemas iluminados por meio da difícil relação entre as imagens verbais e seus desejados



correspondentes visuais, relação esta que pode acontecer de três maneiras que julgamos serem as mais importantes: a ilustração de uma passagem, personagem ou imagem verbal em passagens do poema distantes daquela em que o aspecto ilustrado aparece, procedimento chamado de “síncope” por Frye (apud MITCHELL 1978); ilustrações que não fazem referência a qualquer passagem do texto (as “ilustrações que não ilustram”) e as ilustrações “literais” de certas passagens (MITCHELL, op. cit., 12). O exemplo mais conhecido deste último procedimento é a ilustração do poema “The Tyger”, dos *Songs of Innocence and Experience* na qual a complexa metáfora da criação do bem e do mal, figurativizada na imagem do tigre e do cordeiro é ilustrada com a imagem de um tigre com aparência dócil e olhar meigo. A paródia desloca e descentra a possibilidade das correspondências entre as artes, fazendo com que o olhar meigo do tigre pareça indiciar a “domesticação” que as teorias e os sistemas parecem querer impingir aos textos e imagens.

Estes desdobramentos formais do primeiro aspecto do poema que acabamos de ressaltar têm sido considerados como unanimidade pelos estudiosos dos poemas iluminados, o que nos fez perceber que estaria havendo uma redução da força disruptora do poema na medida em que ele era “explicado”. Julgamos, e esta é a tarefa a que nos propomos, ser fundamental a inclusão das iluminuras à análise dos poemas iluminados, não somente por sua recorrência, mas sobretudo por sua desarticulação da tradição das relações entre texto e imagem, o que se relaciona ao segundo aspecto do poema que desejamos agora ressaltar.

Se tanto texto como imagem têm suas respectivas tradições, i.e., se a estas duas artes correspondem maneiras diferentes de formalização de conteúdos (técnicas, “escolas”, estilos, materiais), aos domínios do texto e da imagem foram atribuídas identidades

diferentes, supostamente garantidas por elementos caracterizadores de ambas as formas de arte. Na pintura, elementos como perspectiva (ou sua negação, na arte mais recente), centralização, cor, traço, volume, luz, sombra, temas e figura; na literatura elementos como texto, tropos, metáforas, sintaxe, estilo, dicção poética, gêneros, linguagem, forma, conteúdo e essência, se tornaram as marcas distintivas das formas de arte que estamos discutindo. As percepções de superposições entre os dois domínios têm sido objeto de inquirição desde que sua mútua independência foi garantida por meio da instauração de suas identidades distintas e constitui um domínio também independente na teoria literária, denominado Comparativismo. Entretanto, a comparação entre os domínios reitera, a cada ato teórico ou crítico, as identidades distintas – distintivas –, reiterando o paradigma platônico da separação entre estas duas formas de mimese, o que foi feito em diferentes momentos da história das duas artes pela sua oposição e complementaridade, sendo um dos domínios sempre hierarquizado implícita ou explicitamente em relação ao outro.

William Blake desloca as relações entre texto e imagem, colocando as identidades de cada domínio (ou técnica) em questão por meio do “embaralhando” das suas marcas identitárias, o que é formalizado pelo uso das iluminuras e miniaturas e tematizado nos desdobramentos a que já nos referimos dos pólos masculino/feminino, espectro/emanação, tempo/espaco, texto/imagem. Fazendo com que esta prática medieval de ilustrar com imagens para facilitar a exegese aos cristãos se transforme, de ornamentação, em elemento definidor de sua poesia, as verdades não passam de simplificações grosseiras da complexidade da existência: se existisse não poderia ser proferida, pelo menos não com estas formas de expressão de que dispomos. (MHH, 10). A verdade a que o poeta se refere é a verdade imaginativa, visionária, que não pode ser

expressa de forma a ser compreendida e, se assim o for, não terá credibilidade, da mesma forma que as “verdades” proféticas de seus poemas. O que se costuma denominar “verdade” no âmbito da circunferência, isto é, das realizações históricas de sistemas de conhecimento e de dominação, são vistos pelo poeta como reduções da multiplicidade significativa a um aspecto ou outro que se crê explicativo da totalidade da existência. Assim, as identidades da poesia e da pintura – que garantem a verdade da manifestação artística – são deslocadas “en abyme” e transformadas num jogo de referências do qual o referente não faz parte, chamado “Divine Analogy” (J 49, 58; J 85, 7) e que consiste em fazer com que “... all images whatever may be symbols of the world of innocence when thought of in terms of eternal existence, and symbols of the world of experience when thought of in terms of death and annihilation.” (FRYE 1990, 382)⁹.

O terceiro aspecto responsável pelo poder desestabilizador de *Jerusalem* se refere às generalizações da filosofia, arte e poesia, consideradas como imposições, formas de tirania e dominação, concepção à qual o poeta contrapõe a idéia de que a arte é feita de particularizações, das *minucia*, de aspectos negligenciados pela tradição por serem marginais mas que em seu sistema poético assumem função desarticuladora das “verdades” estabelecidas e que só são realizáveis por meio do domínio da execução, pois toda sublimidade tem, por fundamento, a discriminação da minúcia, ao contrário do gosto pelas generalizações desenvolvido pelos poetas augustos ingleses. (*Annotations to the Works of Sir Joshua Reynolds*, Discourse 1). As formalizações mais freqüentes dos “minute particulars” são o uso das iluminuras, das miniaturas nas margens da

⁹ “...qualquer imagem pode ser símbolo do mundo da inocência quando pensada em termos de da existência eterna, e símbolo do mundo da experiência quando pensada em termos de morte e aniquilamento.”

placas/páginas, o uso da escrita manuscrita em contraposição ao caractere tipográfico, os palimpsestos do texto verbal e o uso da ortografia e da pontuação de forma disruptora, o último dos aspectos que ressaltamos anteriormente.

O verso branco e livre que serviu de base para a construção dos poemas proféticos, se mostra mais afeito à prosódia do que a dicções poéticas setecentistas ou românticas, permitindo ao autor se valer de sentenças longas e ritmadas pela fala prosaica, com “...the kind of rhythm we find in music.” (FRYE 1990, 186). Considerando o verso branco e livre uma monotonia que “...was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself.” (J 3) e optando pela prosódia informal, o poeta desarticula a leitura de seus poemas e os singulariza de forma a transformar cada poema em uma forma única de expressão. Esta singularidade é potencializada pelo uso que o poeta faz das letras maiúsculas bem como da pontuação, segundo critérios que se afastam em graus variados da sintaxe da língua inglesa.

As letras maiúsculas, recurso da língua para singularizar o que é comum, atribuindo características únicas a substantivos, são utilizadas pelo autor segundo critério semântico e simbólico próprio e variante segundo a perspectiva “eterna” ou “material” da qual se fala ou se vê. Desta forma, assim como Beulah, a linguagem também é duplamente facetada, permitindo tanto o acesso ao paraíso superior, a cidade das artes Golgonooza ou o Éden, como a descida ao mundo vegetativo da Geração ou ao mundo abstrato de Ulro. Assim, grande parte dos símbolos usados por Blake serão grafados das duas formas, procedimento que confirma a concepção de que todo ser tem seu centro e sua circunferência, ou seja, sua parte eterna bem como sua existência material.

Aliado ao uso das letras maiúsculas segundo critério próprio, o uso da pontuação



que Blake faz não tem sido alvo das preocupações de seus estudiosos, o que não deixa de levantar suspeita sobre as razões desta desatenção, uma vez que a pontuação é usada de forma desconcertante, encerrando períodos na metade e não concluindo sentenças no lugar onde deveriam ser terminadas, não pontuando as vírgulas onde a sintaxe aconselharia e usando os pontos de interrogação e exclamação de forma inaudita. Outro aspecto de sua poesia iluminado negligenciado pela crítica, mas de importância fundamental para nossa análise, é o uso da letra manuscrita, geralmente abandonada em função de reproduções em caracteres tipográficos. O esforço do autor em confeccionar os poemas em placas de bronze para que sua forma não fosse alterada é desconsiderado, fato que implica em uma não compreensão do poder desestabilizador de sua poesia, para o qual chamamos a atenção. Também o uso das letras maiúsculas associado à pontuação “desobediente” das normas da sintaxe provocam o desconforto no leitor de não corresponderem a nenhum referente, rompendo, assim, a forma já condicionada de leitura signica do texto literário, cujo método é a leitura dos significantes (página, alfabeto, língua, código, texto) como forma de ascensão ao significado “transcendental” do texto, à “essência” de toda manifestação artística. Para Blake, sujeito e objeto, forma e conteúdo, pensamento e ação, espaço e tempo, eternidade e materialidade são inseparáveis e constituem visões da existência a partir do centro e da circunferência. A essência de todas as manifestações artísticas é a mesma, ou seja, é a divindade compartilhada por todo ser humano e partindo da premissa de que a existência material é inseparável da eterna, qualquer que seja a leitura de sua obra, toda essência (se ainda desejarmos preservar o léxico) será pragmática, não generalizante e apreensível por meio da minúcia e do particular. Também no *Marriage of Heaven and Hell* o poeta expressa com clareza sua descrença na essência transcendental da arte e da vida: “man has no

Body distinct from his Soul for that calld Body is a portion of the Soul discern'd by the five Senses. the chief inlets of Soul in this age" (MHH, 4).

Percebe-se, então, que o poema iluminado *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion* realiza diferentes tipos de relações entre as esferas socio-política e individual do homem e suas manifestações em sistemas religiosos, filosóficos, políticos, morais e artísticos. Entretanto, a poética blakeiana propõe uma concepção do homem a partir de seu quinhão eterno e imaginativo, ao qual é dada a forma visual e verbal do vórtice, estabelecendo-se, desta relação entre o histórico (a circunferência) e o específico (o centro/vórtice), uma concepção visionária e profética da humanidade, na qual os sistemas causadores de dominação e crueldade são diluídos por uma transformação no pensamento do homem, por meio da qual o estado de negação é superado em favor da transformação do que é visto como contradição em força criativa, dínamo capaz de ajudar o homem a passar pelos estados eternos e a sociedade a superar os sistemas que têm, por base, a dominação. A seguir, faremos um breve levantamento das fontes tanto iconográficas como literárias, políticas, filosóficas e religiosas de *Jerusalem* no intuito de verificarmos como os deslocamentos provocados pela mudança do olhar da esfera histórica e material para a imaginativa e artística levam o poeta a reler as tradições na concepção do texto e da imagem, suas leis e funcionamento, propondo a disseminação de suas fronteiras e marcas identitárias por meio de sua utilização. Como faz Los em relação a Albion, Blake faz também com suas fontes: é preciso iniciar a revolução a partir do reconhecimento do erro para transformá-lo em redenção.



3. ESPECTROS E EMANAÇÕES

3.1. As fontes de *Jerusalem*

Oriundo da longa tradição que tem em Chaucer, Spencer e Milton seus mais criativos representantes, William Blake também opta pelo poema épico como forma preferencial de expressão poética, à qual denominou “Giant form(s)”, em contraposição às “Fairies”, seus poemas líricos. A continuidade dada pelos saxões à poesia de Homero, Virgílio e Ovídio, tinha, como pressuposto, o caráter educativo, instrutivo do poema épico em relação à cultura de um povo e é este ideal que Chaucer que leva a retratar a vida da Inglaterra quinhentista, Spencer a unir as mitologias cristã e inglesa e Milton a fazer, do cristianismo protestante, referência nacional. Elegendo, respectivamente, o aspecto popular, mitológico e religioso como baluartes da cultura nacional, estes autores –sobretudo Chaucer e Milton – buscam realizar poeticamente a união das dimensões prosaica e mitológica em seus textos, fazendo deles a herança cultural e poética inglesa, “a single imaginative unity” (FRYE 1990, 320) com a qual Blake dialogou.

Jerusalem também pode ser caracterizado como um poema épico na medida em que pode-se detectar um herói que, por seu valor e persistência, consegue resgatar um povo de volta à sua pátria imaginativa. O herói, Los, é o personagem que manteve a visão divina em tempos críticos (J 95, 20) e que, com seu martelo, bigorna e fornalha, consegue transformar a matéria-prima da incredulidade e da ciência demonstrativa em visão intelectual, em constante luta para conduzir o homem pelos estados eternos. As

ameaças pelas quais passa este herói são primeiramente a incredulidade de Albion, como foi dito, em seguida o racionalismo, representado pelo seu espectro e, por último, o moralismo, chamado “Desejo Feminino”, representado pela sua emanção, Enitharmon, (quando esta é dominada pelo personagem símbolo do moralismo, Vala, e pelo personagem símbolo do pecado, Raab, o que acontece na parte 3 do poema, das placas 80 a 84).

Assim como no épico denominado, pelo poeta John Milton, primário (Homero) e secundário (Virgílio, Spencer), o poema começa com a apresentação do problema, “Of the Sleep of Ulro! And of the passage through / Eternal Death! And of the awakening to Eternal Life.” (J 4, 1-2), e a invocação da musa inspiradora, que numa profecia não é senão a própria divindade. Se há uma certa continuidade no uso do metro no poema épico, com a predominância do hexâmetro iâmbico dos hinos homéricos em Virgílio e Ovídio e a adaptação aos pentâmetros iâmbicos rimados em dísticos feita pelos neoclássicos ingleses, Blake se vale do verso branco introduzido na poesia épica inglesa por John Milton, mas cultiva a liberdade métrica em seus épicos, obedecendo à fluência dos versos e cultivando um “...distrust of set patterns of meter and rhyme” (FRYE 1990, 115)¹⁰. Em seus poemas líricos pode-se perceber a preocupação com a construção stanzaica dos versos – quando não o uso de tetrâmetros iâmbicos ou o do verso heróico -, e nas profecias percebe-se a utilização de várias formas poéticas e metros, como é o caso dos poemas líricos colocados no início de cada parte, o primeiro composto em paródia dos dísticos heróicos setecentistas, o segundo em tetrâmetros irregulares com rimas em padrão ora *abab*, ora somente *bb* (segundo e quarto versos rimando), o terceiro também em tetrâmetros iâmbicos com rimas em padrão irregular *aabb* e o

¹⁰ “...desconfiança em relação a padrões estabelecidos de métrica e rima”



último em versos brancos e livres, com cavalgamento na maioria dos versos. Já na maior parte do poema, Blake emprega um verso que refletia o gosto experimentalista da época, tendo a influência do parágrafo em verso branco usado por John Milton, mas atacando, por meio de modulações, o pentâmetro que lhe serve de base e evitando a conjunção do final do verso com o final de uma unidade sintática. Atacando a unidade épica de John Milton, o poeta busca o ritmo como base para as longas frases de seus poemas épicos, o que encontrará no poema em prosa (a maioria de seus poemas proféticos usa esta métrica), aliado a uma cadência ligada ao padrão coloquial da língua inglesa.

Apesar do forte apelo à prosódia, Blake está longe de buscar a dicção proposta por Wordsworth, na qual o fluir espontâneo dos sentimentos se manifestaria nas figuras de linguagem e no ritmo, elementos naturais da linguagem que, para o poeta e crítico autor de *Lyrical Ballads*, surge a partir de primitivas expressões da paixão, como afirmaria Rousseau, a maior influência sobre os românticos ingleses, em 1759, “Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram as paixões, suas primeiras expressões foram tropos. A primeira a nascer foi a linguagem figurada e o sentido próprio foi encontrado por último.” (1973, 170). Condenando a separação entre poesia e prosa e afirmando sua identidade essencial (a diferença seria apenas na realização métrica), Wordsworth cria uma discrepância entre sua crítica e sua poesia, a primeira ligada às inovações setecentistas acerca da identificação da natureza com a natureza humana, sendo que a segunda “...adopts and elaborates the old antithesis between nature and art and, like the aesthetic primitivists of the preceeding age, declares himself for nature.” (ABRAMS 1971, 111)¹¹.

¹¹ “...adota e elabora a velha antítese entre natureza e arte e, como os primitivistas da estética da era precedente, se declara pela natureza.”



Blake concebe uma arte profética na qual a opção pelo humanismo é inquestionável sem que, esta opção o leve a aceitar, como o fizeram Wordsworth e Coleridge, a oposição entre poesia e pensamento (poesia x ciência, para Wordsworth, mas, também, poesia x prosa, para Coleridge), argumentando que sentimentos e razão estão unidos pela imaginação, capacidade criativa que integra pensamento lógico e criação artística numa arte que dissolve as possibilidades de procura por um sentido próprio, seja ele pensado como anterior ou posterior ao sentido literal da língua. A imaginação blakeiana difere da imaginação de Coleridge, sobretudo, na teoria do conhecimento que as duas têm por base, para o primeiro, a capacidade de unir os trabalhos da arte, da ciência e da religião e, para o segundo, o princípio mimético que o autor de *Biographia Literaria* chama de imaginação primária, o “primeiro Agente de toda Percepção Humana”, e seu desdobramento, a imaginação secundária, “...um eco da primeira, , coexistindo com a vontade consciente, e, contudo, idêntica à primeira na *espécie* de sua ação, e diferindo no *grau* e no *modo* de ação” [grifos do autor] (COLERIDGE apud LOBO 1987, 201). Apesar da negação que faz do princípio de associação em Hobbes, Coleridge, não consegue se livrar da concepção da imaginação como uma mera instância de organização dos dados da memória, mesmo colocando sua esperança na imaginação secundária como o divisor de águas entre o mecanicismo de Hobbes e sua própria lei de associação.

Entretanto, a apresentação inicial do problema, característica fundamental da épica grega e latina à qual Blake dá continuidade, é feita, primeiramente, pelo autor William Blake e, em seguida, pelo bardo, deslocando a instância da enunciação e criando um jogo de mútuas referências que será perpetuado ao longo do poema. Na apresentação de seu poema feita ao público, na placa 3, é o autor que se dirige a um público (como

acontece nos “prelúdios” das três outras partes). Nesta apresentação, vemos as referências históricas - a maioria de seus poemas foi publicada antes de *Jerusalem* - e biográficas - a referência aos três anos que passou em Felphan, sob o mecenato de William Hayley, ao término dos quais volta a South Molton Street, sua residência em Londres - sendo incorporadas pelo discurso poético:

After my three years slumber on the banks of the Ocean, I again display my Giant Forms to the Public: My former Giants & Fairies having receiv'd the highest reward possible: the [love] and [friendship] of those with whom to be connected, is to be [blessed]: I cannot doubt that this more consolidated & extended Work, will be as kindly receivd

(J 3)

Percebe-se, além da concepção da imaginação, dois outros pontos de contraste entre a teoria poética de Blake e a dos românticos, o primeiro relativo à História, expurgada do domínio da poesia pelos românticos, mas ficcionalizada e integrada, por Blake, à sua arte (uma atitude que lembraria a “metaficção historiográfica” pós-moderna de que fala Linda Hutcheon, guardadas as devidas particularidades da produção ficcional dos séculos XVIII e XIX e a contemporânea), e o segundo em relação aos dados biográficos, que são excluídos da criação poética, uma vez que esta é um ato involuntário cujo resultado é tão estranho ao seu autor como se ele mesmo não fosse o autor (ABRAMS 1971, 189). A proposição de junção entre a natureza e a natureza humana, pressuposto do Deísmo, leva Blake a afirmar que Wordsworth era um representante do homem natural e, por esta razão, merecedor do sua desconfiança e escárnio. (*Annotations to Wordsworth's Poems*).

Também na invocação à musa, o poeta recusa o classicismo da cultura grega, incorporado pela tradição épica por meio da associação platônica entre a musa inspiradora, Mnemosine, e a forma pela qual o conhecimento é adquirido, a anamnesis.

A inspiração, que, para os neoclássicos era um agente sobrenatural ligado à memória e, para os românticos uma fonte interna, mas desconhecida, para o bardo é a imaginação, que, por sua vez, é a porção divina de cada ser humano, consciente e eterna, o quinhão que une a individualidade temporal à coletividade eterna e que desarticula uma possível oposição entre “o poema ditado e o poema construído sílaba por sílaba”, os quais, segundo alguns críticos, “advém de fontes irreconciliáveis” (ROTHENBERG 1987, 489):

When this Verse was first dictated to me I consider'd a
Monotonous Cadence...

(J 3)

I therefore have produced a variety in every line, both of cadences &
number of syllables.

(J 3)

William Hayley, mecenas de Blake por três anos em Felpham, expõe, nos ensaios *An Essay on Epic Poetry* (1782) e *The Life of Milton* (1796), sua teoria do poema épico, a qual propunha que esta forma poética milenar não fosse copiada pelos jovens poetas e que estes buscassem realizar no “novo épico” o aprimoramento da técnica por meio da experimentação. De acordo com Hayley, cujo pensamento estava em consonância com as idéias pré-românticas presentes na Inglaterra nas últimas décadas do século XIX, o neófito deveria se libertar das regras e dos modelos recebidos, experimentar tanto com diferentes temas quanto com diferentes metros e alcançar a unidade do poema por meio do desenho, mais que pela ação (apud WITTREICH 1972, 112). Além de acolher aos preceitos expostos em *An Essay on Epic Poetry*, Blake os radicaliza, minimizando a narração “...so as to bring into sharper focus the visionary dimensions of epic verse” (Idem, 113) e embaralha os marcadores das instâncias discursivas, criando um jogo

entre os agentes da enunciação (William Blake, o autor William Blake, o profeta, o bardo e a “Divine Voice”), os agentes do enunciado (o narrador, os personagens, as cidades e os rios) e as referências históricas discursivizadas (o julgamento do poeta por traição, a guerra contra a França, a industrialização crescente, seu repúdio pela Royal Academy e sua precária condição material, entre outras), o que coloca em questão a unidade do sujeito, sua possível identificação em instâncias claras e reconhecíveis do discurso..

O teórico russo Mikhail Bakhtin propõe a leitura do poema épico a partir de três características principais, que são a representação épica no passado absoluto, a impenetrabilidade deste passado à experiência individual e a distância entre a atividade poética e a representação (BAKHTIN 1988, 408-9). O autor de *Questões de Literatura e de Estética* propõe que o romance burguês e moderno tenha surgido a partir da romancização dialógica do pathos elevado dos gêneros sérios pelos seus correspondentes paródicos populares, fazendo com que o poema épico fosse “...largamente penetrado(s) pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de auto-parodização...” (Idem, 400), processo que teria ocorrido durante os séculos XVI e XVII. A “romancização” do épico e de gêneros elevados teria, ainda segundo Bakhtin, como principal consequência “...um incabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)”, o qual se torna possível também pela superposição de vozes sociais na linguagem literária, o “plurilingüísmo extraliterário” (Idem, Ibidem).

Wacker propõe que os poemas épicos de Blake sejam lidos à luz da renovação deste gênero pelos modernos, propondo a leitura de *Jerusalem* tanto por meio da paródia da tradição como pela revisão do poema longo feita, também, por Ezra Pound e T. S. Eliot,

na qual as formas recebidas são redefinidas em termos da relatividade e da fragmentação do presente. Para este autor, a recuperação do gênero “...does not depend on recovery of its distance and formal closure, but on analytical expansion of its suppressed figures.” (1990, 134)¹². A proximidade da construção de *Jerusalem* com o poema longo moderno poderia ser localizada, seguindo a linha argumentativa do autor, na recusa da predominância da narrativa sobre outros elementos do poema, na recusa de discursos totalizadores das experiências e no jogo dialógico entre o fechamento de algumas questões (como a narrativa, a identidade temática e dos personagens) e sua subversão em diferentes níveis (a disseminação narrativa, o embaralhamento das marcas identitárias dos discursos e a superposição das identidades dos personagens): “In Blake, composition has a dialogical relationship to closure, reflected in a distance from and a suspicion of its own formal outlines, a distance it seeks to preserve at all costs.” (Idem, 136)¹³. O romântico Coleridge aceita que o poeta empregue imagens, desde que filtradas pelo espírito do poeta (ABRAMS 1971, 55), entendendo-se, por “espírito” os sentimentos, mas Blake, reagindo contra o tratamento dado à imagem pela crítica romântica, propõe outra forma de “renovação” do poema épico, que é o desdobramento formal da sua característica imagética tradicional, a qual poderia ser resumida como a tendência a narrar os fatos grandiosos por meio de descrições e comparações, emprestando aos eventos uma plasticidade que, por vezes, atinge os limites da capacidade imagética da linguagem verbal, como é o caso da *ekphrasis*, cujo exemplo mais citado é a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada* ou a urna grega de John Keats.

¹² “...não depende da recuperação de sua distância e de seu fechamento formal, mas da expansão analítica de suas figuras suprimidas.”

¹³ “Em Blake, a composição tem uma relação dialógica com o fechamento, refletida em uma distância de e uma suspeita em relação a seus contornos formais, uma distância que ele [o poema] tenta preservar a todo custo.”

As representações verbais e visuais são colocadas num jogo de espelhos que distorce a simplicidade das relações e desautoriza a premência de qualquer um dos dois modos de formalização artística sobre o outro, mostrando que, em *Jerusalem*, as relações entre as “artes irmãs” são parodiadas e as marcas das relações entre tema, conteúdo e forma são disseminadas, efetuando a transição da “visible language” (a “linguagem visível”) retórica para uma “‘composite art’ of words and images that plays upon all the senses of ‘visible language’ simultaneously” (MITCHELL 1995, 114)¹⁴.

As tradições helênica e hebraica são consideradas, pelo poeta, como direções antagônicas na medida em que a primeira teria caminhado, após a fase homérica, para a abstração platônica e aristotélica que Blake percebia acontecer no estado de Ulro, ao passo que a segunda teria conseguido manter a chama profética. Ao abandonar o espírito profético em favor das abstrações racionalistas classicizantes (a tendência que Nietzsche chamaria de apolínea ou ingênua) (1983, 7-22), optar pela classificação generalizante e eleger o *logos* filosófico como mais honesto, superior e fidedigno que o *mythos* (que é o território no qual o trágico ou dionisíaco se manifestam, segundo a terminologia nietzscheana), associando a este último a suspeita de uma mimese traiçoeira da anamnese do conhecimento (pois a poesia recria e representa seus referentes ao invés de apresentá-los como a memória os havia preservado), a arte e cultura gregas fizeram a opção, para Blake, pela abstração e pelo raciocínio matemático. Sendo a poesia a expressão possível da visão profética no estado duplo de Beulah (no qual o poema *Jerusalem* acontece), Blake percebe a coerência na condenação que Platão faz, por meio de seu personagem Sócrates, à poesia. Para Blake, o poeta tinha completa consciência de sua arte (o que não quer dizer, de forma alguma, controle) e somente

¹⁴ “‘arte composta’ de palavras e imagens que joga com todos os sentidos da ‘linguagem visível’ simultaneamente”

desta forma conseguiria integrar as esferas pessoal/tópica, nacional/mitológica, profética/religiosa e artística/criativa em sua arte e dissolver as fronteiras que separam as formas de conhecimento imaginativo e racional.

Considerando a Bíblia como uma forma de produção mitopoética (assim como a História) cuja base é a mesma do poema épico, uma “... religious and historical saga concerned with anthropomorphic gods and theomorphic men, part of it legendary history and part prophetic vision” (FRYE 1990, 316-317)¹⁵, Blake considera esta forma de poesia épica como a junção adequada entre arte e profecia, escolhendo as profecias do Antigo Testamento como modelos, sobretudo o livro de Ezequiel, pela simbiose entre a impessoalidade artística e a individualidade visionária e pelo uso de uma simbologia elaborada que implica uma exegese participativa. A Bíblia, de acordo com o poeta, possibilitou a concatenação dos aspectos pessoal, histórico, mitológico, visionário, simbólico e poético, fundindo estes diferentes códigos em uma linguagem que não se deixa capturar pelas forças “urizênicas” da racionalidade e do materialismo e que mantém seu poder revolucionário, Orc, o antídoto à estabilidade clássica encontrado na tradição hebraica (se quiséssemos perseguir ainda mais a terminologia nietszcheana, diríamos que Urizen é o representante da tendência apolínea, ao passo que Orc simboliza as forças dionisiacas na arte e na cultura). Assim, a cultura greco-romana se torna epígono da queda da tradição profética para a abstração e o racionalismo (simbolizados pelo personagem Urizen, pelo estado de Ulro e pelo limite de contração, Adão) ao passo que a Bíblia e a Idade Média se tornam os representantes da manutenção do espírito profético:

¹⁵ “...saga religiosa e histórica a respeito de deuses antropomórficos e homens teomórficos, parte história legendaria, parte visão profética”



Sacred Truth has pronounced that Greece and Rome as Babylon & Egypt: so far from being parents of Arts & Sciences as they pretend: were destroyers of all Art. Homer Virgil & Ovid confirm this opinion & make us reverence The Word of God, the only light of antiquity that remains unperverted by War.

Mathematic Form is Eternal in the Reasoning Memory. Living Form is Eternal Existence.

Grecian is Mathematic Form

Gothic is Living Form

(On Virgil)

No entanto, assim como cada pessoa desenvolve seus sentidos de acordo com suas capacidades intelectuais (MHH 7, 8), Blake não lia a Bíblia no seu sentido religioso ou moralizante por rejeitar tanto o mistério da interpretação mística como a restrição da energia criativa, propondo uma leitura “infernai” do livro sagrado, na qual “Good is the passive that obeys reason [...] Evil is the active springing from energy. / Good is heaven. Evil is Hell.” (MHH 3). Como pode ser visto, o “bem” da religião e da moral, assume caráter disfórico e passa a representar o aprisionamento da energia imaginativa, “Energy is Eternal Delight” (MHH 4, 3), ao passo que o campo semântico do “mal” (com seus termos correlativos inferno, demônio, diabo) passa a ser eufórico, permitindo a Blake afiliar toda produção artística criativa ao “mal”, o que acontece em relação a John Milton, que era um verdadeiro poeta e do partido do demônio, sem o saber (MHH 5) e em relação à “Bíblia do Inferno” (MHH 24). A inversão semântica que Blake opera do “mal” o transforma, de compulsão condenável, em instância criativa, o que levou o crítico francês George Bataille, em análise que faz da mesma instância em autores como o Marquês de Sade e Emily Brontë, a perceber nesta instancia não a ausência de moral, mas uma “hypermorale”, um conhecimento do Mal que fundamenta uma comunicação (poética) intensa. (1957, 8).

Emmanuel Swedenborg, místico sueco e autor de *Divine Love and Divine Wisdom* e *Heaven and Hell*, propõe uma explicação complexa para o universo e para o homem, da

qual Blake seguiu alguns argumentos e rejeitou outros. Dentre os argumentos que seduziram o jovem efebo, sobretudo à época em que escreveu *The Marriage of Heaven and Hell*, destacam-se a natureza mística da existência, a união indissolúvel do corpo com a mente bem como do homem com a divindade e a necessária união do pensamento com o amor para criar a sabedoria, síntese que difere do pensamento ou do amor quando separados um do outro. De acordo com o místico sueco, o Pentateuco representa a união de escritos de diferentes fontes e o Êxodo é lido, por Swedenborg como por Blake e outros tantos poetas, em seu sentido anagógico (místico), sendo a partida do Egito para a Terra Prometida, descrita no Êxodo, um dos mitos mais recorrentes na cultura ocidental. Em consequência da difusão desta passagem do segundo livro do Pentateuco, na qual os judeus fogem do Egito para a Judéia sob o comando de Moisés, as referências históricas nela implicadas se perdem à medida em que o mito é difundido e seus contornos se tornam poéticos, propiciando a leitura alegórica da travessia do deserto. Este é o tema de um dos poemas mais importantes do século XX, o épico moderno “The Waste Land”, no qual a travessia é localizada no presente e o deserto é introjetado na situação moral e espiritual do homem moderno.

Para Blake, porém, a alegoria era uma forma empobrecedora de arte comparada à profecia, e é desta forma que Blake, assim como Swedenborg, lêem o relato do Êxodo, ou seja, como uma forma de exegese visionária relacionada tanto à existência histórica, a “circunferência”, como à imaginativa, o “centro” do homem. O Egito, em Blake, é simbolizado pelo estado de Ulro e a Terra Prometida pela Éden, sendo Ulro e Éden estados eternos pelos quais o homem passa, o que contraria a visão religiosa do céu e do inferno, na qual o último deve ser extinguido para que se possa viver eternamente no primeiro. Outra concepção de Swedenborg assimilada por Blake é a divisão da história

da humanidade em sete fases, os sete “olhos” de Deus de que fala o Apocalipse de São João, chamadas Lúcifer, Moloch, Elohim, Shaddai, Pachad, Jeová e Jesus. A queda do homem do paraíso cobre as três primeiras fases, que correspondem à idade da prata de Lúcifer, época que a mitologia descreve como a luta entre os gigantes e os deuses (dos quais os titãs representam o primeiro grupo e Zeus e o Olimpo grego o segundo grupo), a idade do bronze do deus Moloch, época dos druidas e dos sacrifícios humanos, e a terceira idade, dos Elohim ou deuses criadores, na qual Adão, Eva, o mundo material e os limites são impostos à queda do homem para que este não perca totalmente sua capacidade imaginativa (os limites são o de contração, Adão, e o de opacidade, Satã). Na primeira idade, a energia dos titãs, representados por Orc e Prometeu, é aprisionada pelos deuses, cujo domínio inicia a segunda idade, caracterizada pelo poder tirânico e pela lei moral, simbolizados no personagem Urizen, também referido como o impulso de morte, contrário de Orc, força vital. A terceira, também referida como um ato de piedade da divindade, é a fase em que a idéia de trindade aparece pois o universo é trino, composto de Adão, Eva e o mundo material. Na cosmologia cristã, a trindade assume a forma do Pai Criador, o filho/emissário entre os homens, e o Espírito Santo, transcendência última da qual toda vida se origina.

Às quatro idades seguintes, Shaddai, Pachad, Jeová e Jesus, correspondem as 28 “fases” ou igrejas de que faz relato a *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, escrita entre 1135 e 1139, na qual ficção e elementos historiográficos são usados para construir uma das narrativas mais famosas da idade média. A estas quatro fases Blake atribui um período de seis mil anos. As duas primeiras fases dos “seis mil anos” restantes, Shaddai e Pachad, correspondem às vinte primeiras igrejas e são o périplo da época do druidismo, do sacrifício humano e dos deuses pagãos, da qual a



conquista da Inglaterra pelo troiano Brutus representa o epílogo, ainda segundo o relato de Geoffrey de Monmouth (apud FRYE 1990, 132). Para Blake, a *Historia Regum Britanniae* dá continuidade a antigos poemas proféticos que, assim como grande parte do Velho Testamento, sobrevive apenas como estórias de reis e rainhas. Na sexta fase, Jeová, a cultura hebraica surge e com ela o espírito profético, os sacrifícios humanos são substituídos pelos de animais, dos quais a Bíblia fornece vários exemplos, e os profetas são os grandes poetas que disseminam a visão divina. Mas o surgimento da cultura clássica vai de encontro à profecia, e seus produtos, a tirania e a lei moral, acabam por sufocar o espírito profético, que terá que esperar até o advento do oitavo olho de Deus para ressurgir.

Com a chegada da sétima fase, chamada Jesus, as tiranias são materializadas no estabelecimento do desejo feminino medieval (o código cavalheiresco e a adoração da Madona) e na igreja protestante renascentista de Lutero, da qual o Deísmo era a forma mais cristalizada, na opinião de Blake. É nesta fase que o erro é materializado para que possa ser superado, tema que compõe a parte quatro de *Jerusalem*. Nesta fase se inicia o apocalipse, no qual a visão profética começa a romper as barreiras da religião, ciência e filosofia para anunciar o retorno do homem à sua integridade imaginativa.

As tradições gnóstica e alquímica também exerceram grande influência sobre o pensamento de William Blake, sobretudo o princípio comum de que a queda do homem do paraíso envolveu a perda de somente parte de sua natureza divina, a restante permanece e é chamada de imaginação. Além de Swedenborg, também Agrippa, Paracelso, Jacob Boehme e os Anabatistas acreditavam que não havia a palavra literal de Deus e que, portanto, a Bíblia deveria ser lida e entendida simbolicamente, de acordo com a “luz interior” ou imaginação divina que restou em cada ser humano após a queda

e expulsão do paraíso. Situando-se no limbo entre ciência e religião, as diferentes tradições ocultistas trazem um elemento em comum compartilhado por Blake, sua concepção apocalíptica da existência, e o que seria a redenção do mundo e da humanidade para os alquimistas - a transformação dos metais em ouro - é, para Blake, a transformação do erro em visão. Se os alquimistas usariam conhecimentos ocultos para efetuar a transformação, o bardo usaria "...the stubborn structure of Language...", interface entre a dimensão imaginativa e a existência racional. Entretanto, diferentemente dos ocultistas, Blake não dirigia sua arte apenas aos iniciados que, por meio de uma ascese reveladora, adquiririam os conhecimentos ocultos, mas postulava que o mistério era uma das concepções da divindade que deviam ser expurgadas, pois o autoconhecimento era necessário tanto quanto o conhecimento e a fé em Deus.

A concepção apocalíptica da arte e da linguagem que Blake produz e que possibilita a ele produzir suas profecias, dialoga com um tropo retórico tão antigo quanto a própria literatura e que teve grande voga no século das luzes, a alegoria. Podendo ser detectada como forma de escrita religiosa ou satírica, a alegoria está indissolivelmente ligada ao discurso religioso e à prosa literária e ensaística, sobretudo a partir do século XVIII.

Concebida como uma metáfora continuada ou um "tropo do pensamento" (LAUSBERG apud HANSEN 1986, 1) e tendo por base a separação entre sentido literal e figurado, a alegoria foi descrita pela retórica antiga e clássica como um ornamento da ordem da *elocutio*, da expressão, que possui regras próprias de funcionamento que possibilitam ao discurso desvios de seu sentido original, necessários à construção dos *topoi* ou lugares-comuns. Operando por semelhança - o que implica que sua figura de linguagem principal seja a metáfora -, a alegoria se alicerça sobre símbolos e valores compartilhados por uma determinada cultura a uma certa época histórica e se propõe



como uma forma de ascese ou exegese, de acordo com o papel atribuído ao leitor e à leitura no processo de significação que o texto assume, podendo, de acordo com os critérios mencionados, ser classificada em alegoria retórica, religiosa ou renascentista.

De acordo com as regras da alegoria retórica, a compreensão de um texto deveria ser um processo de exegese rigorosa, a leitura deveria ser a busca, detecção e compreensão de metáforas, símbolos e emblemas verbais e visuais dos quais um autor lança mão para subentender um sentido segundo que subjaz à camada superficial do discurso. Já a chamada alegoria religiosa ou hermenêutica se propõe como forma de interpretação textual, por meio da qual “...verdades sagradas, ocultas na natureza sob a aparência das coisas e também na linguagem figurada dos textos das Escrituras...” (HANSEN, 1986, 43) são decifradas e a realidade divina do mundo dada a conhecer ao leitor, asceta em busca do sentido último da existência, somente encontrado em Deus, garantia última da ascese correta, como explica Santo Agostinho:

O vosso Verbo é este Princípio de todas as coisas porque também nos fala. Assim, falou-nos no Evangelho por meio de seu corpo. Ressoou esta exteriormente aos ouvidos dos homens para que acreditassem nele, o buscassem dentro de si mesmos e o encontrassem na eterna Verdade, onde o bom e único Mestre ensina a todos os seus discípulos.

(1996, 317)

Sendo a alegoria retórica fundamentalmente mimética, a religiosa é a ponte entre os dois “livros” escritos por Deus, o sensível e o das escrituras; se a metáfora retórica se baseia na semelhança, a relação entre os dois livros e a “verdade eterna” é de sinédoque, estando um contido no outro e ambos contidos em Deus.

Ainda um terceiro tipo de alegoria apontado por Hansen (op.cit.) é a alegoria renascentista ou *totta alegoria*, na qual as várias manifestações artísticas são vistas como revelações da presença divina e cuja tarefa do estudioso ou do neófito era

“...rastreá-las em todas as suas manifestações demonstrando a unidade na diversidade” (HANSEN 1996, 67). À simbologia escolástica vem se juntar a tradição judaica da cabala e a simbologia astrológica pagã, fusão que possibilitou a prática de uso dos emblemas medievais, tradução artística de forças invisíveis do universo, enigmas que a arte manifesta e o leitor deve compreender.

Nos indícios encontrados em seus escritos que nos permitem falar de sua “teoria da poesia”, William Blake se coloca contra qualquer forma de arte que conduza ou possibilite uma redução a um princípio único ou transcendental, seja ele religioso, humanista ou filosófico. Evitando que sua poesia catalisasse leituras recorrentes que pudessem transformar sua obra em depositária de sentidos estáveis, claros e fixos, Blake propõe que a poesia, assim como a pintura, se fundamentaria na minúcia, no particular, no efêmero de cada ato de textualidade e a consideração da possibilidade de reprodução idêntica de qualquer aspecto da arte faz parte da tendência à generalização apontada pelo poeta como fonte de erro:

General Knowledge is Remote Knowledge it is in Particulars that
Wisdom consists & Happiness too. Both in Life and in Art General
Masses are as Much Art as a Pasteboard Man is Human Every Man
has Eyes Nose & Mouth this Every Idiot knows but he who enters into
& discriminates most minutely the Manners & Intentions... is the
alone wise or Sensible Man & on this discrimination All Art is
founded.

(VLJ 82-83)

Atribuir um significado preciso ou estável aos “minute particulars” seria caminhar na contramão do texto blakeiano, uma vez que estas minúcias se distinguem dos elementos tradicionais e definidores das artes poética e pictórica justamente por não serem centrais, consensuais ou referenciais (mais uma vez a aliteração se tornou inevitável) e, também, por se manifestarem em diversos níveis do texto. Podendo ser

manifestadas por elementos temáticos, formais, retóricos e auto-referentes, as minúcias poderiam ser pensados como procedimentos, evidenciando-se, desta forma, seu caráter pragmático de “atos de textualidade”. Ao escapar da rede conceitual da linguagem verbal sem, no entanto, se alojar no extremo oposto da visualidade figurativa (“desenho de letra”, concretismo) ou da falta total de articulação, elementos como a pontuação errante, a letra manuscrita, o arabesco e a letra “ornamentada”, o uso das letras maiúsculas segundo critério próprio e o descumprimento das normas da sintaxe se insinuam, ameaçam cumprir uma promessa de descanso do significado sem realizá-la.

Propondo as minúcias como instância de produção múltipla de sentido, melhor diremos, como instância disseminadora de sentido e realizando sobreposições enunciativas de várias naturezas, a possibilidade da leitura de sua poesia como alegoria de algum sentido subliminar fica inviabilizada, fazendo do exercício de leitura um ato, uma performance textual cuja dinâmica e regras são inventadas no decorrer de um processo no qual tanto a exegese como a ascese são transformadas em disseminação de sentido. Nem o texto, nem o leitor e seu conhecimento dos códigos humanos, por mais “memorioso” que fosse este Funes leitor, para lembrar Borges, poderiam representar as instâncias de produção ou recepção de sentido, uma vez que a disseminação das marcas textuais faz com que as instâncias às quais chamamos de texto, leitor e sentido entrem em um jogo de constante diferimento (tanto no sentido de adiamento como no sentido de produzir diferenças).

Podemos concordar em que os textos são construídos segundo regras ou que a textualidade seja uma manifestação da divindade, mas cremos, com Blake, que nem a separação entre o sentido literal e o figurado nem a concepção do texto como epifania divina se sustentam diante da arte poética deste visionário que proponha a intelecção

divino-imaginativa como forma de pensamento, a expensas mesmo de seu sustento econômico (HEINZELMAN 1978, 101), num sacrifício quase ritualístico à arte que se tornaria famoso mais de setenta anos depois, na pena de Oscar Wilde.

Descartando a alegoria como forma inferior de arte, produto da *poiesis* que tem na memória sua forma de conhecimento, Blake, entretanto, não a opõe à profecia, mas considera as várias formas poéticas necessárias umas às outras e integra diferentes formas poéticas às suas “Giant Forms”, parodiando, por vezes, as “mensagens morais” que as alegorias buscam veicular. No intuito de tentar demarcar melhor a profecia, diferenciando-a da alegoria, gostaríamos de lembrar que o autor de *Jerusalem* identifica o gênio criativo e a Divindade, bem como imaginação poética e pensamento lógico. Sua forma de construção poética é, para usarmos os termos do lingüista Roman Jakobson, metonímica, pois os diversos níveis de construção se implicam de forma concêntrica, sendo o vórtice dos círculos a porção eterna de todas as formas de existência, e a circunferência, a existência temporal. Somente poderíamos concordar com o lingüista em que o pólo metafórico caracteriza a poética romântica e o pólo metonímico a escola realista, se considerássemos, como o faz o lingüista russo, a validade de uma camada referencial da linguagem, a partir da qual os desvios seriam considerados como produtos da função poética ou metalingüística da linguagem (1995, 55). Pelo contrário, cremos que uma suposta camada referencial da língua, já é composta de tropos, figuras e de uma metaforicidade que atinge a própria concepção de signo, fundamentada sobre a histórica identificação entre a anterioridade temporal e o princípio de causalidade. Como aponta Culler, comentando Nietzsche, o princípio da causalidade é antes uma figura de retórica, a metalepse, ou substituição da causa pelo efeito, do que um valor epistemológico ou ontológico (1991, 100).



Desta forma, o poeta lê Ezequiel, por exemplo, da mesma forma que lê o *Paradise Lost*, como forma de produção de sentido que escapa às tentativas totalizadoras de sistemas teóricos, religiosos e poéticos, produzindo a constante estranheza que a arte sempre tem em relação a si, mantendo ativo o mecanismo produtor das diferenças, deslocando marcadores e embaralhando limites. Marcadores textuais como sujeitos (autor, narrador, personagens), sintaxe, discurso verbal e visualidade são deslocados, e os limites impostos pelos gêneros e formas poéticas cristalizadas pela tradição são subvertidos e parodiados.

A profecia bíblica é caracterizada pela separação clara entre as instâncias produtora e receptora do discurso e pela identificação do profeta com o *medium* da mensagem divina. No caso do livro de Ezequiel, o profeta se apresenta como um instrumento da vontade Divina, sendo por Ela autorizado a usar sua voz a serviço de Deus, que necessita do profeta para se fazer entender aos homens (exceto nos momentos de epifania divina, de aparição do *deus ex machina* bíblico), mesmo que tenha que usar linguagem figurativa, talvez parábolas para facilitar a exegese humana. Simbiose entre o divino e o humano, entre a Voz e a audiência, entre Deus e os homens, entre o poder e aqueles dele desprovidos, o profeta é agente e paciente da voz (ele usa a voz humana e é usado pela Voz Divina), o que o assemelha ao poeta e o transforma em híbrido de receptor da *inventio* divina e produtor da *elocutio* humana. Com exceção da leitura mística e da leitura “infernai” que Blake propõe das escrituras, ambas partindo do pressuposto da unidade entre a natureza humana e divina, a leitura religiosa da Bíblia procura deixar claras as instâncias divina e humana, caracterizando, em suas traduções, as instâncias discursivas com marcadores bem definidos:



Esta voz me disse: Filho do homem, põe-te de pé, e falarei contigo.

Então entrou em mim o Espírito, quando falava comigo, e me pôs em pé, e ouvi o que me falava.

Ele me disse: Filho do homem, eu te envio aos filhos de Israel, às nações rebeldes que se insurgiram contra mim; eles e seus pais prevaricaram contra mim, até precisamente o dia de hoje.

(Ezequiel 2, 1-3)

Na leitura que faz das profecias divinas, Blake associa o profeta ao poeta e vê neles a instância de produção das verdades imaginativas e eternas, manifestas no pathos trágico e sublime dos “minute particulars”. A voz que o profeta/poeta ouve não é senão a voz de sua imaginação, as visões que tem são de seu universo interior, que é divino, pois durante a passagem por Ulro,

The Divine Vision still was seen
Still was the Human Form, Divine
Weeping in weak & mortal clay
O Jesus still the form was thine.

And thine the Human Face & thine
The Human Hands & Feet & Breath
Entering thro' the Gates of Birth
And passing thro' the Gates of Death

(J 27, 61-69)

Também o leitor, na profecia blakeiana, é instituído como agente produtor de sentido, interlocutor da voz imaginativa e organizador da experiência textual que é a leitura do poema, como pode ser visto na aprovação “pedida” pelo narrador ao leitor para que aprove o relato que se seguirá (J 3). A presença de palimpsestos constituídos por linhas e/ou palavras apagadas do texto, cujo espaço na página continua vago, deixa claro que a linha ou palavra foi propositalmente apagada e que caberá ao leitor resolver a presença incômoda de um espaço vazio em meio aos espaços preenchidos por texto e/ou imagem (placas 3, texto em prosa e 1-2; 20, 11-12; 33, 1; 82, 47-48; 84, 17-19). As

causas para tais vazios são procuradas pelo leitor tanto no texto verbal como nas imagens, sem que haja explicação para tal procedimento, apenas pistas do que poderia ter sido dito, pistas que acenam com múltiplas possibilidades, deixando o leitor com a penosa (ou prazerosa) tarefa de decidir qual interpretação dará aos palimpsestos.

Além de ser tematizado na experiência textual, o ato da leitura é compartilhado pelos vários personagens que, em alguns momentos, parecem ser desdobramentos de uma única experiência, que é a da textualidade. Assim, no início do poema, quando Los decide ajudar Albion a passar pelo estado de Ulro, seu Espectro o recrimina (como Zeus a Prometeu) por meio de “argumentos de ciência” (J 7, 6), argumentos obviamente escritos, uma vez que a ciência ocidental só pode existir quando compartilhada e o meio para tal deve ser a escrita científica.

Albion, ao se lamentar por haver se separado de sua imaginação/emanação Jerusalém, também se refere à perda como um mau uso das palavras, “What have I said? What have I done? O all-powefull human Words!” (J 24, 1), ou a uma educação que, na Inglaterra neoclássica mais que em qualquer outro lugar ou tempo significava educação letrada, “I have educated you in the crucifying cruelties of Demonstration” (J 24, 55).

Los, para poder localizar o erro e salvar Albion, precisa criar, como já foi dito, “a estrutura obstinada da língua”, mostrando que é somente por meio da linguagem que a redenção poderá ser alcançada, ou seja, somente por meio da leitura/escrita é que a transformação poderá acontecer e o homem reunir sua emanação e espectro. Entretanto, Los cria a língua como forma de tornar o erro manifesto, primeiro passo para alcançar o estado profético, no qual emanação e espectro são uma só instância e a visão intelectual se realiza por meio da manifestação verbal, visual e iluminada. Esta língua criada por

Los é, sobretudo, a língua escrita, cuja identificação com a atividade do gravurista, que “queima” as placas de bronze com ácido, e com a do ferreiro, que forja arte da matéria bruta do ferro e do aço, perpassam todo o poema, permitindo, também, a identificação do ferreiro Los com o autor William Blake e com o leitor Albion, em processo de transformação criativa para se tornar, também, um criador.

Em alguns trechos do poema, estas identificações são mais visíveis, como no caso das referências à escrita como forma de comunicação e exegese (placas 5, 24; 16, 68 - a “Divine Written Law of Horeb & Sinai”; 36, 56-60 - a criação da língua na ferraria de Los; 37 - os pergaminhos contrapostos aos livros; 47, 17-18 - Los associa a escrita à divindade; 48, 7-10 - os livros sagrados que são documentos escritos; 55, 34-35; 92, 8 - o poema que chega ao fim; 98, 35 e 41 - “& saw the Words of Mutual Covenant Divine”), da representação visual da escrita identificada coma a atividade do ferreiro (placas 6; 32; 46, 5-9 - quando Los é impedido de trabalhar por Vala; 73 - Los trabalha com seu martelo) e da identificação feita em várias passagens do poema, entre o poeta, o ferreiro e o gravurista (placas 6, 9 - Los trabalhando com seu martelo e sua pinças; 9, 18 - a “spiritual sword” forjada nas fornalhas; 10, 17 - Los construindo Golgonooza, a cidade das artes; 10, 64-65 - os “Sons & Daughters”, poemas e imagens produzidos nas fornalhas; 16, 5-21; 56, 29-31; 60, 5-7; 62, 41-42; 64 - as imagens de Albion sobre o pergaminho e de Urizen apontando para o livro; 67, 53-54; 73, 2-3; 78, 10-11; 82, 80; 83, 80; 85, 11-13; 88, 1; 95, 8-9 - as fornalhas que produzem “Words of Eternity in Human Forms”; 98, 28 - a profecia, ou “Visionary Forms Dramatic”).

Também a escrita em espelho, forma usada por Blake para indicar que a ordenação visual deverá ser feita pelo leitor que, afirma o narrador, se transforma no que vê (J 65, 79) indica a forma escrita como veículo de comunicação, como se pode ver nas placas



37, a escrita contida nos pergaminhos; 72, com os dizeres “Women the conforters of Men become the Tormentors & Punishers” e 81, com os versos para os quais Vala ironicamente aponta, como a dizer a Jerusalém que o princípio masculino deve ser dominado pelo feminino, “In Heaven the only Art of Living / Is Forgetting & Forgiving / Especially to // the Female / But if you on Earth Forgive / You shall not find where to Live” (J 81, 8-9). A escrita em espelho também reitera, segundo Erdman, os traços autobiográficos na poesia de Blake pois “that’s how Blake the printer must put the words on the plate to be legible when reversed by printing” (ERDMAN 1992, 12)¹⁶.

Outro personagem bastante importante no poema, Vala, símbolo do moralismo, tece um véu para os personagens ou zoas que pretende dominar, dentre eles Jerusalém e Albion. Como os verbos tecer e escrever têm a mesma raiz etimológica, a identificação pode ser sugerida e verificada, após percebermos que Vala é, como Los, uma produtora de textos, porém, antagonista de Los na medida em que, além de produzir moralismo (textos consoantes à tradição) contra a liberdade/textualidade proposta por Los, produz textos verbais somente, não iluminados, como uma Scherazade ou uma Penélope tentando evitar a rendição ao poder masculino. Sua representação verbal acontece nas placas 15, 21 e 50; 23, 31-32; 56, 21-23; 59 - Vala e o “Spinning Wheel”; 66, 36-37; 67, 28; 68, 21; 69, 38; 71, 60; 80, 32; 82, 9 e 12; 83, 45; 88, 26-30; e sua representação visual nas placas 40; 45 - o véu cobrindo Jerusalém; 56 - o véu invade o texto; 59 - Vala e suas filhas ao tear e 85.

Quando Albion é dominado pelo moralismo e instaura a religião do pecado, assim se refere a Vala, personagem que simboliza o moralismo: “At thy Word & at thy look death enrobes me about” (J 30, 5). Também numa passagem em que os sujeitos autor,

¹⁶ “É assim que Blake, o impressor deve dispor as palavras na placa para que se tornem legíveis quando reversas pela impressão”

herói (o personagem Los) e personagem (London, leitor e relator da decadência de Albion, que também é a estadia de Blake durante três anos em Felpham sob a tutela de Hayley, antes de voltar à sua residência em South Molton Street, Londres), se fundem:

So spoke London, immortal Guardian! I heard in Lambeths shades:
In Felpham I heard and saw the Visions of Albion
I write in South Molton street, what I both see and hear
In regions of Humanity, in Londons opening streets.

(J 34, 40-44)

O mesmo sujeito que escreve, no início do poema, também se torna o narrador que relata o momento em que a esperança abandona Albion: “Therefore I write Albions last words. Hope is banishd from me” (J 47, 18). Os quatro zoas, conforme tabela montada por Frye (FRYE 1990, 277-278) se alinham com personagens, rios e pontos geográficos, dificultando a identificação clara da instância produtora do discurso e sua localização no enunciado/poema, como na passagem “Albion is sick! said every Valley, every mournful Hill / and every River: our brother Albion is sick to death.” (J 36, 11-12). Neste sentido, Blake comunga da mesma rejeição romântica às “personificações de idéias abstratas” (WORDSWORTH apud LOBO 1987, 173), pois não se pode dizer que as cidades, rios e animais no poema tenham adquirido características humanas, uma vez que todas as formas de existência são humanas e fruto das visões intelectuais.

Causando efeitos que variam entre a surpresa e o incômodo, a sintaxe também é utilizada de maneira não ortodoxa, sendo uma das ocorrências mais comuns a pontuação irregular, à qual pode-se atribuir o duplo efeito de desautomatizar a leitura e chamar a atenção do leitor para o risco de confiar cegamente na codificação como garantia de transmissão de um conteúdo. Em trabalho anterior (SANTOS 1999) procuramos demonstrar que as “correções” das idiossincrasias na pontuação e na sintaxe realizada nas “traduções autorizadas” dos poemas de Blake são uma das formas de se evitar o



poder desestabilizador deste aspecto formal da poesia blakeiana. A passagem que segue, na qual Vala tenta convencer a Jerusalém de que a glória reside na dominação do princípio masculino pelo feminino, demonstra o tipo de a pontuação não ortodoxa que Blake usa ao longo do poema:

Beside her Vala howld upon the winds in pride of beauty
 Lamenting upon the timbrels of the Warriors: among the Captives
 In cruel holiness, and her lamenting songs were from Arnon
 And Jordan to Euphrates. Jerusalem followd trembling
 Her children in captivity. Listening to Valas lamentation
 In thick cloud & darkness. & the voice went forth from
 The cloud. O rent in sunder from Jerusalem the Harlot daughter!

(J 80, 6-12)

A difusão das instâncias semióticas no poema cria várias camadas de sentido no texto, as embaralha e inviabiliza, desta forma, a possibilidade de uma leitura literal do poema, leitura esta que procuraria a “literalidade” última e essencial do poema, tanto no plano verbal como na relação entre os planos verbal e visual. Porém, a forma de deslocamento dos marcadores textuais que mais nos interessa é a literalização que o poema faz da visualidade, no sentido da visualidade como elemento temático (as ações de ver, ler, enxergar, o tema da cegueira), retórico (as imagens verbais, a ekphrasis), de construção (a espacialidade da página, a página-placa, a divisão texto-imagem ao longo do poema) e auto-referente (o poema iluminado como questionamento de sua legibilidade e possibilidade de existência e o jogo entre o sentido verbal e visual da iluminação, no primeiro caso a educação e, no segundo, a luz). Antes de desenvolvermos mais este ponto, faremos uma apresentação da iconografia blakeiana, com o intuito de verificarmos as maneiras pelas quais o poeta subverte o cânon das artes-irmãs e a ilusão da tríade transferibilidade, traduzibilidade e complementaridade.

3.2. A iconografia de *Jerusalem*

As identificações que em geral são feitas entre imagens visuais e verbais têm o objetivo de enfatizar a tendência majoritária na leitura dos livros iluminados de Blake que é a de estabelecer relações entre a palavra e a imagem, relações estas que se tornam acessíveis ao exegeta após longos anos de iniciado na simbologia do poeta. Tal tendência, da qual David Erdman, Northrop Frye, entre outros, são porta-vozes, procura “explicar” o texto de Blake por meio das relações entre os domínios do verbal e o do visual, se apoiando, para tal, em dois procedimentos o reconhecimento das imagens e a identificação das relações com o texto. No primeiro caso, o reconhecimento das imagens é sempre feito a partir do poema, reforçando e revivendo o conceito de superioridade do texto sobre a imagem no *paragone* entre as artes, numa atitude que revela um cuidado por vezes excessivo com o poema em detrimento de uma leitura que levasse em conta o próprio jogo entre as formas de expressão. No segundo caso, a identificação das relações entre texto e imagem obedece ainda ao cânone da complementaridade entre as mímeses verbal e visual e mesmo um trabalho da qualidade e do valor de *The Illuminated Blake: William Blake's Complete Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, do crítico David Erdman, não escapa à tentação de explicar as imagens a partir do texto. Outro crítico que, assim como Erdman, compartilha da crença de que a obra iluminada deve ser lida em sua totalidade formal, W. J. T. Mitchell propõe o termo “Composite Art” para definir a arte iluminada de Blake como um processo de correspondências entre o texto e as imagens, uma “dialética verbal-visual”, à qual se chega por meio de uma série de associações, transformações e inferências criativas (MITCHELL 1978, 6) na qual as imagens devem ser entendidas no



seu mundo, isto é, no mundo das imagens (Idem, 7). Preso ao princípio neoclássico da mútua ajuda entre as “artes irmãs” para uma mimese mais completa, o autor de *Blake's Composite Art* sugere que as imagens sejam lidas em sua independência em relação ao texto e propõe que a relação entre texto e imagem no poema seja entendida como um contraponto “...in which each medium proceeds with its own independent formal integrity, while interacting with the other to form a complex, unified whole.” (1978, 10)¹⁷.

Partindo de um aparato conceitual pós-moderno mas reiterando a leitura explicativa que busca o sentido no texto verbal para reencontrá-lo nas imagens, o crítico W. J. T Mitchell propõe que as relações entre texto e imagem na poesia iluminada de Blake aconteçam em três frentes: as imagens que não ilustram, as imagens que ilustram cenas que se passam em pontos distantes do poema (o que Frye chama da “síncope”; FRYE apud MITCHELL 1978) e as ilustrações literais das imagens verbais (Idem, 4-14). Não concordamos com a proposição de três formas de relação entre texto e imagem por percebermos, na arte iluminada de Blake, não somente a ironização paródica da ilustração de textos como a concepção da formalização textual como perpetuação das instabilidades e do potencial desestabilizador da textualidade.

Entretanto, supondo-se possível a separação entre as imagens “maiores” e as “menores”, e mesmo aceitando que as imagens maiores possam refletir, como sugere o teórico, a mesma ênfase temática e retórica que estrutura o poema (1978, 196), ou seja, que mantêm uma relação mais próxima com o poema, esta suposta proximidade se assenta sobre ambigüidades na expressão verbal e visual, o que nos parece indicar uma performatividade da poesia iluminada, uma promessa de relação entre texto e imagem

¹⁷ “...no qual cada meio procede com sua integridade formal independente, enquanto interage com o outro para formar um todo complexo e unificado”

que é sempre postergada. Entretanto, a percepção da diferença entre dois tipos de imagens não vai além desta constatação, pois entre as imagens maiores e as menores há um contínuo aumentar e decrescer de tamanho, podendo as imagens de uma mesma figura aparecer em escala reduzida ou aumentada. Mas não somente há um *continuum* entre as imagens maiores e menores como também pode-se perceber que este *continuum* se estende às letras e aos desenhos, dificultando o uso do critério quantitativo-espacial como referência na análise das imagens. O tamanho diminuto das imagens as transforma em minúcias visuais, debilitando as imagens icônicas de seu valor como referência e habilitando as imagens não referenciais a novos horizontes de significação, nos quais o humano é, ao mesmo tempo e no mesmo movimento, sublime. Contrariando tanto Burke quanto Kant, Blake detecta a sublimidade nas minúcias, no detalhe, no quase-invisível e no aparentemente ornamental, retirando desta forma de expressão seu aspecto temático de terror ou medo e mudando sua semântica para a euforia, para o prazer das descobertas de infinitas possibilidades (o infinito do centro e do vórtice) a partir do já conhecido (a circunferência).

Concordamos com o crítico que exista uma relação entre o texto escrito e as ilustrações do poema, mas de forma alguma concordamos com sua conclusão acerca da unidade atingida pela “dialética verbal-visual”, pelo contrário, desejamos mostrar que a busca por unidade caracteriza um tipo de pensamento com o qual Blake jamais concordou. Cremos que a relação entre o texto escrito e as ilustrações é de mútuo deslocamento das referências, um processo de adiamento crônico do significado que suscita do leitor uma atitude ativa que, mais do que “active inferences”, são verdadeiras interferências na construção do sentido.



O caleidoscópio imagético que Blake apresenta em seus poemas iluminados é composto por diferentes tipos de imagens que são formalizadas tanto pela linguagem verbal como por imagens figurativas, abrangendo um *continuum* que vai da imagem mental, passando pela ótica, perceptiva, gráfica e verbal. Apresentaremos, agora, a “iconografia” blakeiana, na acepção que lhe dá ao termo Erwin Panofski, como “tema primário ou natural”, os “motivos artísticos”. Deixemos claro, desde já, que estamos usando os termos com a única finalidade de designarmos apenas um tipo de imagem usada em *Jerusalem*, a imagem figurativa, aquela que representa “objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas bem como algumas qualidades expressivas, como o caráter pesado de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior” (1979, 5). A atribuição da naturalidade a este tipo de expressão visual, em contraposição à conceitualidade das “imagens” estudadas pela “iconologia”, revela, de forma inquestionável, a filiação kantiana do teórico, sobretudo sua derivação da teoria da arte exposta na *Crítica do Juízo*.

Dividiremos as imagens figurativas no poema em cinco grupos apenas com o objetivo de apresentar os motivos recorrentes e mostrar como sua simbologia é, amiúde, desestabilizada por meio da preterição constante de referenciais textuais e/ou culturais. O primeiro grupo de imagens é o das imagens humanas, o segundo o das imagens da natureza, o terceiro o dos instrumentos, o quarto as formas arquitetônicas e o quinto o dos produtos intelectuais.

A identificação que será mencionada entre texto e imagens terá, como objetivo, apresentar a história da leitura destas imagens e terá, como referência, as observações feitas por D. Erdman em *The Illuminated Blake: William Blake's Complete Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, trabalho no qual o crítico, apesar do esforço



para estabelecer alguns critérios básicos para o reconhecimento das imagens nos poemas iluminados, percebe que a identificação clara de imagens com personagens contraria as “divine analogies” propostas por Blake, nas quais os símbolos podem assumir contornos diferentes em situações textuais distintas dificultando, assim, sua cristalização em um tipo de iconografia fundamental do texto blakeiano. As imagens verbais e visuais são usadas e percebidas de diferentes formas, variando em função do estado de existência envolvido (as “analogies” de que fala Blake), mas são sempre contrárias à totalizantes ou fechamentos impostos por sistemas poéticos ou filosóficos:

It seems an easy inference that all images whatever may be symbols of the world of innocence when thought of in terms of eternal existence, and symbols of the world of experience when thought of in terms of death and annihilation. No class of natural images, then, can be identified with either world: prisons solely belong to experience, but a prison is a building and so is Golgonooza.¹⁸

(FRYE 1990, 382)

Consideradas por Frye (1990, 382) como a possibilidade de leitura dupla das imagens verbais e visuais, as “analogies” são o termo que o próprio Blake usa para um procedimento de reenvio constante entre as imagens da existência temporal para/da existência eterna, provocando o adiamento crônico da realização do significado procurado na exegese das relações entre poema e ilustração. O escopo do que se chama aqui de existência temporal e eterna pode ser definido, no caso da primeira, como as formas de tradição recebidas com as quais o poeta dialoga, dentre as quais estão os gêneros literários, os domínios e leis das artes verbal e visual, a escrita literária, crítica ou filosófica, a pintura figurativa (que somente seria ameaçada com o impressionismo,

¹⁸ “A inferência de que todas as imagens possam ser símbolos do mundo de inocência, quando pensadas em termos da existência eterna, e símbolos do mundo da experiência, quando pensadas em termos de morte e aniquilamento parece fácil. Nenhuma classe de imagens naturais, então, pode ser identificada com qualquer dos mundos: somente as prisões pertencem à experiência, mas uma prisão é um edifício, e também o é Golgonooza.”

mais de 30 anos após a morte do poeta) e a tradição ocidental de cultura do livro. O domínio do que se chama existência eterna pode ser definido como a utilização da profecia bíblica como forma de conhecimento e expressão artística, a complicação dos referenciais temporais e espaciais que balizam tanto a literatura como a filosofia e a pintura, a criação de um tipo *sui generis* de “livro”, que é a gravura de imagem e letra em placas de cobre, o desenvolvimento de um tipo de escrita que propõe reflexões literárias, estéticas e filosóficas e a paródia do cânone setecentista das “artes irmãs”. Em resumo: o desenvolvimento de um pensamento imaginativo que não busca a certeza ilusória dos sistemas, mas que mergulha nas aporias e frestas sublimadas pela lógica ocidental e as transforma em uma forma criativa de reflexão artística. Por ora, veremos as imagens mais recorrentes na iconografia blakeiana e os significados a elas atribuídos por Erdman.

As imagens humanas são concebidas ao estilo renascentista, com ênfase no movimento, na ação, mas com delineamentos nítidos reforçados por linhas e traços fortes. A nitidez dos contornos e a definição das formas, relegadas a segundo plano no Renascimento, são a sua marca distintiva, mostrando sua predileção pela pintura medieval (gótica) em detrimento de Michelângelo e DaVinci. Os membros humanos são bem torneados e geralmente fortes, quando não atléticos, e estão quase sempre em movimento ou em posição para realiza-lo, como se pode ver na placa 47 do poema, uma antecipação expressionista de mais de cem anos em relação à revolucionária tela de Matisse, “A Dança”, de 1910. A supressão das bases de apoio aos corpos, sua movimentação circular e livre no espaço, sua “dança” quase contorcionista e os nítidos contornos dos corpos, elementos presentes nas representações humanas em todo o poema, poderiam ser indicados como elementos em comum às duas telas. Algumas



partes do corpo humano são representadas de forma expressionista (hiperbólica, se quiséssemos nos reportar à retórica), tais como os pés, grandes e bem desenhados, e o movimento dos braços, quase teatral, o que levou, entre outros fatores, o crítico David Erdman a denominar tais formas, usando uma expressão retirada da placa 98 do poema, de “visionary Forms Dramatic” e o crítico W. J. T. Mitchell a chama-las de “pantomimic body language” (1978, 37).

O pé é uma indicação forte de afirmação (ou auto-afirmação) pela sua posição em plano frontal (placas 6 - Los; 8 - uma das filhas de Albion; 15 - Hand; 35 - Satã; 37 - Albion; 46 - Jerusalém; 62 - Luvah; 78 - Hand representado como homem-pássaro; 81 - Cambel, uma das doze filhas de Albion; 100 - Los). Outras ocorrências do pé como afirmação de ponto de vista acontecem nas ilustrações laterais das placas (placas 7 - Los; 36 - Los/Blake; 43 - Vala; 49 - novamente Los/Blake) ou quando personagens se voltam para o plano de fundo da tela (placas 26 - Hand; 51 - Hyle – que é associado a Hand – e Skofield, o soldado bêbado que levou Blake a julgamento; 76 - Albion; 87 - Enion; 93 - os três acusadores – os juízes que julgaram Blake; 95 - Albion; 96 - Albion representado como ancião; 97 - Albion rejuvenescido – identificado com Los pelo fato de carregar o disco com o sol do conhecimento, vide frontispício do poema na placa 1). As formas humanas se apresentam nuas, a não ser quando houver a representação do moralismo e da religião do pecado, caso em que as roupas (togas ou mantos) servem ao propósito de cobrir o corpo de cuja nudez agora o homem se envergonha.

A posição aberta dos braços em alusão a Cristo na cruz também é uma imagem recorrente, indicando, na maioria dos casos, a rendição à divindade e às fornalhas de Los, transformadoras do racionalismo em visão (placas 4 - Jerusalém; 15 - Hand; 31 - Albion, como Jesus, é sacrificado; 36 - Blake/Los; 76 - Albion e Jesus; 92 - Jerusalém



rendida pelo moralismo de Vala; 99 - Jerusalém se reencontrando com seu espectro, Albion). Uma variação desta posição é a dos braços abertos, porém em indicação de dominação (placas 25 - Vala; 26 - Hand) Também as mãos juntas como em oração indicam a evocação ou o pedido de ajuda feito por um personagem à divindade (placas 5 - Jerusalém e sua filhas; 60 - Jerusalém). Correspondente negativo da leveza de seres superiores que parecem voar pela superfície da placa sem asas (placas 4, 5, 6, 7, 11, 14, 18, 19, 20, 22, 31, 46, 47, 54, 59, 64, 81, 87) a representação do homem em queda livre (placas 12, 18, 43, 89) ou em espiral (placa 7, 43, 74, 80), simboliza a queda do homem para níveis inferiores de existência. Ocorrem, também duas situações especiais em que um ser relacionado a níveis inferiores de existência parece voar, também sem asas (placas 22 - Satã; 40 - Vala; 50 - a “besta” de três cabeças) e seres humanos no espaço tendo, por base, as ramagens das parreiras (placa 36 - Los e Enitharmon e 38 - talvez Los com as mãos juntas como a orar).

Mesmo após o suposto “reconhecimento” dos personagens do poema nas imagens humanas presentes no poema, ou mesmo, eventualmente, em outros poemas (ERDMAN 1992, 17), a certeza sobre estas identificações parece nunca se concretizar, mas, pelo contrário, diminuir à medida que se avança na leitura não só de *Jerusalem* como dos outros poemas iluminados e não somente com relação às formas humanas, mas com todos os “motivos” do poema. Apesar de perceber que os poemas iluminados subvertem a história das relações entre texto e imagem (se pensarmos na ideologia desta história, que sempre afirmou a superioridade de uma forma de expressão sobre a outra), MITCHELL (1995, 142) preserva a idéia de unidade e de complementaridade dos meios para uma mimese mais perfeita, mesmo que se trate, como para Blake, da cópia da imaginação (“Man think they can Copy Nature as Correctly as I copy Imagination this



they will find impossible” [PA, 59]). Tal postura teórica se nos parece representar mais um capítulo da história das relações entre o verbal e o visual, capítulo este marcado pela reação contra o domínio da letra sobre a imagem, como o fez Leonardo da Vinci com seu *paragone*, e pela tentativa de elevar a imagem ao status de “metateoria”, característica do momento histórico que o autor chama de “Pictorial Turn”, no capítulo inicial de seu livro *Picture Theory* (MITCHELL, op. cit.).

As imagens da natureza usadas por Blake em *Jerusalem* compreendem animais e vegetação, sendo que ao primeiro grupo pertencem tanto animais que simbolizam os estados superiores de existência, como os leões, ovelhas, pássaros e borboletas (placas 2, 9, 22, 48, 54, 61, 63, 67, 68, 79, 86, 88, 89, 98) como os que simbolizam estados inferiores de existência, como os insetos (aranhas, moscas e mariposas, placa 54, 98), morcegos ou aves de rapina (com asas de morcego, placa 33), cobras (placa 9, 39, 40, 72), peixes, água, símbolos do materialismo (placas 11, 40) e vermes (placa 23, 63, 80, 82, 98). Figuras híbridas podem ser tanto antropomorfizações, caso em que a ligação com estados superiores de existência é mantida (seres com asas de pássaros ou borboleta/libélula – que, também, são asas de anjo ou querubim, “With one accord in love sublime, & as on Cherubs Wings” [J 39, 1], placas 2, 14, 18, 22, 23, 39, 44, 72, 75; o homem-cisne, placa 11) ou metamorfoses, caso em que a queda é expressa pelo hibridismo do ser humano com seres inferiores (seres humanos com asas de morcego, placas 2, 12, 23, 44, 58; com cabeça de leão, placa 29; em forma de casulos, placa 3; com cabeça de cabra – símbolo medieval para o demônio, placa 41, ou de dragão – o Leviatã ou Raab, placa 75; com cabeça de ave de rapina, águia ou falcão, placa 78; com corpo de verme, placas 24, 42, 74, 80, 83).



Também o hibridismo de estados superiores com inferiores de existência (a passagem pela “Eternal Death” e o “awaking to Eternal life” acontecem em Beulah, portal duplo com entradas/saídas tanto para o Éden quanto para Geração e Ulro) denota a queda para estados inferiores, como é o caso do cisne com asas de morcego (placa 71) e do sol com asas de morcego (placa 63).

Outros elementos da natureza representados são o sol (símbolo da “luz interior” ou imaginação: placas 19, 32, 70, 73, 78, 85, 97, 100), a lua (placas 8, 14, 18, 20, 24, 63, 69, 85), o oceano (placas 20, 39, 78), as estrelas (placas 4, 9, 14, 20, 57, 69, 97) e as nuvens (placa 37, 40, 46, 70, 81). A lua e o oceano são referidos, respectivamente, como símbolos do desejo feminino e do materialismo, enquanto estrelas e nuvens são referidas como símbolos do racionalismo. Mas estas imagens podem aparecer não somente misturadas a corpos humanos, como podem, também, irradiar destes corpos, como é o caso do sol, denotando a porção divina ainda presente na existência humana (irradiando de Jerusalém, placa 25 e 31; irradiando de Los, 33 e 99; irradiando de Vala, 64; irradiando de Jesus, 76; irradiando da terra, 94; irradiando de Jerusalém e Albion, 96) e a lua, indicando a dominação pelo materialismo (placa 2, 25), as estrelas (placa 25) ou nuvens (placa 8, 14, 37) indicando a dominação pelo racionalismo. Outras formas de hibridismo denotam o aprisionamento das forças criativas, como as estrelas e a lua nas asas de Jerusalém, na placa 2; a lua e as estrelas nos membros de Albion, na placa 25; o sol com espinhos, na placa 35 e as estrelas nas asas de querubim de Vala, na placa 53.

As imagens de vegetação compreendem árvores (placas 9, 11, 33, 49, 89), folhas (placas 13, 23, 48, 91), flores (placas 28, 53, 71), frutos (placa 49), arbustos (placas 19; 27, 52), parreiras (placas 42, 44, 79, 85) e cipós (placas 9, 34, 58, 71, 77, 78, 90) e têm,

todos, caráter disfórico, associados ao mundo vegetativo ou material e relacionado aos dois estados inferiores de existência, Geração e Ulro. Também as formas híbridas de humano e vegetal aparecem, podendo-se falar, como no caso das representações de animais, de antropomorfizações, quando o mundo vegetal é “lido” pelo ser humano, voltando a ser divino (placa 7, a emanção de Los ascende a formas superiores de existência enquanto seu espectro, em forma de espiral, desce; 34, formas humanas que se insinuam, indicando a “Divine similitude”, na qual “every thing is Human, mighty! Sublime! [J34, 48]; 36, Los/Enitharmon ou William/Catherine Blake [ERDMAN 1992, 315]) ou de metamorfoses, quando o mundo vegetal exerce o domínio sobre o pensamento humano, representado na forma de membros humanos que se tornam raízes (placa 15, Hand, Hyle e Skofeld; 40, Albion; 74, Jerusalem ou um ser hermafrodita [ERDMAN 1992, 353] cujos cabelos se transformam em raízes), seres humanos em forma de casulo com asas de folhas de parreira (placa 3, Jerusalém aprisionada pela existência vegetativa tentando alçar vôo); seres humanos se tornando folhagens (placa 2, Jerusalém aprisionada no mundo vegetativo; 5, as filhas de Jerusalém sendo dominados pelo materialismo; 12; 57, Jerusalém; 62, o gigante Luvah) ou redes fibrosas (placa 40, Albion; 45, Jerusalem;). Também formas híbridas de vegetais e corpos celestes podem acontecer, como na lua permeada de rede fibrosa ou cipó (placa 8).

Os cipós e as ramagens de parreira têm importância especial, pois as referências a estas formas de vegetação se misturam com o véu do moralismo que Vala tece e a ambigüidade na referência verbal acontece, também, na representação visual, de tal forma que os cipós, as ramagens e a malha do véu podem ser representados como fibras humanas, sendo difícil sua distinção, como na placa 4, que representa o estado em que Albion se encontra, e na placa 56.

Se as formas humanas não aladas parecem voar pelo espaço da placa, resultado da manutenção de sua porção divina, o correspondente desta situação em níveis inferiores de existência é a imagem de seres humanos no espaço, mas se apoiando em ramagens, galhos ou cipós (placa 7 - Los; 9 - o flautista; 38 - Los; 43 - Vala; 49 - Erin; 60 - Jerusalém).

Os instrumentos representados no poema denotam o trabalho humano, fruto da atividade intelectual, a qual pode resultar em trabalho criativo, quando associada à imaginação, ou em dominação e preconceito, quando alijados da capacidade imaginativa. No primeiro caso, se enquadram os instrumentos de forjaria usados por Los para transformar o racionalismo e o materialismo em visão intelectual, tais como o martelo (placas 6; 32; 73), a bigorna (placas 32; 73), o fole (placa 6), as pinças (placa 6), a fornalha (placa 6) e, no segundo, o compasso (placa 12), a indumentária (placa 12), o chicote (placa 21), as engrenagens (placas 22 e 75 - as rodas que funcionam como engrenagens), o véu de vala (placa 25), armas (placa 35, o arco e flechas de Satã), barcos (placa 39), o tear (placas 59 e 77 - o fio produzido no tear), correntes (placas 65; 67), faca (placas 69 e 74 - a figura feminina que faz o sacrifício na placa 69). Também as labaredas indicam a atividade criativa e transformadora de Los (placa 6), bem como o arado (placa 29) e os instrumentos de pintura/escrita (a mão esquerda de Los/Albion, que se torna um pincel, bem como a ramagem mais abaixo, ao lado de Enitharmon/Catherine Blake). Gostaríamos de destacar particularmente, os ícones visuais do pergaminho e do livro, símbolos, respectivamente, da atividade intelectual produtiva e estéril correspondentes às culturas medieval e renascentista, representados nas placas 37 e 64 – a figura na parte de cima é Vala (pergaminho) e 37, 62, 64 – a figura na parte de baixo é Urizen (livro).



Entretanto, mesmo quando não há a representação do livro por ícones visuais, a atividade de leitura por ele implicada é representada em vários momentos por personagens ou pássaros que apontam ou voam em direção ao texto (placa 2, a criatura com asas de morcego que aponta para e pássaro que voa em direção ao título do poema; 3, criatura em forma de casulo que olha fixamente para o texto; 4, criatura nua que aponta para os dizeres em grego “Jesus somente” e uma das filhas de Jerusalém que é forçada pela mãe a olhar para a página seguinte do poema; 7, Los aponta para o texto no ponto em que diz “wretched Luvah”; 9, um pequeno querubim que espera em frente às palavras “Spectre arise!”), apontam ou voam em direção à próxima página ou, ainda, pela primeira palavra do texto da página seguinte que é renitentemente “deixado para trás”, como a indicar a seqüência que a leitura deve ter (placas 5, 68; 8, 44; 9, 35; 12, 66; 33, 12; 34, 59; 36, 61; 38, 82; 44, 41; 47, 18; 49, 77; 79, 80) Uma variação deste caso acontece quando há uma indicação falsa deixada na placa anterior, caso da placa 70, em que, ao final do texto aparece o adjetivo “His” como a indicar o procedimento que vínhamos descrevendo, mas o início do texto da placa seguinte começa com a palavra “And”, sendo rompida a ligação entre a sugestão e a continuação.

As indicações a trechos do texto verbal são feitas, muitas vezes, por seres humanos, pássaros ou pequenos insetos que passeiam pelas letras, perfazendo uma coreografia em que a visualidade das letras do alfabeto é como que “denunciada”: placas 2 e 36, o pássaro que voa em direção às palavras “One Man”, a mão com dedos que apontam para a palavra “Emanation” e a ramagem que sai do braço esquerdo de Los/Blake e se transforma em uma foice sobre as palavras “Eternal Death”.

Arbustos e cipós também fazem indicações a trechos do texto escrito, reiterando a afirmação de que tudo é humano, mas de tal forma que a separação entre os códigos



verbal e visual fica estremecida, procedimento que acontece em praticamente todo o poema. Além dos arbustos e cipós, pequeninas formas humanas como que brincam com ou nas letras, também “denunciando” sua visualidade. Como este procedimento acontece em praticamente todas as placas do poema, ficaria difícil senão impossível discriminar as situações em que tais procedimentos podem ser verificados. Entretanto, como exemplos mais representativos do primeiro caso, citamos as placas 2, na qual uma coreografia acontece em meio às letras da palavra “Jerusalem” e 16, na qual um minúsculo homenzinho aponta para “Labour within the Furnaces, walking among the Fires” com a mão direita e, com a esquerda, aponta para a próxima página do poema.

Como exemplos do segundo caso, citamos as placas 13, na qual as folhagens interagem com o verso “The Vegetative Universe, opens like a flower from the Earths center”(J 13) e 23, na qual cipós e frutos apontam para as palavras “he (Albion) bore the Veil whole away”.

Entretanto, assim como nos cipós e fibras que se misturam ao véu do moralismo tecido por Vala, também as chamas podem aparecer de forma menos nítida, chegando a se mesclar com os cipós e ramagens ou se confundir com as fibras humanas (placa 7; 43; 66; 9). Em alguns casos, personagens relacionados à dominação e ao moralismo podem apresentar um halo de luz ou estar envoltos em chamas, denotando sua porção divina que não foi extinta (placa 26 - Hand; 31 - Jerusalém e Jesus; 51 - Skofeld; 53 - Vala; 64 - Vala; 72 - os querubins; 74 - a figura feminina que faz o sacrifício na placa 69; 76 - Jesus e a Inglaterra, ou Albion; 93 - os três acusadores de Blake e Enitharmon; 94 - a Inglaterra; 95 - Albion; 96 - Albion e Jerusalém; 97 - Albion/Los; 99 - Jerusalém e Albion/Jesus; 100 - Los, Urizen). Também as formas híbridas de natureza com produto humano podem ocorrer (placa 18, 20 e 24 - a lua/barco; placa 20 e 91 - o arado estelar).

3.3. As “Artes Irmãs”

“Se o artista quiser saber se não subsiste mais nada de obscuro e vago em sua tela, chame dois homens instruídos que, separadamente, expliquem-lhe detalhadamente toda sua composição. Que eu saiba, muito poucas composições modernas resistiriam a essa prova” (DIDEROT, 1993b, 115). Assim se expressa o filósofo francês em um de seus mais célebres escritos sobre arte, demonstrando a superioridade da palavra sobre a imagem nos meios intelectuais setecentistas. Um dos primeiros representantes da figura do crítico de arte nos salões do século XVIII, Diderot preserva o preceito da função educativa e moralizante da arte, acata o conceito de bela natureza, i.e., a tríade proposta por Kant entre o agradável, efeito da sensação, o belo, aquilo que é universalmente prazeroso, e o bom, produto da reflexão e do conceito (KANT 1974, 308), e defende, como o fará Lessing no mesmo ano (1766), a especificidade de cada meio, seja a pintura, a poesia, ou a música, na execução técnica e na concepção.

Partindo do conceito de arte como imitação da “bela natureza” e dos clássicos, bem como da concepção de gosto, descrito pelo filósofo como a “percepção das relações”, “...um dos primeiros passos de nossa razão” (1993a, 73), Diderot ao mesmo tempo em que reitera a concepção mimética da arte, dominante no neoclassicismo francês e inglês, propõe que a crítica seja um produto da reflexão feita a partir dos “hieróglifos particulares” (1993b, 57) de cada arte imitativa. Valendo-se do esquema de produção discursiva proposto pela retórica clássica, Diderot propõe a necessidade de se “...distinguir em todo discurso, em geral, o pensamento e a expressão” (Idem, 45), concebendo a *inventio* única que é manifesta pela *ordenatio* e *dispositio* de cada manifestação expressiva, enfatizando o papel da técnica na obtenção da boa imitação

(1993b, 89). Estando mais próximo da natureza que a poesia ou a música, pois o pintor “...mostra a coisa mesma; as expressões do músico e do poeta são apenas hieróglifos” (1993 a, 60), o signo natural da pintura é capaz de incitar somente a capacidade de reconhecimento por parte do fruidor, ao passo que a poesia suscita em seu leitor/fruidor também a inteligência, o que a torna, segundo o filósofo francês, superior à primeira: “Se este exemplo não vos satisfaz, o mesmo poeta (Virgílio) pode fornecer outros que provarão melhor ainda que a poesia faz com que admiremos imagens cuja pintura seria insustentável, e que nossa imaginação é menos escrupulosa que nossos olhos.” (Idem, 73).

Do mesmo princípio, i.e., que a poesia é capaz de reconstituir o objeto instigando mais e melhor nossa imaginação, comungará G. E. Lessing, que, em 1766, escreve *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, na qual expõe sua teoria de que na imitação da natureza ou do *pathos* da dor ou do prazer, deve-se seguir o preceito retórico longiniano do decoro e utilizar os signos naturais e artificiais para imitar a natureza da forma mais completa possível. Sendo a pintura composta de signos naturais e a poesia de signos que buscam esconder sua artificialidade, a última ainda assim é superior à primeira pelo fato de poder representar seres visíveis e invisíveis e, principalmente, pela sua capacidade de suscitar a sublimidade, i.e., pela sua capacidade de infundir no leitor o medo e o terror que a pintura não poderia representar sem que infringisse as regras do decoro pictórico.

Além das duas razões citadas, uma terceira razão para a superioridade do signo artificial aventada pelo autor de *Dramaturgia de Hamburgo*, que é sua tese principal, consiste na proposição de que a pintura, na representação que faz dos corpos no espaço, deve renunciar à temporalidade, ao passo que a poesia, em sua representação do



movimento, consegue expressar os corpos na dimensão temporal sem precisar abdicar da espacialidade. Entretanto, a recuperação da espacialidade na poesia, segundo o crítico alemão, não deve acontecer de forma temática, por meio de descrições que não raro penalizam o leitor na restituição do todo. O uso da dimensão espacial na poesia acontece pela própria definição do signo verbal poético como arbitrário, que faz com que supere a imediatez do signo natural pictórico. A naturalidade do signo pictórico não demanda do expectador/leitor imaginação, visto que o reconhecimento é imediato e direto, o que não acontece com a poesia, que exigirá do leitor a *energæia* que produzirá uma restituição muito mais imaginativa, garantindo, assim, sua superioridade.

Se Diderot escreve a *Carta sobre os surdos- mudos para uso dos que ouvem e falam* como forma epistolar de diálogo com o Abade Batteux sobre o tema das inversões na língua falada, defendendo a especificidade dos meios de cada arte e se distanciando do autor de *As belas artes reduzidas ao mesmo princípio* e de sua concepção da “...identidade quase absoluta entre poesia e pintura” (DIDEROT 1993a, 10), Lessing escreve seu *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura* sob a influência dos filósofos sensualistas e, principalmente, de Edmund Burke que, em 1757, ano de nascimento de William Blake, publica *Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, na qual define o belo como atributo das qualidades sensíveis dos corpos que despertam paixões. Também nesta obra Burke formula a definição de sublime como um efeito causado tanto pelas grandes dimensões do objeto como pelo sentimento de medo (BURKE 1993, IV), conceito que influenciará tanto a Lessing quanto a Kant na *Crítica do Juízo*.

A crítica de Blake a Burke diz respeito à ratificação que este faz das idéias expostas em *An Essay on Human Understanding*, de John Locke, no qual o conhecimento tem,

por base, a percepção sensual do mundo exterior. Entretanto, Blake também critica a concepção corrente no século XVIII do sublime como consequência da grandeza do objeto, afirmando que a sublimidade está na minúcia, no tamanho diminuto, na pequenez, à qual corresponde a imagem verbal e visual do círculo/vórtice e que, uma vez vista a partir de seu vórtice, abre o olhar para as imensidões do pensamento imaginativo, escapando, desta forma, às tentativas de generalizações e totalizações em sistemas.

O pensamento setecentista e seus princípios da racionalidade, “bela natureza”, da cultura letrada e do privilégio da poesia como forma de expressão mais próxima da verdade é criticado por Blake tanto em seus escritos e poemas como em seu próprio fazer poético e artístico, fato que demonstra coerência no seu pensamento sobre a arte e a ciência. A racionalidade é criticada quando se torna o único princípio regulador do pensamento, de tal forma que as convenções, “escolas”, técnicas, mestres e estilos, em uma palavra, a tradição, passa a ter prerrogativa maior que a imaginação do artista, fazendo dele um reprodutor de informações recebidas, cuja musa inspiradora não pode ser senão mnemosine, musa das artes da memória. Entretanto, unida à imaginação, a racionalidade forma a “Intellectual Vison”, forma de percepção do mundo, de leitura da arte e de fazer artístico que, fazendo variar a metáfora de Paul Valéry, é uma “máquina de produzir o estado poético através de palavras” e, acrescentamos, imagens.

É certo que existem diferenças marcantes entre os pensamentos destes dois poetas, e a principal delas diz respeito à concepção fundamental de poesia que o autor de *Cemitério Marinho* propõe, qual seja, a de que a poesia é um estado obtido “através de um movimento periódico que pode ser executado no mesmo lugar; movimento que se desinteressa quase inteiramente da visão, mas excitado e regulado pelos ritmos



auditivos” (VALÉRY, 1999, 204). Entretanto, sua proposição de que “Todo poeta verdadeiro é muito mais capaz do que se pensa geralmente de raciocínio exato e de pensamento abstrato.” (op.cit., 208), sem que para tal seja necessária a produção de uma metalinguagem filosófica ou poética aproxima o pensamento destes dois poeta e críticos distantes no tempo e no espaço. Abstração e raciocínio estão, para o crítico francês, “no próprio ato do pensamento [poético] e em sua manobra” (op.cit., 208), proposição que inclui a possibilidade de uma lógica não causal, não subordinada às concepções filosóficas de tempo e espaço, que possa unir pensamento e imaginação. Esta concepção de fazer poético e de arte aproxima o pensamento do poeta e crítico francês da poesia iluminada de Blake, na qual diferentes instâncias do pensamento e da imaginação são representadas diferentemente e sempre deslocadas de possíveis esvaziamentos de significação, nos possibilitando falar de sua poesia não somente como um estado, mas como a passagem por diferentes estados, um trânsito que não permite que a linguagem seja esvaziada de sua capacidade de significação e atinja seu “grau zero”, para usar a famosa expressão de outro pensador francês (BARTHES 1974).

Sua crítica ao segundo dos princípios setecentistas, i.e., a “bela natureza” se baseia em sua crítica à separação entre o homem e sua percepção, divisão que gera a crença na natureza como realidade objetiva e independente de sua percepção pelo ser humano. Quando falamos da crítica aos filósofos sensualistas ingleses, nos referimos ao mecanicismo de sua teoria do conhecimento e a sua contestação feita por Blake, para o qual o homem é o agente consciente de seu conhecimento, desde que sua consciência seja, também, imaginativa. O desdobramento kantiano do conceito de “bela natureza” na tríade de conceitos associados de belo, bom e agradável também é alvo de crítica pelo poeta inglês, pois nenhuma forma de arte pode estar atrelada a princípios morais ou

moralizantes ou aspirar a ser agradável como diz o poeta numa passagem de cunho autobiográfico: “I never made friends but by spiritual gifts; / By severe contentions of friendship & the burning fire of thought.” (J 91, 16-17).

A cultura letrada também é alvo da crítica de Blake, sobretudo na concepção aporética neoclássica do signo natural como superior ao signo verbal e sua contrapartida da superioridade do produto da inteligência humana sobre os dados da natureza. A primeira afirmação tem por base a concepção de linguagem renascentista, na qual o signo visual é considerado superior ao verbal por ser natural (como o faz DaVinci com seu conceito de *virtù visiva* e, posteriormente, o abade Dubos em sua *Reflexions critique sur la Poésie et la Peinture*, de 1719, na qual aplica a concepção lingüística do signo natural à imagem). Já a concepção da superioridade do signo artificial poético sobre a imagem articula a teoria do conhecimento da época, segundo a qual a poesia era superior à prosa devido à sua capacidade de “esconder” sua artificialidade sob o manto da função educativa e moralizante da arte. Fosse o signo verbal considerado superior ou inferior à imagem, sua origem a partir da fala (em contraposição à escrita) era inquestionável, sendo esta a garantia de “naturalidade” necessária para possibilitar sua transformação em escrita, tanto referencial como poética. Até mesmo as inversões, como detecta Diderot, já eram indícios da “artificialização” da fala e, poderíamos dizer com Jacques Derrida, já demonstravam, para desespero dos teóricos setecentistas e românticos, a subversão da associação neoclássica e romântica entre a *phoné* e o *logos* pela presença insistente da materialidade do significante (1973, 13).

Além da “naturalidade” da imagem e da artificialidade do signo verbal, Blake também é crítico em relação ao valor atribuído à cultura do livro pelos neoclássicos, considerando esta forma de materialização da expressão um símbolo da dominação dos



sistemas totalizadores. Ao impor formas dominantes de pensar, os livros (escritos, lidos, comentados e criticados pelas elites culturais, se distanciaram da sua função, segundo Blake, de abrir os mundos eternos e os olhos imortais aos mundos do pensamento e da imaginação humanas (J 5, 18-20). Desta forma, como já dissemos, Blake vê na cultura dos livros a dominação e a crueldade, afirmando que os “mundos do pensamento” foram preservados somente nos escritos proféticos, para os quais adota a representação verbal e visual do pergaminho. Esta a razão para a associação do livro ao Zoa representante da racionalidade e da dominação, Urizen (Cf placa 64) e do pergaminho ao homem em vias de efetuar sua passagem pela “Eternal Death”.

A releitura que Blake faz da tradição neoclássica das “artes irmãs” tem escopo temático, metodológico e epistemológico, demonstrando sempre uma atitude de diálogo e não de negação que caracterizamos como paródica, pois ela “...mercilessly exposes the tricks of manner and thought of its victim yet cannot be written without a thorough appreciation of the work it ridicules” (MERRIAM-WEBSTER 1995, 12)¹⁹. Esta releitura paródica pode ser localizada no nível temático de sua obra, tanto no texto verbal como nas imagens, nas representações da tarefa de escrever/ler poesia e nas representações da leitura como visão, tanto no sentido profético como no sentido da exploração que faz da visualidade da escrita, como foi visto anteriormente. Esta “interrogação acerca da natureza da auto-referência e da auto-legitimação” (HUTCHEON 1989, 12), juntamente com o caráter auto-reflexivo da poesia iluminada de Blake nos levam a crer na validade do uso do conceito de paródia como procedimento característico dos discursos da pós-modernidade para analisar as relações que Blake estabelece com as diferentes formas da tradição.

¹⁹ “...impiedosamente expõe os truques das maneiras e pensamentos de sua vítima e, no entanto, não podem ser escritos sem uma detalhada apreciação da obra que ridiculariza”

A visualidade da escrita a que nos referimos diz respeito aos aspectos formais do texto, tais como o uso do espaço pelo texto na página, a visibilidade da escrita manual, a disputa entre letra, imagem e iluminura pelo espaço da página e o jogo (paródico) que fazem estes elementos com a associação entre centralidade espacial, representada pelo primeiro plano, visibilidade e proeminência discursiva, uma vez que a poesia de Blake não explora a visualidade da linguagem por meio de descrições ou sinestesia, o que foi chamado por Mitchell de “antipictorialismo” e que é definido pelo crítico como “o fato de que seus poemas não fazem referências visuais nem às suas próprias ilustrações” (1978, 23).

A leitura à qual Blake faz referência é deslocada tanto de seu sentido de apreensão de “sons articulados no tempo” como de sua função de reconhecimento de “figuras e cores no espaço” (LESSING 1998, 193), para se tornar uma atividade na qual texto e imagem competem pela atenção do leitor que, ao se deparar com o poema iluminado, se vê sem condições de decidir por qual forma de leitura optar, pelo texto primeiramente e primariamente (ou seja, como fonte do significado), pela apreciação das imagens, buscando nelas sentidos que possam ser verificados no poema ou pela leitura conjunta de texto e imagem.

Mesmo as relações mais aparentemente óbvias de ilustrações com texto, revelam-se dúbias e irônicas a um olhar mais atento, como argumenta Mitchell a respeito da independência da imagem em relação ao texto, “...the most important kind of independence to watch for, however, is found not where the picture clearly departs from or contradicts the text, but in cases where the designs seem to be nothing more than a

literal illustration.” (1978, 12)²⁰. A insinuação constante de relações entre texto e imagem que jamais se concretizam transforma a leitura em uma série de ensaios de uma encenação que não acontecerá, tornando-se uma instância de indecidibilidade que obriga o leitor a tomar decisões e optar por caminhos que o poema apenas sugere. Como já foi dito, não somente texto e imagens insinuem relações, como, também, implodem suas próprias identidades, na medida em que minúsculos desenhos, arabescos e folhagens/cipós/fibras/músculos se misturam a letras e desenhos, jogando com sentidos possíveis e com desarticulações da referência e da figuratividade.

No nível metodológico, podemos localizar a paródia do conceito de “artes irmãs” nas passagens em que o autor elabora algumas de suas idéias acerca da poesia e da pintura, já citadas na apresentação que fizemos da “Iconografia” blakeiana, nas quais o conceito de *ut pictura poesis* é atacado juntamente com as sistematizações propostas por escritores, pintores, filósofos, teólogos e críticos. O alvo da crítica de Blake às totalizações impostas pelos sistemas é a sua associação ao conceito de verdade e a transposição desta verdade para uma instância exterior à imaginação, o que o poeta não aceitava por crer na indissolubilidade do “casamento do céu e do inferno”, ou seja, da união entre as dimensões laica, divina, material, imaginativa e intelectual do homem. Estando estas dimensões relacionadas a diferentes estados de existência e sendo elas desarticuladoras da tríade espaço-tempo-causa, fundamentadora da lógica da não-contradição, a concepção blakeiana de espaço e tempo só pode ser imaginativa, o que implica em que sua concretização no mundo material dependerá de sua percepção e esta está condicionada à imaginação. Portanto, espaço e tempo são definidos como

²⁰ “...a forma mais importante de independência a ser observada, entretanto, é encontrada não onde a imagem claramente se distancia ou contradiz o texto, mas em casos onde os desenhos parecem ser nada além de ilustrações literais”

percebidos, indefinidos ou infinitos, pois para Blake assim como para Berkeley *esse est percipi* (apud FRYE1990, 18).

Uma das consequências desta concepção de arte é a problematização das identidades atribuídas ao mundo “real”, uma vez que, perseguindo ainda o dilema neoclássico da relação espacio-temporal nas artes, o estatuto da letra e da imagem dependia de sua colocação em uma das coordenadas para ser verdadeiro (mesmo a “descoberta” de que as artes temporais estão impregnadas de espacialidade, feita por Lessing, não abala o alicerce metodológico da separação entre as artes). Para Blake, a questão mesma da identidade será esvaziada de sua relevância na medida em que os estados eternos estão sempre interagindo com estados inferiores e estes estados articulados pela capacidade imaginativa do homem, que determinará a capacidade perceptiva dos órgãos sensoriais. Desta forma, texto e imagem são apenas dimensões perceptivas que não têm qualquer fundamento externo à imaginação, poder-se-ia dizer, mesmo, que são apenas reflexos do estado de consciência em que se encontra aquele que vê, lê ou escreve.

Esta concepção da realidade como reflexo da capacidade imaginativa e perceptiva se distingue claramente da concepção de “reflexo” elaborada por Locke, para o qual o pensamento é meramente um reflexo das percepções. Blake crê, ao contrário, que é o pensamento, sobretudo o imaginativo, que condiciona as percepções do mundo material, o que constitui uma crítica à episteme iluminista da objetividade do mundo material ou da capacidade de conhecimento da vida por meio de sistematizações teóricas e filosóficas.

Se, por um lado, Denis Diderot encarna o espírito beletrista do século das luzes, Blake, apesar de sua concepção expressivista da arte, não pode ser tomado como

representante do movimento romântico pela razão principal de seu repúdio à associação feita por Wordsworth, Coleridge e Shelley entre a mente humana e a natureza, que pode ser vista na concepção organicista da arte, veiculada pela crítica, e pela tematização da natureza como instância divina última. O diálogo, direto ou indireto, estabelecido por Blake com Diderot, Lessing, Kant, Winckelman, Batteux e Pope bem como o travado com Wordsworth, Coleridge, Shelley e Reynolds, Voltaire, Rousseau e Hegel, revela-se como forma de incorporação das influências à sua poesia, na qual passam a circular em meio aos outros significantes, e confunde críticos que buscam elementos em sua arte que justifiquem sua classificação em poeta pré-romântico ou romântico.

Não engrossando as fileiras românticas na crítica à escrita e ao livro, Blake também critica Rousseau quando este propõe, no *Ensaio sobre a origem das línguas*, provavelmente escrito em 1762, a origem passional da língua falada e a associação do desenvolvimento da escrita à corrupção civilizatória, proposições que o tornam precursor do Romantismo e do *topos* romântico da “dull and endless strife” que são os livros (WORDSWORTH, apud ABRAMS 1987, 1374), metalepse da escrita, que nos faz “grow double” (idem, ibidem). Constatando a origem gestual da linguagem, Rousseau afirma a superioridade da visão sobre a fala no convencimento, mas exatamente o contrário “quando se trata de comover o coração e inflamar as paixões” (1973, 167), principal objetivo da poesia para Wordsworth. Sua predileção pela fala em detrimento da escrita ou da imagem, que pode ser detectada na afirmação “A impressão sucessiva do discurso, que impressiona por meio de golpes redobrados, proporciona-vos emoção bem diversa da causada pela presença do próprio objeto, diante do qual, com um só golpe de vista, tudo já vistes.” (Idem, Ibidem) o aproxima, também, do cânone setecentista.



Herdeiros de Rousseau e da concepção da pureza da fala e da corrupção da civilização escrita, tanto Wordsworth como Coleridge manifestam o que Mitchell de “antipictorialist position” (1994, 114-115), ou seja, um repúdio às manifestações da visualidade na linguagem, por eles detectada no uso da alegoria e da personificação. Wordsworth, associando a linguagem e sua forma mais pura, a poética, à verdade, reitera o preceito rousseauísta de que a língua tem sua origem nas paixões, sendo, figurada por definição, sem que esta figuratividade original implique em desenvolvimento de visualidade, ou seja, a linguagem poética deve expressar os sentimentos com “o despojamento e a simplicidade” (WORDSWORTH apud LOBO 1987, 182) da prosódia popular sem se valer da personificação de idéias abstratas para elevar a linguagem da poesia acima da prosa. Percebe-se que a crítica de Wordsworth ao uso da imagem na poesia se restringe à sua produção crítica, pois em seu poemas as imagens, sobretudo as da vida rural e simples, são frequentes e exploradas em sua força simbólica e retórica.

Também Coleridge rejeita a visualidade da linguagem poética, concebendo, assim como Wordsworth, a linguagem poética como uma forma de tradução dos pensamentos, “pensamentos *traduzidos* na linguagem da poesia” (itálicos do autor) (apud ABRAMS 1987, 1588). Sua distinção entre fantasia e imaginação poderia levar a uma falsa identificação da imaginação primária, “o poder vivo e agente primário da percepção e como que uma repetição na mente finita do ato eterno de criação no finito EU SOU”, que “dissolve, difunde, dissipa, para recriar” e que “luta par idealizar e unir” (Idem, 1595) e da fantasia, “um modo da memória” que “não tem outros espaços para jogar, a não ser com fixidades e definidos” (Idem, Ibidem) com os estados, respectivamente, de Éden, Beulah e Geração/Ulro.

Entretanto, como já dissemos anteriormente, a concepção mimética da arte que permeia toda a teoria coleridgeana da poesia, definida como um uso particular da imaginação que equilibra qualidades discordantes mas que “while it blends and harmonizes the natural and artificial, still subordinates art to nature” (Idem, 1600) inviabiliza a identificação com o poeta que somente admitia copiar a imaginação, sendo o conceito de cópia transmutado de sua função reprodutiva dos princípios da natureza para a função expressiva de materializar nas fornalhas criativas da língua, da imagem e da iluminura o seu conceito de imaginação, junção da lógica com a visão profética em um tipo de manifestação artística em que o próprio conceito de palavra e de figura parecem não mais se justificar. Copiando a imaginação, Blake está colaborando para a chegada do Julgamento Final, para a dissipação do estado em que arte e ciência imaginativas, assim como a divindade, sejam desprezados (VLJ 70).

Sua concepção de imaginação, diferentemente de Wordsworth e Coleridge, não implica no fluir espontâneo dos sentimentos ou na capacidade de tornar consciente o que transcende a compreensão, mas na capacidade de produzir arte visionária, estando esta “visão” impregnada de suas conotações religiosas, místicas, filosóficas e estéticas simultaneamente. Possuir a visão profética significa ver com o “Imaginative Eye” que, como o terceiro olho dos místicos, é capaz de perceber além das dimensões do conhecimento humano, o que para Blake, implicava em ver além das possibilidades expressivas de sua época e de formas de conhecimento e de produção e recepção de arte que tinham por base a separação entre pensamento lógico e poético, racionalidade e sentimento, razão e intuição, humanidade e divindade, existência material e eterna. Para os Românticos, as imagens utilizadas pela poesia deveriam ser discretas e associadas aos pensamentos, ou seja, deveriam ser ornamentos do discurso usados com sobriedade

para facilitar a veiculação e compreensão dos pensamentos, mas condenáveis, porque distantes da linguagem natural dos homens, como se refere Coleridge a respeito das *Lyrical Ballads*, “Não havia marcas de pensamento forjado ou dicção forçada, nenhuma multidão ou turbulência de imagens...” (apud. ABRAMS 1987, 1592). Ao poeta caberia a função de estabelecer o vínculo entre a mente impressionista que apreende sensualmente a natureza em suas nuances de cor e luz, as “colors of imagination” (Idem, 1595) e a poesia que a veicula preferencialmente por meio da fala comum dos homens e, quando necessário, por meio de imagens, cópias das impressões da natureza na mente do poeta.

Se as imagens, para os românticos, deveriam ser cópias das “Emotion[s] Recollected in Tranquility”, fiéis à natureza uma vez que a natureza condiciona os sentidos dos homens, para Blake a imaginação condiciona a percepção e os sentidos humanos (os estados da existência são produtos da mente humana e das percepções) de tal forma que, sendo a imaginação visionária, inclusive em relação à visão como sentido humano, copiar a imaginação, afirmação que lhe renderia os epítetos de louco, lunático e outros, deveria implicar em fidelidade e literalidade à mente, o que significa dizer que o poeta deve ser um “literalist of the imagination” (FRYE 1990, 85).

Para entender sua fidelidade à “rainha das faculdades”, lembrando Baudelaire, torna-se necessária uma incursão pelas minúcias de sua obra iluminada, pois é a partir da verificação dos deslocamentos causados por esta dimensão expressiva de sua poesia às leis da palavra e da imagem, construídas pela teoria e crítica literária e de arte, que pode-se perceber a crítica de Blake aos sistemas e à lógica dominadora implícita em seu funcionamento.



4. ILUMINURAS

4.1. Além da referência e da figuratividade

Reiterando sua convicção no poder da palavra escrita de desafiar as tentativas de sistematização ou totalização de formas de pensamento, o crítico Paul DeMan propõe a leitura tanto de textos literários como críticos a partir do que chamou de insight, "...tentative utterances that seem to come close, at times, to being contradictory to these [categorical] assertions. The contradictions, however, never cancel each other out, nor do they enter into the synthezizing dynamics of a dialectic." (1997, 102)²¹.

Esta hesitação criativa, característica de formas de pensamento que conservam sua força após sucessivas leituras e tentativas de pacificar suas tensões por meio de sistemas ou teorias, permeia a obra de William Blake e, acreditamos, de certa forma impregna o pensamento do crítico David Erdman, um dos mais importantes estudiosos e compiladores da obra poética e iluminada de William Blake. Em 1974, o crítico americano escreve uma obra seminal nos estudos da poesia iluminada blakeiana, o livro *The Illuminated Blake: William Blake's Complete Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, no qual busca entender as relações entre o texto, as imagens e as iluminuras, sem se deixar arrastar por explicações fáceis ou relações superficiais.

Dividido entre a concepção setecentista de que o texto pode ser lido separadamente, enquanto a imagem precisa do auxílio do poema, "And certainly the poems can stand alone, while many of the pictures cannot" (1992, 10) e a tentação de ver em sua poesia

²¹ "...declarações hesitantes que parecem, por vezes, contradizer estas [categóricas] afirmações. As contradições, entretanto, não se cancelam mutuamente, nem entram na dinâmica sintetizadora de uma dialética."

iluminada uma síntese de contrários dialéticos, como na menção que faz da concepção de Frye da “single visualizable picture” (Idem, Ibidem), o crítico consegue dialogar com estas duas abordagens e afirmar:

For we shall discover not only that becoming equally familiar with the bride and the groom of Blake's marriage of painting and poetry will enable us to share in the perfect happiness promised by Blake's art, but also that the substance of the work itself, the dialectal components of its design, the polar terms of its reference whether in thematic structure (at the center) or in ornament (at the circumference) will lead again and again to the struggle and symbiosis, **the mutual embracing and mutual annihilation**, of Poetry and Painting, of linear song and spatial image. (meus negritos)²²

(1974, 11)

Sua demarcação entre a poesia e a pintura na obra iluminada de Blake e sua relação com a questão da poesia e da pintura como possibilidades expressivas, demarcadas em seu texto pelo uso das maiúsculas, nos mostra sua percepção de que a poesia iluminada de Blake atualiza de forma peculiar o *paragone* entre as artes. Se, por um lado o crítico se prende à concepção de que o texto poético autorizaria as relações com as imagens (op.cit., 16), por outro, afirma que as duas artes se deslocam mutuamente, demonstrando sua percepção de que a poesia iluminada de Blake põe em evidência a insuficiência das tentativas reducionistas de relacionar a lei (a tradição do *ut pictura poesis*) e o indivíduo (a ocorrência artística singular), como diz Derrida a respeito de uma estória de Kafka, “There is a singularity about relationship to the law, a law of singularity which must

²² ” Pois descobrimos não somente que familiarizarmo-nos igualmente coma noiva e o noivo do casamento entre a poesia e a pintura de Blake nos permitirá compartilhar da perfeita felicidade prometida pela arte de Blake, mas, também, que a substância mesma de sua obra, os componentes dialetais de seu desenho, os termos polares de sua referência na estrutura temática (no centro) ou no ornamento (na circunferência) nos levarão uma vez mais à luta e simbiose, **ao mútuo encontro e aniquilação da Poesia e da Pintura, da canção linear e da imagem espacial.**”

come in contact with the general or universal essence of the law without ever being able to do so” (1991a, 187)²³.

Esta lei, contra a qual Blake lutou e da qual Erdman tem a percepção, pode ser lida de várias maneiras, em contextos políticos, culturais, históricos, sexuais, artísticos e filosóficos, como o demonstramos nos capítulos precedentes, e procuraremos desenvolver o pensamento de que a lei dissimulada na tradição das artes irmãs pressupõe a delimitação de campos do saber que são, também, limites impostos à arte, os quais servem de base para a simbiose entre a arte “oficial” e o poder. A instituição dos campos da textualidade e da visualidade e as relações estabelecidas entre as “artes irmãs” são encenações de um jogo de poder que não está diretamente relacionado com a palavra ou a imagem propriamente ditas, mas com o pensamento dominante no mundo ocidental a partir do Renascimento e seus bordões principais, o *logos* e a teleologia do conhecimento. É neste sentido que se entende melhor a difícil aceitação tanto nos meios artísticos como acadêmicos da poesia iluminada de William Blake, causada pela ameaça que sua produção artística representa aos cânones da literatura, da arte, da filosofia e da crítica literária e de arte, ameaça que deriva sua força não da negação de qualquer forma de tradição ou cânone, mas pelo movimento de fazê-los entrar num jogo de diferença consigo mesmos, fazendo-os diferir sem, no entanto, deixarem de ser os mesmos. A indecidibilidade entre o mesmo e o outro das tradições das artes verbal e visual cria um efeito disseminador de experiências significantes cujo efeito político sobre a tradição, sobre o efeito de tradição (i.e., de manutenção da ordem) é devastador, na medida em que as marcas identitárias destes discursos (e destes campos do poder) são deslocados *ad infinitum* e *ad absurdum*. Transgressões entre ambas as artes e gêneros têm sido

²³ “Há uma singularidade acerca da relação com a lei, uma lei da singularidade que deve entrar em contato com a essência geral ou universal da lei sem nunca poder fazê-lo.”



freqüentes na arte e geralmente assimilados pela crítica, pois têm a função de confirmar mesmo a regra que ameaçam romper, mas a disseminação das marcas definidoras e delimitadoras dos campos do saber ameaça a institucionalidade e a perpetuação das tradições.

Tanto o domínio da palavra quanto o da imagem fazem parte da tradição cultural ocidental e com ela partilham valores e crenças fundadores e articuladores da cultura, sendo os mais importantes os conceitos de verdade e de essência, os quais são desdobrados em uma longa rede conceitual que, por mais elaborada que seja, se reporta sempre à instância essencial e verdadeira que as aparências e o mundo sensível dissimulam e que está sempre fora do alcance de qualquer método ou sistematização, porque é a verdade.

A partir de uma certa leitura dos diálogos platônicos (*República*, *Crátilo*, *Fedro* e outros) a filosofia e cultura ocidentais retiraram os conceitos de razão (*logos*) e de fala (*phoné*), os articularam de modo axiomático e os transformaram em paradigmas da ciência e cultura. Tomando o princípio da não contradição de empréstimo a Aristóteles, esta forma de pensamento se articula em oposições binárias hierarquizadas que excluem outras formas de conhecimento que não se articulem sobre as relações causais explicáveis pela lógica da não contradição. Desta forma a razão e a fala se tornaram garantias da verdade, ao passo que seus correspondentes, a literatura (*mythós*) e a escrita (*tekhné*) se tornaram sinônimos de ardil e malícia, sempre tentando, de forma engenhosa, se passar pela verdade. Também a imagem é concebida como simulacro, cuja aceitação depende do grau de afastamento em relação à realidade, ou seja, de sua capacidade de restituição da verdade do objeto que ela se propõe representar.



A oposição que se estabelece a partir desta matriz razão/voz-mito/escrita/pintura, se desenvolve em pares de oposições que articulam não somente a filosofia mas toda a cultura ocidental e cujos desdobramentos mais importantes são os pares de oposições presença-ausência, essência-aparência, conteúdo inteligível-forma sensível, significante-significado, masculino-feminino, direito-esquerdo, centro-marginal, texto-imagem e natureza-cultura. As leituras do filósofo francês Jacques Derrida incidem sobre vários textos da filosofia e da literatura no sentido de mostrar a face oculta deste sistema de oposições e a hierarquização inevitavelmente nele contida, na qual o primeiro termo sempre prevalece sobre o segundo. Da mesma forma que William Blake em relação aos sistemas político-filosóficos e artísticos com os quais dialoga, Derrida percebe na construção da lógica ocidental, uma “lógica” subjacente, mais poderosa porque menos visível, que instaura uma lei da visibilidade (da) lógica que escamoteia a dominação contida na hierarquização do visível, ou seja, a lógica deve se mostrar em sua visibilidade não contraditória para que suas aporias, sua ideologia, sua hierarquização sejam mantidas nos bastidores, na invisibilidade retórica. É desta forma que os discursos contra os quais Blake se insurge demonstram ingenuidade ao contestar ou refutar esta aparente lógica da visibilidade, sem perceber a cena frontal deste teatro no qual a lucidez mesma do discurso teórico ou artístico é posta em questão.

Em outras palavras, esta “lei” da verdade consiste no sofisma (cujo terceiro elemento é aquele que se quer provar verdadeiro) de que ela é verdadeira porque é inatingível e externa e, sendo inatingível e externa, é verdadeira. Esta mesma lei se aplica à palavra e à imagem com a mesma dinâmica, permitindo a contemplação do desenvolvimento histórico de uma ideologia na qual os contendores são marionetes de



uma lógica mais poderosa, que pode ser vista operando no pensamento ocidental por meio da importância capital dada à idéia de essência e verdade:

If discourse and inscription (writing-painting) thus appear alternately as useful complements or as useless supplements to each other, now useful, now useless, now in one sense, now in another, this is because they are forever intertwined together within the tissue of the following complicities or reversibilities:

1. They are both measured against the truth they are capable of.
2. They are images of each other and that is why one can replace [*suppléer*] the other when the other is lacking.
3. Their common structure makes them both partake of *mnémé* ("memory") and *mimésis*, of *mnémé* precisely by dint of participating in *mimésis*. Within the movement of *mimesthai*, the ration of the mime to the mimed, of the reproducer to the reproduced, is always a relation to a *past present*.²⁴

(DERRIDA 1991a, 138)

A associação entre o conceito de verdade e a capacidade de restituição que tanto a palavra como a imagem devem possuir para que possam ser contextualmente "verdadeiros", uma vez que na hierarquia platônica o simulacro será sempre preterido em relação ao ideal perfeito, articula o pensamento teórico e filosófico ocidental, servindo de esteio para a criação do método que terá, por função, estabelecer critérios para pensar a reunião pela arte do que foi separado pela teoria. Não queremos, com esta simplificação expositiva, reduzir a complexidade deste movimento que, além de não ser homogêneo, nunca foi unívoco. O desenvolvimento do pensamento teórico em um método foi (e tem sido) criticado tanto por artistas como por teóricos que incorporam o

²⁴ "Se discurso e inscrição (escrita-pintura), porém, aparecem alternadamente como complementos úteis ou suplementos inúteis um ao outro, ora úteis, ora inúteis, ora em um sentido, ora em outro, é porque estão eternamente entrelaçados no tecido das seguintes complicitudes ou reversibilidades:

1. ambos são medidos pela capacidade de verdade de que são capazes.
2. Um é a imagem do outro e é por isto que um pode substituir o outro quando estiver ausente.
3. Sua estrutura comum os faz participar, ambos, da *mnémé* (memória) e *mimésis*, da *mnémé* precisamente por participar da *mimésis*. No movimento de *mimesthai*, a proporção do imitador para o imitado, do reproduzidor para o reproduzido, é sempre uma relação a um *presente passado* (*past present*)"

pensamento sobre esta ficção denominada “método” aos seus escritos, fundindo pensamento e teoria em uma escritura²⁵ que faz dos limites objeto de reflexão.

Os desdobramentos desta idéia, ou melhor, do arquiconceito de essência perfazem a história mesma da cultura ocidental, formada a partir da oposição platônica entre essência e aparência, a esta correspondendo a verdade e àquela a ilusão. Os conceitos dela derivados são garantidos pela matriz essência/aparência formam uma cadeia conceitual em que os elos se apoiam mutuamente, garantindo o funcionamento do que foi identificado por Nietzsche, Heidegger e Derrida como o pensamento metafísico ocidental. Dentre os elos desta cadeia conceitual estão os conceitos de verdade (a essência é verdadeira, a aparência enganosa), lógica (que exclui a contradição do âmbito da verdade), presença (a essência se manifesta no tempo presente da presença), fala (sendo presencial é tomada como verdadeira e essencial), origem (a origem temporal e genética do ser é sua garantia última de verdade), identidade (a essência que se repete em diferentes manifestações sensíveis), formando o que foi chamado de “época logocêntrica” (DERRIDA 1973, 5).

Nietzsche percebe que, para a formação e o funcionamento desta cadeia conceitual, a repressão e o rebaixamento dos valores opostos aos conceitos fundadores é imprescindível, demonstrando que o que é excluído e rebaixado reaparece para assombrar as certezas construídas pela ciência e pela cultura de forma hamletiana, como espectros que insistem em permanecer no mundo dos vivos, exigindo reparação pelo mal que lhes foi feito. O autor de *Humano Demasiado Humano* percebe, neste e noutros escritos, a convergência entre a formação dos conceitos de verdade, identidade,

²⁵ Estamos usando o termo escritura com os contornos que lhe dá Jacques Derrida, como forma de pensar questões relativas ao pensamento e à linguagem e traduzir estas questões em uma forma paleolítica de escrita que incorpora e transforma esta aporia de sua existência-destruição em força motriz.

moral e lógica e a formação da cultura ocidental, a “História de um erro” de que fala o filósofo em *Crepúsculo dos Ídolos*, de 1888. A construção da lógica ocidental pela igualação do não-igual, por meio das metáforas que, desgastadas de seu valor de tropos, aparecem como verdades, é identificada pelo filósofo com um certo modo de pensar que se tornou o padrão contra o qual Blake se revoltava, fazendo ver que a “verdade” tida como bem comum, não passa de um engano que geralmente evolui para a tirania, pois onde há uma verdade, não pode haver uma segunda.

Martin Heidegger, filosofando no âmbito da tradição metafísica, procura caminhos para pensar o que chama de “verdade do ser”, que, fenomenologicamente, se torna o “ser da verdade”, ou seja, pensando diferencialmente o ser e o ente e as questões decorrentes desta divisão: a atemporalidade do ser em contraposição à diafanidade do ente; a cisão entre o presente como agora e como presença e o tempo “autêntico” tridimensional e a sua manifestação fenomenológica. Tanto em *Ser e Tempo* como na continuação deste trabalho em 1962, a conferência *Tempo e Ser*, o filósofo procura demonstrar que a crença na metafísica parte de um pressuposto ignorante, a essência do ser e seu movimento de ocultação-desvelamento, e que na difícil relação entre pensamento e manifestação lingüística deve acontecer a *ereignis*, o acontecimento-apropriação que, nomeando, abre a clareira entre o ser, o ente, o tempo, o espaço, o pensamento, a linguagem e a dimensão fenomenológica (não mais a fenomenologia no seu sentido vulgar, mas a que se oculta na dimensão visível onde a lógica é manifesta e que pode ser pensada por meio da redução fenomenológica, proposta pelo filósofo como método de indagação).

A busca pela essência da verdade é percebida como um gesto metafísico, contra o qual o filósofo propõe a indissolubilidade entre o conceito de verdade (o que chamou de

“a verdade da verdade”) e sua manifestação retórico-lingüística, mostrando que o movimento de ocultação-desvelamento do ser (sua leitura da *alétheia* heraclitiana) é a única forma de verdade, aquela que se oculta ao se mostrar e ao fazê-lo se mostra em sua fenomenologia.

O tempo, cuja associação com o par ser/ente, produziu a concepção de que o tempo da essência é o presente e o presente é o que se vê e se conhece. O tempo não pode ser subtraído de sua presença e de seu presente sob o risco de não ser mais reconhecível, assim o crê a tradição filosófica, e é esta dimensão que Blake instiga em sua poesia, por meio da postergação de realizações temáticas, formais e simbólicas que reafirmariam a indissociabilidade do presente temporal e espacial (o presente do tempo e da presença) com o pensamento. Deslocando texto e imagem, fazendo-os entrar num jogo de espelhos em que os reflexos são potencializados, Blake instiga e explora o funcionamento do conceito que se convencionou chamar de “essência da verdade” ao ponto de estrangula-lo, reduzindo sua força por meio da paródia de sua dinâmica.

Relendo as questões colocadas por Nietzsche e Heidegger, Jacques Derrida desenvolve um tipo de pensamento que, relendo autores e textos fundamentais para o pensamento ocidental (os inventores, mestres e diluidores de Pound), tais como Platão, Kant, Hegel, Nietzsche, Kafka, Joyce, Mallarmé e Blanchot, efetua deslocamentos dos pressupostos que estes textos assumem ou contestam de forma a desenvolver a dimensão retórico-fenomenológica (no sentido heideggeriano) da lógica mesma que estes textos procuram desenvolver, sendo o princípio da lógica visto como uma das mais fundadoras concepções do pensamento metafísico. Trabalhando, como o fizeram Nietzsche e Heidegger, no interior da metafísica e procurando desenvolver uma forma de pensamento que não seja “dócil à voz do ser”, como diria Heidegger em *Que é*



Metafísica? (1979, 51), e que não se deixe arrastar pelo princípio lógico da não contradição entre o pensamento e sua exposição discursiva, Jacques Derrida procura acionar nos textos que lê sua força desestabilizadora, fazendo com que estes textos “digam” o que procuram reprimir e deslocando concepções e conceitos que movimentam o pensamento teleológico ocidental.

Podemos pensar que o procedimento derridiano de leitura é aquele que reconstrói o texto lido a partir de seu centro/vórtice, sua especificidade, deslocando os limites impostos pela circunferência, i.e., pelas contextualizações históricas, políticas e da tradição, a ponto de os conceitos de singularidade e generalidade, especificidade e comunidade entrarem no jogo de textualidade e perderem, assim, seus contornos e valor metodológico.

É a partir do arquiconceito de “essência” e seus desdobramentos que a “lei” da palavra e da imagem foi instaurada, a cada campo correspondendo conceitos e definições próprias bem como metodologias específicas que, mesmo contemplando as várias formas de intertextualidade e relações intersemióticas, reiteram o valor dos campos a cada rodada histórica de redefinições e re-contextualizações. Desta forma, a constatação de semelhanças entre a palavra e a imagem a partir do Renascimento serve de base às comparações entre uma arte e outra, pois até este período da história ocidental, tanto imagem como palavra pertenciam ao campo da retórica e da poética, como nos dizem os manuais de retórica a respeito dos escritos de Platão, Aristóteles, Homero, dos retores latinos Longino, Horácio, Quintiliano, dos poetas Virgílio e Ovídio, dos filósofos neoplatônicos e escolásticos. Definida dentro dos limites da retórica e da poética, a imagem visual se torna a correspondente imagética da imagem verbal, traduzindo conceitos retóricos para o domínio da bidimensionalidade,

representando sobretudo a narração de eventos históricos e mitológicos e ornamentando o discurso e a oratória. Esta função de ornar é atribuída a uma forma importante de exploração das imagens no discurso, a *ekphrasis*, cujo limite expressivo é demarcado pelo *decorum* na representação, presente, segundo Horácio, na escolha do tema e na adequação da linguagem (HORÁCIO 1989, 62-65).

Entretanto, a subjugação da imagem verbal e visual pela retórica na antiguidade latina é consequência de um tipo de leitura do platonismo que viria a se tornar padrão, na qual a essência é contraposta à aparência, aquela com caráter eufórico e esta, disfórico. Demonstramos alhures (SANTOS apud GLENADEL e NASCIMENTO 2000, 44-64) que se seguirmos atenciosamente a leitura que Derrida faz do conceito platônico de mimese, perceberemos que as afirmações de Platão acerca da distinção entre uma e outra arte inviabilizam a operacionalização dos conceitos de palavra e imagem e que a possibilidade de tal separação não é senão um construto de caráter cultural e ideológico, com o intuito de respaldar uma concepção de conhecimento que se aninha no poder político. O conhecimento, na Grécia antiga, só era permitido (mas era, no entanto, obrigatório) aos cidadãos da *polis*, fruidores da experiência da democracia. Os diálogos platônicos, fonte da grande maioria das referências sobre as relações entre texto e imagem, além de serem permeados de exemplos retirados do *mythós*, fazem uso constante da imagem como forma de visualização de idéias, o que, juntamente com o fato de a forma ideal das idéias, o *eidos*, ser uma forma de pensamento por imagens consideradas puras, ideais, reitera uma certa hesitação na constituição dos domínios da retórica e da filosofia bem como dos campos do verbal e do visual, que constitui a grande riqueza dos textos platônicos. A desarticulação desta oposição matricial do discurso sobre as relações entre os domínios da palavra e da imagem traz consequências

profundas tanto para a re-leitura dos próprios diálogos platônicos como para o edifício comparativista que se ergueu a partir deles.

Com a leitura da dialética platônica por Aristóteles, o método socrático da inquirição *ad absurdum* dá lugar à verificação concreta e palpável dos argumentos, o que o estagirita faz no seu *Organon*, no qual busca a verificação das hipóteses por meio de categorias e de uma linguagem que possa evitar contradições entre a proposição e seu enunciado. Criador da lógica formal, Aristóteles combate o silogismo (potencialmente causador do relativismo da doutrina platônica) tentando conferir à língua maior exatidão, pois os paralogismos advêm dos “...argumentos vinculados à homonímia e à ambigüidade de expressão...” (ARISTÓTELES 1996b, 73). As figuras de linguagem ou “termos surpreendentes”, sobretudo os tropos como as metáforas e símiles, criadores de imagens verbais, poderiam tornar a linguagem “Nobre e distinta do vulgar”, mas, para tal, deveriam ser alijadas tanto de ambigüidade como de visualidade para serem entendidas por todos, devendo-se evitar as imagens desnecessárias que, além de nada acrescentar ao pensamento, podem, até mesmo, atrapalhar a clareza do raciocínio.

Percebe-se neste momento visceral para as relações entre palavra e imagem, dois acontecimentos: a cristalização do conceito de mimese como arte imitativa - ainda hesitante em Platão entre a apresentação e a representação da realidade - e a subordinação da imagem à palavra, como se percebe na valorização de Aristóteles do modelo ideal em detrimento da realidade, feita no Livro VI do *Organon*, “Elencos Sofísticos”: “Mesmo que seja impossível haver pessoas como as que Zeuxis costumava pintar, seria bem melhor se houvesse, pois o tipo ideal seria desmesuradamente bom.” (1996a, 55). Percebe-se, até mesmo no rigor do estagirita, sua traição pela exemplaridade, na medida em que para reclamar da imperfeição da linguagem em

relação ao pensamento, se vale da visualidade como forma de perfeição mimética. A lei da palavra começa, então, a ser delineada como a imitação da realidade (arte dramática) ou dos pensamentos (oratória) por meio da fidelidade ao modelo, seja ele as ações humanas ou a *inventio* ideal e, paralelamente a este processo, o rebaixamento da visualidade e sua definição como ornamento que, na forma de descrição, poderia ser tolerado na poesia épica, devido à sua superior capacidade de representação em relação à história: "...por se tratar de uma narrativa, é possível representar muitas partes como simultâneas" (Idem, Ibidem). Percebe-se, desde este momento inaugural, o mesmo argumento que Lessing e Diderot usarão para argumentar pela superioridade da palavra sobre a imagem, qual seja, o de que a palavra reconstitui melhor e mais completamente a realidade por invocar os poderes da mente e não somente os dos sentidos, como é o caso da visão.

Blake percebe neste momento inaugural das relações entre as artes do tempo e do espaço a passagem da cultura hebraica, associada à cultura gótica ocidental, para o classicismo grego, associado à cultura judaico-cristã ocidental e à perda da capacidade profética, que pode ser pensada como a instituição dos campos da imagem e da palavra e pelo rebaixamento da visualidade em favor do logos e da imaginação no pensamento racional. Sua crítica aos gregos e latinos não se refere somente à instauração do lógica aristotélica como forma única de pensamento ou ao estado de guerra cultivado por estas duas civilizações, mas também se dirige à suposta originalidade a que estas duas culturas foram elevadas em nossa história, lembrando que o conceito de origem se articula com o de verdade e essência: "No one can believe that either Homer's Mythology, or Ovid's, were the production of Greece, or of Latium ... neither will any one believe, that the Greek statues, as they are called, were the invention of Greek



artists; perhaps the Torso is the only original work remaining; all the rest are evidently copies, though fine ones, *from greater works of the Asiatic Patriarchs*" (DC 4-5) (itálicos meus).

Para o poeta, toda arte deve ser visionária, tanto no sentido profético como no sentido visual do termo, o que levou o poeta e gravurista a repensar os limites impostos pela tradição, sobretudo os limites dos campos das "artes irmãs", como ficcionalidades, como atores no palco da construção da ideologia ocidental, que tem em na força mais que no ardil seu método e em Odisseu mais que em Aquiles seu arquétipo. Dito de outra forma, assim como os gregos e os romanos em relação aos povos "bárbaros", a dominação por meio da palavra e da lógica tem sido a estratégia ocidental de subjugar os povos ditos "atrasados" ou "inferiores", considerados como tal justamente por não terem seguido o mesmo caminho da cultura ocidental e instaurado o *logos* da palavra com etapa mais elevada do desenvolvimento humano, separando os caminhos da palavra e da imagem e julgando seu valor em função da proximidade do ideal, seja ele o ideal platônico, o "conceito" kantiano ou a razão dialética hegeliana. Neste caminho adotado pela civilização ocidental, as diferenças culturais são negadas e a lógica da palavra (associada, a partir do Renascimento, à fé cristã na "palavra de Deus") usada como álibi para a dominação por meio da força bruta, como diz Blake citando o Livro VI da *Eneida*: "Let others study Art: Rome has somewhat better to do, namely War & Dominion" (*On Virgil*).

A crítica de Blake ao estado de guerra da cultura latina e sua retomada renascentista incide sobre a cristalização do conceito de mimese como arte imitativa bem como a subordinação da imagem à palavra e contra este processo Blake também vai empunhar suas armas de "fierce desire" em sua luta pela passagem do homem pelos estados



eternos. As primeiras sistematizações que abririam espaço para uma teoria da arte e que surgem a partir de preocupações com a especificidade do *médium* de cada arte nascidas no Renascimento, elevam a pintura, pela primeira vez na história, ao estatuto de arte independente, com suas técnicas e temas peculiares. Técnicas como a perspectiva, o uso das sombras como forma de colorido (sobretudo a escola flamenga) e a câmera obscura se tornaram, então, a “linguagem” da pintura e temas que tinham o homem como objeto realizavam a perplexidade do homem diante de um universo do qual já não é mais o centro, mas do qual passa a ter controle, uma vez que passa a ter conhecimento sistematizado.

Porém, a independência da pintura surge no interior da retórica e, se por um lado, a técnica da câmera obscura demonstra a concepção de mimese como imitação, tradução da realidade pela *virtù visiva*, as técnicas da perspectiva e do colorimento por sombras garantem à pintura certa autonomia pelo fato de realizarem no meio pictórico uma façanha que teria correspondentes na literatura, mas jamais poderia ser realizada sem que a especificidade de cada meio fosse preservada e, até mesmo, cultivada. Desta forma, se podemos perceber procedimentos semelhantes entre uma certa “perspectivização” do narrador numa novela como *Dom Quixote de la Mancha* e os deslocamentos em perspectiva do sujeito e do tema no quadro *Las Meninas* de Velásquez (o “sistema sutil de evasivas” de que fala Foucault) ou Caravaggio, é porque uma *inventio* universalista e universalizadora está na base da arte do Renascimento, considerada superior mesmo à execução, à *elocutio* particularizante de cada meio expressivo.

Entretanto, se “Leonardo DaVinci abriu sua querela contra a poesia e a favor da pintura” (SELIGMAN-SILVA 1998, 9), ou seja, se a pintura renascentista tem uma



vantagem sobre as artes verbais, ela ainda depende da retórica para o desenvolvimento de seus temas e de suas técnicas, e se o pintor, como Zeuxis para Aristóteles, está sempre em vantagem sobre o poeta na mimese da realidade devido ao imediatismo de sua representação, ainda assim, a pintura é uma arte que busca o ideal aristotélico da representação verossímil. Presa ao princípio retórico do *decorum* na representação e da *energaeia* na execução, a pintura nasce em débito em relação à literatura, buscando traduzir para o espaço da tela as descrições dos clássicos latinos e gregos, procedimento que será ratificado no Renascimento por meio da concepção de que a arte era a imitação da natureza e dos clássicos. Sabendo-se que a arte retórica era voltada para a oratória e, conseqüentemente, para a fala, percebe-se o papel fundamental que o *logos* teve na elaboração dos primeiros escritos sobre a arte pictórica.

Verifica-se, neste período histórico, o mesmo tipo de procedimento que, juntamente com Blake, vínhamos percebendo no desenvolvimento das artes verbais e visuais, qual seja, a encenação de uma disputa entre os meios expressivos que camufla o domínio do *logos* na cultura ocidental e, ao dar visibilidade ao que seria chamado, posteriormente, de hieróglifos de cada meio expressivo, oculta a faceta ideológica do *paragone* entre as artes do tempo e do espaço. Se a poesia de Shakespeare e Donne exige, do leitor, o conhecimento dos códigos simbólicos e alegóricos usados no Renascimento para entender os jogos de pensamento (*wits*) e as imagens a eles correspondentes, a poesia, para Blake, deveria ser clara em seus pensamentos, assim como a pintura, que também deveria ser clara em suas linhas e contornos, princípio que levou o poeta/pintor/gravurista a criticar também a arte dos mestres flamengos e a apreciar a arte dos pintores e gravuristas pré-renascentistas, como Rafael e Dürer.



A tirania do *logos*, percebida pelo poeta/pintor no pensamento que promove o mistério e a transcendência, também é percebida no ocultamento dos contornos da escola flamenga, insistindo o poeta em que tanto contornos como pensamento devem ser claros; os limites devem ser trazidos à visibilidade para que possam ser pensados e deslocados, como o faz Los em relação ao estado de erro em que se encontra Albion, ou seja, localiza e explora o erro para que de sua reconstrução imaginativa possa surgir a arte profética. O domínio do zoa Urizen, a racionalidade, sobre os outros zoas e a fixação do homem nos estados inferiores de existência, somente poderia ser superada pelo retorno à visão profética que, como já dissemos, é uma forma de conhecimento que funde a instância lógica, imaginativa, temporal e espacial e desloca o ato de leitura de seus procedimentos e certezas: “If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative thought if he could Enter into Noah’s Rainbow or into his bosom if could he make a Friend & companion of one of those Images of wonder...” (VLJ 82).

Na cena contemporânea do *paragone* entre as artes a instituição de um campo específico para a análise das relações entre poesia e pintura, a Literatura Comparada, atualiza a cena renascentista do nascimento da teoria da pintura, como nos diz Seligman-Silva: “A teoria das artes nasce com uma dupla dependência com relação ao âmbito da poesia: em primeiro lugar ela depende dos tratados de retórica e de poética; além disso – e em grande parte em decorrência deste fato – a própria concepção de pintura e de escultura será de início eminentemente lingüística” (1998, 10-11).

4.2. O Comparativismo e a tirania do *logos*



And this is the manner of the Sons of Albion in their strength
 They take the Two Contraries which are calld Qualities, with which
 Every substance is clothed, they name them Good & Evil
 From them they make an Abstract, which is a Negation
 Not only of the Substance from which it is derived
 A murtherer of its own Body: but also a murderer
 Of every divine Member: it is the Reasoning Power
 An Abstract objecting power, that Negatives every thing
 This is the Spectre of Man: the Holy Reasoning Power
 And in its Holiness is closed the Abomination of Desolation

(J 10, 7-16)

Assim define Blake a forma de pensamento que procura negar as diferenças e se afirmar como capaz de revelar a verdade, a qual, na contenda entre as artes visuais e verbais pela melhor qualidade de apresentação/representação da realidade (seja ela externa ou interna à mente humana), é ora a palavra ora a imagem. São estas formas de pensamento que Blake descreve no poema como os quatro zoas da humanidade em desequilíbrio, forças que só poderão se reconciliadas após o Julgamento Final de que fala o poeta, no qual a “Imagem Imaginativa” retornará por meio do “Pensamento Contemplativo”, como acontece nos escritos dos Profetas (JVLJ 70). A imagem imaginativa é indissociável do pensamento contemplativo, pois, para o poeta, o *logos* grego e a *imago* latina são resultantes de uma percepção enfraquecida pela racionalidade dominadora. A “Imagem Divina” (Divine Image) vista nos “Mundos da Visão”, quando vista da perspectiva do mundo material sofre as divisões que o pensamento no estado de Beulah (assim como os outros estados que lhe são inferiores) lhe impinge, gerando as diferenças que passam a ser consideradas naturais, divinas, essenciais ou transcendentais. Sendo visão profética, a Imagem Divina surge a partir do vórtice das categorias que o pensamento abstrato ou racionalista cria para entendê-las em Beulah, onde o Princípio Feminino cria o espaço e o Masculino o tempo (J 85, 7-9).

Dito de outra forma, o pensamento no estado duplo de existência que é Beulah, abre a possibilidade de condensação em racionalismo (a separação do tempo e do espaço pelo pensamento e sua separação da imaginação), mas, também, indica a porta para a existência superior, o Éden por meio da possibilidade de localização e exploração do erro, no caso da palavra e da imagem, a possibilidade de disseminação das identidades dos contrários, processo que os retira da condição de opostos complementares para transformá-los em forças desestabilizadoras do poema, suubstituindo a lei da complementaridade pela dinâmica da suplementaridade, na qual a hierarquia do primeiro/original/essencial é subvertida por uma estranha lógica que faz de seu acessório, de seu suplemento, um estranho no seio do mesmo, provocando o abalamento das identidades. É esta dinâmica da suplementaridade que Blake explora ao implodir a confiança nos domínios da palavra e da imagem por meio de um poema/quadro no qual o olhar precisa ser reeducado para achar seu ponto de partida e sua trajetória, uma vez que os alicerces oferecidos pela página, sintaxe, léxico e pontuação à leitura, assim como os esteios que os conceito de centro, tema, perspectiva, figura, sincronicidade e simultaneidade oferecem ao perscrutador das artes visuais, passam a se deslocar efusivamente no jogo de deslocamentos que o poema iluminado blakeiano efetua.

É em Beulah que Los precisa fixar os sistemas para que estes possam ser vistos em seu funcionamento e superados pela visão profética, sendo os sistemas realizados nas esferas (o paradigma da circunferência oferece variações lexicais) religiosa, filosófica, científica, poética e artística, como já dissemos na primeira parte deste trabalho, e materializados no enfraquecimento da visão profética e sua redução ao *ratio* dos sentidos. Estes sistemas, que têm por base o *logos* e seus desdobramentos na lógica



ocidental por meio dos conceitos de essência, verdade, presença fala, origem e identidade, perfazem a encenação da disputa entre diferentes esferas do conhecimento pela supremacia da verdade.

O sistema criado para explicar as relações entre a literatura e a pintura se tornou possível por meio da criação de uma metodologia específica à qual se deu o título de Literatura Comparada, e que demonstra, desde sua origem, além da fundamentação teórica positivista e a preocupação com os grandes esquemas universais de evolução das idéias, uma visada eminentemente lingüística para estudar relações entre as literaturas e manifestações artísticas e culturais de povos distintos cultural, temporal e espacialmente, por meio do estabelecimento de semelhanças (e diferenças) entre os vários aspectos das obras, tais como os temas, as formas, os gêneros, as relações das obras com seus contextos históricos e sociais, personagens e trama, entre outros.

Da vasta literatura que o Comparativismo produziu ao longo de mais de um século de estudos, percebe-se a acanhada variação em seu aparato teórico-conceitual nas diferentes épocas históricas, desde a “expansão e especialização das idéias” (POSNETT, apud COUTINHO & CARVALHAL 1994, 19), passando pelo positivismo organicista e pela concepção de literatura como um ecossistema (TEXTE apud COUTINHO & CARVALHAL 1994, 35), ou pela “reflexão sobre uma literatura nacional em termos de uma literatura geral” (BETZ apud COUTINHO & CARVALHAL 1994, 45), ou, ainda, pelo método histórico da detecção dos fontes e influência (CROCE apud COUTINHO & CARVALHAL 1994, 63). Dentre os trabalhos mais recentes produzidos pelo Comparativismo, *Que é Literatura Comparada* (BRUNEL; PICHOS & ROUSSEAU 1990) apresenta as várias tendências no estudo das relações entre obras literárias, que



vão da estética da recepção ao pragmatismo, sem, entretanto, abandonar o intento universalizador que caracterizou o Comparativismo do início do século.

Entretanto, os estudos de “fontes e influências” que abriram o campo para a Literatura Comparada também abriram possibilidades teóricas que vão questionar os pressupostos epistemológicos da Literatura Comparada em favor de abordagens mais preocupadas com a especificidade das obras em questão, deixando de lado a preocupação generalizante que caracterizou os primórdios do Comparativismo para assumir uma postura de preocupação com a diferença, com o descentramento e com a literatura e “seu movimento ao exterior de si” (ANTELO 1998, 7). Desta forma, o conceito de intertextualidade da forma como desenvolvidos por Bakhtin em seu estudo do surgimento do romance moderno, ao qual o teórico russo aplica os conceitos de dialogismo e plurilinguismo (1988), aprofundados por Julia Kristeva, que desenvolve “uma semanálise (que) se ressent do abalo freudiano e, em outro plano, marxista, o do sujeito e seu discurso, e sem propor sistema universal e fechado, formaliza para desconstruir” (1974, 23) e, também, o conceito de influência e de desleitura de Harold Bloom, para o qual “não existem textos, apenas relações entre textos” (1995, 15) e para o qual a influência poética é equiparada ao processo de sublimação freudiano (1991, 37) perfazem a cena moderna – e pós-moderna – do Comparativismo.

Também não poderíamos deixar de citar os trabalhos de Roland Barthes e Gérard Genette no sentido de novas dimensões de questionamento dos conceitos de texto, autor e identidade, associados pela crítica aos conceitos de verdade e essência, como já dissemos. Barthes propõe, nos escritos de sua “fase pós-moderna”, a substituição da “obra”, objeto estável, definível e reconhecível institucionalmente, pelo conceito de “texto”, concebido como produção (apud HARARI 1979, 73-81); Genette, com os

conceitos de transtextualidade, “...tudo que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” e metatextualidade, “a relação transtextual que une um comentário ao texto que comenta”, relação esta que sobredetermina a relação linguagem/metalinguagem (s/d, 97) e, *last but not least*, a crítica à lógica ocidental e seu sistema classificatório proposta por Foucault em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1990), que também propõe a categoria de autor, considerada inquestionável sobretudo na intencionalidade por ele depositada no texto e que deveria ser captada pelo leitor, pela de função-autor, a qual “...manifesta a aparência de um certo aparato discursivo e indica o estatuto deste discurso dentro de uma sociedade e cultura” (apud HARARI op. cit., 147).

Percebe-se, no âmbito da Literatura Comparada, que os conceitos que fundamentaram o desenvolvimento metodológico da disciplina, como identidade, texto, autor, gênero, conteúdo, tema e obra, entre outros, deixam de ter valor epistemológico e passam a ser considerados elementos de ficções chamadas “teoria” e “literatura” e que “as perspectivas desconstrutivista, pós-modernista e, certamente, a dos *cultural studies* serão predominantes na década de 1990” (NITRINI 1997, 282-283). Processo semelhante aconteceu no âmbito das artes plásticas, que foram desacreditando e parodiando técnicas e conceitos fundadores do campo artístico da pintura, tais como a perspectiva, a figuratividade, centralidade, ponto de luz, molduras, cores e linhas. As inovações e descobertas da pintura Renascentista, Barroca, Neoclássica e Romântica já foram por nós analisados na Introdução deste trabalho, sobretudo a apreciação que delas fez William Blake. Gostaríamos, agora, de ressaltar alguns pontos do desenvolvimento da pintura moderna para criarmos as condições de discussão das iluminuras de William Blake e suas implicações nos contextos da poesia e da pintura.



As primeiras deserções da figuratividade já acontecem no Impressionismo, período no qual a fidelidade ao objeto é substituída pela sensibilidade do pintor em captar as luzes da natureza que Monet, Manet e Renoir souberam pintar de maneira inigualável. Entretanto, a realidade, mesmo que vista a partir da subjetividade do pintor, é ainda um limite à livre expressão dos artistas, que começam a optar pelas cores em detrimento das formas reconhecíveis, no período que se convencionou chamar de Pós-Impressionismo ou Fauvismo, do qual Gauguin, Cézanne e Matisse se tornaram representantes. Diferentemente do Impressionismo que “...manifesta uma atitude *sensitiva*”, o Expressionismo manifesta “...uma atitude *volitiva*”, por vezes até agressiva. Quer o sujeito assuma em si a realidade, subjetivando-a, quer projete sobre a realidade, objetivando-se, o encontro do sujeito com o objeto, e, portanto, a abordagem direta do real continua a ser fundamental.” (ARGAN 1992, 227) (ênfase do autor). Somente com as primeiras experiências de deserção da imagem figurativa por meio da fragmentação do sujeito e do olhar, levadas a cabo pelo cubismo de Picasso, Braque e Gris, a unicidade do sujeito do conhecimento é questionada, e, juntamente com ela, a possibilidade de unicidade de todo e qualquer sujeito, o que pode ser detectado nas obras que inauguram o Modernismo.

O passo seguinte às experiências cubistas é o golpe final no figurativismo e se inicia com o abstracionismo geométrico de Mondrian, o Surrealismo de Kandinski, em sua busca por uma dimensão *signica* (não-lingüística) da pintura e a auto-reflexividade de Magritte, na qual o signo verbal e a imagem são deslocados de suas referências para entrar num jogo de espelhos onde a significação é como uma das fontes do poeta Paul Valéry, discutidas por Derrida:



Enquanto tal, esta fonte, na pureza de sua água, está sempre disseminada longe de si própria e não tem relação consigo enquanto fonte. Se a consciência pura e o eu puro são *como* a fonte, é por não poderem regressar a si. Na perpétua e instantânea perda de consciência não podem tornar-se temas nem dar lugar a definições, próprias ou impróprias, nem sequer, se pode dizê-lo, a verdadeiros tropos. (Itálicos do autor)

(1991b, 324).

As referências pictóricas na cena contemporânea da pintura se apresentam como as fontes de Valéry, não podem voltar a si, efetivando formas de manifestação artística e de conhecimento para as quais só restam referências, tendo sido os referentes “desligados” da corrente significativa.

A partir destas experiências com a dissolução do referente e a citação e a paródia das referências e regras da pintura, figura, perspectiva, centralidade e luz passam a ser elementos secundários, dando lugar a experiências com o pragmatismo, a *action-painting*, o neo-cubismo, a arte conceitual e outras vanguardas que buscam a libertação da pintura do domínio da língua e a criação de uma linguagem própria que trabalhe com os recursos próprios da pintura, fazendo das linhas, cores, formas e do espaço biplanar da tela, os constituintes do que Argan chama de “poéticas do signo (que) não constituem uma terceira via, ao lado das poéticas do gesto e da matéria: põem-se além da identificação entre arte e existência” (op. cit., 547).

Percebe-se que as transformações sofridas nos campos da literatura e da pintura ao longo de sua história abalaram a confiança nas possibilidades de uma metodologia que possa estabelecer as identidades de cada forma de arte e estabelecer relações verificáveis entre elas. Um das metodologias mais difundidas dos estudos interartes desde a década de 1970 é a Semiótica, método de análise que procurou, assim como o New Criticism havia tentado nas décadas de 30 e 40, elevar os estudos literários à



categoria de ciência por meio da elaboração de uma metodologia precisa e verificável, o que foi feito pela adoção da lingüística estrutural de Ferdinand de Saussure como modelo aplicável a qualquer forma de expressão artística, independentemente de seu meio expressivo. Recuperando a crença iluminista da *inventio* (o nível fundamental) única que é manifestada por diferentes formas de *elocutio* (o nível de manifestação) e se concentrando nas maneiras pelas quais a *dispositio* condiciona a forma (os níveis sêmio-narrativo e discursivo), os semioticistas recuperam a crença comparativista na universalidade, não mais de formas, gêneros, idéias ou literaturas, mas de princípios organizadores do próprio pensamento. Sem questionar a origem fonética de seu método e nem a validade de suas abstrações universalizadoras, a semiótica resgata, por meio da recuperação dos princípios da lógica aristotélica, a soberania do *logos* nos estudos comparativistas, fazendo da especificidade de cada obra literária ou pictórica exemplos de combinações possíveis de estruturas do pensamento que julgam universais.

Torna-se clara, neste momento, a razão de termos evitado, ao longo deste trabalho, referir-mo-nos às imagens como "texto visual" ou "linguagem visual", denominações amplamente utilizadas nos estudos da imagem e que demonstram o pressuposto não questionado de que tudo o que significa é signo lingüístico e todo signo lingüístico é formado pelas articulações diferenciais da fala (o que reflete, também, a eleição da lingüística de F. Saussure e, em menor escala, a de Hjelmslev e de C. S. Pierce como paradigmas de toda forma de conhecimento – com reflexos importantíssimos para a metodologia comparatista). Sendo a fala considerada o significante verdadeiro, original e essencial da escrita (e, por extensão, da imagem), sua associação com o *logos* foi assumida como inquestionável, articulando uma rede conceitual denominada "cumplicidade das origens" (DERRIDA 1973, 109-118). Fechando-se numa episteme



auto-referencializadora que tem na escritura fonética seu sacramento e rebaixando o seu duplo (considerado negativo) gráfico da escrita e da imagem (o *eikon* grego ou a *imago* latina), o logocentrismo e “...todos estes pressupostos e todas as oposições assim creditadas formam sistema: circula-se de umas às outras no interior de uma única e mesma estrutura” (op. cit., 103).

A tradição nos ensina que a escrita, tal como a conhecemos e utilizamos, tem raízes na fala, é uma escrita fonética, e sua função principal é a de representar a fala em sua ausência, preservando as intenções do falante e permitindo que a comunicação garantida pelo código seja efetivada. Metafórica por origem, como afirma Rousseau, devido à sua origem nas paixões, a primeira palavra seria um pictograma, uma visualização do gesto primevo, uma imagem, “...ao mesmo tempo no sentido de representação imitativa e de deslocamento metafórico.” (DERRIDA 1973, 345). A pictografia em suas diferentes manifestações nas escritas não-fonéticas de povos iletrados (os alfabetos maia, asteca, egípcio, fenício, chinês e japonês, para citar alguns) é formada por hieróglifos que servem a diferentes funções, o que levaria Rousseau a explicar o surgimento do alfabético fonético pela economia da letra em relação ao pictograma.

Assim como a pintura, a escrita teria a vantagem de substituir o objeto em sua ausência, mas teria a desvantagem de não ser confiável, ameaçando a fala/*logos*, da qual seria meramente um condutor (a *tekhné* grega e o *ductus* latino). O *eidos* grego ou forma ideal, inteligível e não sensível, teria, na manifestação sensível da escrita – e, por extensão, da pintura – seu *pharmakón*, veneno para a memória, mas remédio para a sua falta, como nos diz o *Fedro* de Platão. Associada por Rousseau à dominação política e à exploração do homem, o surgimento da escrita é considerado posterior ao surgimento da fala, acoplada, como já vimos, ao conceito de origem. Entretanto, “este perigoso

suplemento...” (DERRIDA 1973, 173) que é a grafia, tendo sua existência garantida pela identificação entre mimese e imitação, se torna ameaçador quando a mimese platônica é lida de forma a desautorizar a oposição entre apresentação e representação (entre a “boa “ e a “má” mimese, entre a mimese justificada dos filósofos e a culposa dos sofistas e poetas), de forma que a *alétheia* e a *tekhné mimétiké*, passam a fazer parte de um mesmo movimento em que as oposições se esvaem, deixando transparecer o caráter aporético do conceito de mimese e da própria conceituação no discurso platônico, que se apóia sobre exemplos visuais e sobre os mitos, preservando, desta forma, as ambigüidades textuais que apontamos alhures (SANTOS, op. cit.). Se, por um lado, a visualidade pertence ao domínio do sensível, estando fora e sendo posterior ao pensamento, por outro, ela já está “dentro” do pensamento como o *eidos*, o que leva a pensar que a fala já é uma materialização desta visualidade, conclusão que trai a origem fonocêntrica de concepção corrente de escrita. A “visibilidade inteligível” (NASCIMENTO 1999, 127) da forma ideal, do *eidos*, e sua contrapartida sensível, a visualidade metafórica da escrita e a representação pictórica, complicam a tradução simplista do conceito de mimese por imitação, revertendo a oposição entre sensível e inteligível e pensando-a como construto humano, produto de rodadas históricas sucessivas de interpretação metafísica dos textos platônicos.

A partir destes pensamentos, chega-se a uma situação de impasse perante as relações comparativistas, pelo menos do modo como foram até agora concebidas, isto é, partindo de pressupostos que se fundamentam numa concepção logocêntrica tanto de texto como de imagem. Fazendo do substrato lingüístico o elo comum entre diferentes formas de manifestação artística, os estudos comparativistas incorrem no mesmo tipo de erro apontado por Nietzsche na formação dos conceitos, qual seja, a “igualação do não-



igual” (NIETZSCHE 1983, 48), identificando o conhecer, cujo “efeito mais geral é o engano” (Idem, 45) com as verdades da ciência que, como as palavras, são “...ilusões, das quais se esqueceu o que são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível” (Idem, 48).

4.3. Movimentos

A partir, então, do impasse ao qual a concepção logocêntrica de texto e imagem levou os estudos comparativistas, os caminhos para a análise das relações entre palavras e imagens se tornaram menos óbvios, menos diretos e passaram a pedir um movimento de deslocamento de suas convicções mais enraizadas, um pequeno e sutil movimento de descentralização de suas certezas, ao qual nos referimos na Introdução deste trabalho, e que nos levará ao texto iluminado de Blake.

Os sistemas contra os quais Blake se posicionou durante toda a sua vida e contra os quais sua poesia iluminada se mantém como um bastião, se formam e cristalizam a partir do sentimento de insegurança que o desconhecido traz. Reconhecer, identificar, classificar e repetir são gestos que têm, em sua formação, uma certa ontologia derivada da associação entre a verdade, a presença e a origem e uma epistemologia que se fundamenta nestes valores para traduzi-los em uma lógica da univocidade e da certeza. Tanto a ontologia da presença como a epistemologia da não-contradição fundamentam uma concepção de ciência que assume valor heurístico à medida em que seu método demonstrativo entra na dinâmica de reificação que a sociedade moderna impõe às verdades, transformando-as em leis que são legitimadas nos saberes científico, popular e tecnológico. O saber científico, articulado como discurso, se fundamenta nos princípios

da consistência, completude sintática, decidibilidade e independência entre os axiomas formadores e tem como parâmetro o verdadeiro e o falso; o segundo saber se articula como narrativa e tem como paradigma os valores de justiça e injustiça, e o terceiro saber se fundamenta na assunção da eficiência técnica como valor máximo a ser alcançado. (LYOTARD 2000, 83)

Estas três formas de saber articulam três visões de mundo que são desdobramentos de disposições do espírito humano, que poderíamos resumir como as tendências à criação, ao amor, à razão e ao poder, não por acaso, os quatro zoas ou estados eternos Los, Luvah, Urizen e Tharmas. Quando estas forças em equilíbrio dinâmico entram em desequilíbrio e uma delas começa a dominar sobre as outras, forma-se um sistema, que elege as características do zoa correlato como axioma e paradigma para seu funcionamento, que terá na dominação e na crueldade sua forma de legitimação e manutenção.

Cada sistema funciona segundo leis criadas para o legitimar, e cada lei instaura uma lógica da exemplaridade para a confirmar, lógica esta que não somente admite, mas, até mesmo, incorpora as exceções como confirmação de seu funcionamento (toda regra tem sua exceção). A lógica da exemplaridade coloca o exemplo, esta forma irreduzível de alteridade da regra, sob os auspícios das leis do sistema, domesticando a força do diferir e transformando-a em diferenças sensíveis, fazendo do outro exemplar um duplo parafrástico da lei. Este suplemento chamado exemplo, ao funcionar segundo as leis do sistema, não faz variar a lei, não abala os alicerces do sistema, mas apenas se a(re)presenta como uma triste e inerte sombra da fonte de verdade que é o sistema.

Porém, ao acionar o poder desestabilizador do exemplo, ao fazê-lo variar em relação à regra, ao instigá-lo a criar outra regra, a regra do diferenciar(-se), como o faz Jacques

Derrida, a leitura pode abrir a clareira para a superação da dialética do movimento e da síntese, postergando *ad infinitum* a confirmação da lei pelo exemplo sem negar a qualquer uma destas duas formas de conhecer. Esta tocata e fuga da regra e do exemplo acionam a textualidade, a capacidade de deslocamentos constantes que fazem com que o suplemento passe a assombrar a lei, subvertendo sua ordem e ameaçando sua institucionalidade. A imagem, cujo paradigma inclui os conceitos de simulacro, ilusão, engano, foi, historicamente, acondicionada como suplemento da palavra, representante da verdade, e a legitimação para este processo tem sido buscada tanto no discurso religioso ²⁶ como no filosófico. Este último, fazendo uso histórico (desde os diálogos platônicos) e intensivo tanto das imagens verbais como dos tropos retóricos como metáforas e símiles, precisou rebaixar a imagem ao estatuto de duplo negativo para surgir como objetividade e transparência.

Discutiremos estas questões de forma mais pragmática por meio da análise de duas placas do poema *Jerusalem*, nas quais poderemos instigar os deslocamentos das leis da palavra e da imagem que apontamos anteriormente, e fazer com que as afirmações feitas possam, também, deslocar a lei da exemplaridade. Em outras palavras, estamos propondo a análise das placas 4 e 36 do poema como espaço para deslocamentos de sua a(re)apresentação como exemplos do que dissemos, de tal forma que nossas observações não venham a confirmar nossas hipóteses, mas, antes, a acrescentar a elas, entrando no jogo de deslocamentos entre a afirmação e o exemplo.

A placa 4 do poema se posiciona após três placas nas quais o desenho prevalece sobre o texto, sendo a primeira o frontispício, no qual Los entra no mundo material (Los

²⁶ O livro do Êxodo apresenta a primeira lei da iconoclastia no capítulo 20, versículo 4: “Não farás para si imagens de escultura, nem figura alguma de tudo o que há em cima no céu, e do que há embaixo da terra, nem de coisa, que haja nas águas, debaixo da terra”



é a forma veicular do zoa Urthona) pelo portal gótico da existência terrena carregando seu disco de luz, que na iconografia do poema também pode ser o halo de luz sobre a cabeça dos personagens indicando sua porção divina ainda existente. A segunda placa é a página-título, na qual o título do poema aparece juntamente com as imagens de Jerusalém adormecida sobre um casulo/folha e assistida por duas filhas, Vala e, provavelmente, Erin. Nesta placa, tanto palavras como imagens estão perpassados por uma dança de criaturas minúsculas que indicam a movimentação do estado em que se encontra Jerusalém para o interior do poema, onde a mudança acontecerá. A terceira placa faz a apresentação do poema ao público e apresenta Jerusalém em tamanho menor ao lado da evocação ao leitor, flutuando como se estivesse voando em direção à página seguinte, que é a que nos interessa no momento.

O tema do poema e a invocação épica da musa são apresentados nesta placa, que também apresenta ao leitor um situação de indecidibilidade entre texto e imagem como ponto de partida de sua leitura. Após a invocação e a exortação inicial a Albion para que acorde de seu estado de torpor, este responde de forma categórica, demonstrando sua crença somente da guerra e no domínio do sistema de virtude Moral. Sua emanção, Jerusalém, que foi vista anteriormente no mesmo estado de torpor, é por ele escondida, negada mesmo, e as filhas de Jerusalém, Vala, a Virtude Moral, e Raab, a religião do pecado, dominam a mente do protagonista. A placa traz o texto da invocação na metade inferior da placa, cuja metade superior é ocupada pelas imagens de uma figura encoberta por um manto e encapuzada agachada sobre um penhasco com o mar a seus pés e tendo duas figuras humanas nuas uma em cada lado seu. Logo acima deste grupo de figuras humanas está o nome “Jerusalem” escrito e, sobre ele, em letras minúsculas,

os dizeres em grego “Somente Jesus”, circundado por uma estrela e por uma lua, indicando o materialismo e o racionalismo que envolvem a religião.

O olhar é apanhado pelas figuras de forma instantânea, seja pela imediatez do reconhecimento da forma humana, seja pela posição no canto superior direito da página/placa, lugar de onde se inicia a leitura do texto. Em seguida, parece ser atraído pelo nome “Jerusalem”, seja pelo tamanho das letras ou pelo reconhecimento do nome já visto no título do poema e na página-título. No momento seguinte o olhar procura sua referência primeira na leitura de um poema, ou seja, procura o início do texto, que encontra na metade inferior da placa. Outro movimento que começa a desconcertar o leitor à medida que lê/vê o poema, é o direcionamento horizontal oposto da leitura do texto e da perscrutação das imagens, ambos se dirigindo da direita para a esquerda, mas o primeiro caminhando de cima para baixo e o segundo de baixo para cima.

Ao se deparar com o nome “Jerusalem” na posição de início da leitura e da visão da página/placa e vendo uma figura humana logo abaixo, o leitor será tentado a relacionar a figura com a personagem, sobretudo pelo fato de estar coberta e encapuzada (escondida). Não obtendo qualquer forma de confirmação para seu primeiro exercício de complementaridade entre as artes irmãs, o leitor buscará a confirmação de sua relação texto-imagem nas figuras masculinas e femininas que partem de onde está Jerusalém para fazer o contorno de seu nome e se movimentar em direção aos dizeres “Somente Jesus”. Estas figuras humanas menores, masculinas e femininas, além de nuas, estão voando em direção ao topo da página/placa, diferentemente de Jerusalém, que tem seus pés firmes no solo do rochedo, talvez a Inglaterra circundada por água. Sua nova existência material é indicada por seus pés que, além do rosto, são as únicas porções visíveis de seu corpo humano. Erdman (1992, 283-284) vê nas figuras humanas

menores os filhos e filhas de Jerusalém, que ela tenta fazer voltar ao poema e à existência imaginativa, o que faz segurando firmemente a cabeça da figura à sua esquerda e forçando-a a olhar para o céu ou para a página seguinte do poema, ao passo que a outra figura, primeira de uma seqüência que forma um arco em volta da palavra “Jerusalem”, já está fora de seu alcance e olha (com o auxílio de suas mãos) para seus irmãos/irmãs que já estão em pleno movimento ascendente.

Se o grupo imagético da metade superior da página/placa mostra a necessidade de junção da materialidade da existência física com a existência imaginativa/divina, o vôo da rocha para o céu de Jesus, o nome “Jerusalem” aparece circundado por estrelas e nuvens, indicando sua vitimização pelo racionalismo e pelo materialismo. Palavra e imagem (arqui-emanção, ou a imagem da emanção separada do espectro) representam a existência dos sentidos decaídos, que precisam ler e ver de acordo com as leis da palavra e da imagem para se orientar. A palavra se apresenta frontalmente ao leitor da mesma forma que a imagem olha aquele que vê diretamente nos olhos, como a incluir o olhar do observador entre os elementos da representação. Da mesma forma, a arqui-emanção Jerusalém aponta, por meio da figura à sua esquerda, para o movimento de leitura (aponta para a página seguinte) e, por meio das figuras à sua direita, para o movimento de visão, que paira, sobrevoa as imagens com liberdade maior que o olhar da leitura. A última figura da seqüência que sobrevoa a parte superior da página/placa aponta para a inscrição “Somente Jesus”, que, em Blake, é a imaginação humana.

Este bailado indecível entre palavra e imagem, como já foi dito, acontece na porção superior da página/placa e prende o olhar e a atenção do leitor do poema quase hipnoticamente por meio da tensão criada entre os elementos verbais e visuais. Já enfronhado neste jogo de instâncias de significação, a leitura se iniciará pelo que

imageticamente é constituído como o “texto” do poema, numa paródia blakeiana da página e da tela como espaços para diferentes formas de enunciação. A paródia é continuada com a indicação, no espaço visual do “texto”, de que o primeiro capítulo se inicia, ou seja, após a intensa movimentação significativa verbal/visual da metade superior da página/placa, o autor indica que o capítulo começará com o texto, com a palavra.

Movimentando seu olhar do espetáculo verbal/visual que aprecia e do qual participa para o início do texto, o leitor ainda é perturbado (como Albion, o homem “perturbado” que, ao iniciar o poema, só acredita na ciência demonstrativa) por duas ocorrências visuais nas margens do texto: do lado direito, a primeira aparição da rede fibrosa/teia/véu que indica tanto o véu do moralismo como a fibra da vida material e a teia da religião e, do lado esquerdo, as labaredas, elemento transformador e sinalizador do movimento. Tanto rede fibrosa como labaredas parecem tentar dominar o texto, avançando sobre os versos e invadindo os espaços das palavras, como a disputar a primazia da leitura e do leitor.

Assim que inicia sua leitura do texto do poema (o olhar ainda atento ao espetáculo cinético da palavra e da imagem acima), o leitor se depara com o tema do poema, apresentado num dístico, “Do sono de Ulro! E da passagem através da Eterna Morte! E do despertar para a Vida Eterna.”²⁷ Este tema é separado dos três versos seguintes pela continuação da letra T da palavra “This” que inicia o terceiro verso do poema em forma de folhagem ou labareda e pelo espaço maior entre as linhas. Entretanto, o que chamamos de separação não é de fácil visualização ou aceitação, pois estamos supondo que esta forma híbrida de letra e arabesco tenha, por função, a visualização do que diz o

²⁷ Para estas e outras passagens da placa 4 do poema, usaremos a tradução de Paulo Vizzioli (1993, 102-107)



verso três, “Este tema que noite após noite me convoca no sono...”. Fica o leitor novamente com a difícil tarefa de aceitar ou não esta forma como elemento participante da coreografia semiótica do poema, um indecível que parece ameaçar, pela sua pequenez, como David diante do gigante Golias, as leis da palavra e da imagem.

Após a indicação de que a instância de inspiração é Jesus, que vai “...ditar as palavras desta doce canção”, reforçando as características proféticas deste narrador, a canção/poema se inicia com a exortação divina ao homem, num trecho de 16 versos separados dos versos anteriores e dos que lhe seguem pelas labaredas que aparecem na margem esquerda da página/placa. Novamente, elementos híbridos são co-participantes do código verbal, da mesma forma que, como já vimos, o código verbal, nesta página/placa é, por sua vez, também participante do código visual, devido à sua disposição como parte “interna” do desenho. As fronteiras formal e temática dos campos da palavra e da imagem são deslocadas de forma conduzir o olhar a transgressões das leis de ambos os códigos e se movimentar numa forma de textualidade que dissemina sentidos ao invés de cristalizá-los em significados.

Se no canto superior esquerdo da porção espacial onde se aloja o texto as labaredas são mais visíveis em sua “invasão” dos versos, no canto inferior direito do texto parecem predominar as “invasões” das terminações da rede fibrosa. Se desdobramos a simbologia do lado direito e do esquerdo, teremos a associação paradigmática de direito/masculino/verdadeiro/texto e de esquerdo/feminino/ilusório/imagem, o que aparece na simbologia do poema como a “lei” do espectro e a “lei” da emanção. Podemos, então, fazer a leitura do texto, à medida em que se passa da invocação à divindade e da exortação ao homem para a negação deste e a afirmação de seu estado decaído, como a transformação do fogo criativo, feminino, emanativo, para a sua

condensação no véu do moralismo e materialismo, espectral. A leitura atenta percebe a desarticulação das leis da palavra e da imagem por meio do mesmo processo usado por Los para ajudar Albion a passar pelos estados de morte e chegar à vida eterna, que é o de expor o erro, torná-lo visível, material, para que possa ser superado, ou seja, expondo parodicamente as leis da palavra e da imagem, exibindo a ficcionalidade de suas verdades e de seus contornos e incitando o olhar a penetrar “vorticalmente” pelas iluminuras, o poema iluminado de Blake reeduca a leitura/visão, deslocando os sentidos de sua conformidade e realizando poeticamente sua afirmação de que o homem percebe mais do que seus sentidos lhe permitem entender.

A placa 36 enceta elementos verbais e visuais em relações diferentes da placa que analisamos acima, primeiramente pelo fato de esta placa ser composta basicamente de texto e iluminura e pelo fato de o texto ocupar a totalidade espacial da placa. As iluminuras se dispõem nas margens direita e esquerda da placa, margeando o texto que, aparentemente, tem lugar de proeminência em relação às imagens. O texto é o epítome da constatação feita por Los de que Albion trilhou o caminho anunciado na placa 4 (“He hath studied the arts / Of unbelief”) e agora se fechou à imaginação e à divindade, mas ao final da placa Los e sua emanção Enitharmon se submetem ao nascimento do mundo material para poder trazer o erro à luz e ajudar o homem a superá-lo. Para poder nascer no mundo material, Los cria a “obstinada estrutura da língua”, confirmando a constatação de que somente passando pelo erro é que se pode superá-lo, sem o que Albion seria um “desespero mudo/louco” (“a Dumb despair”). Portanto, o texto narra o “nascimento” de Los e Enitharmon na vida material, o que ocorre por meio da criação do poema e da criação da estrutura da língua, por meio da qual Albion superará o estado de erro.

Já as iluminuras apresentam Los e Enitharmon na forma veicular de William e Catherine Blake confeccionando os poemas nas “wine-presses”, as prensas nas quais produzia suas gravuras e poemas iluminados. As informações biográficas afirmam ter sido Catherine uma fiel ajudante e aprendiz do autor, tendo acompanhado-o por toda sua vida e, até mesmo, gravado alguns poemas juntamente com seu marido, o que parece permitir a identificação que fizemos. A parte feminina de Los/Blake, a emanção Enitharmon/Catherine está localizada na parte inferior da placa em meio a cipós e finas ramagens e segura um cacho de uvas como a estendê-lo a Los, localizado na arte superior da placa. Das ramagens e cipós que a circundam, um cipó se transforma em mão que aponta para a palavra “Emanations”, do qual uma bifurcação aponta, em terminação semelhante a um pincel, para as palavras “Blessed for ever and ever”. Junto ao cacho de uva, espirais indicam o movimento deste grupo imagético em direção à parte superior da placa, sendo que as ramagens também se transformam em um pássaro, índice blakeiano de bom augúrio, que voa em direção aos dizeres “One Man”. A figura feminina se apóia sobre as mesmas ramagens que a figura masculina acima e ambas estão nuas, denotando sua condição divina ainda presente.

As ramagens que perpassam o espaço inferior da placa sobem até a metade desta, quando forma a plataforma sobre a qual se apóia a figura masculina, numa posição recorrente no poema, a de braços abertos e olhar para o alto, indicando a rendição à divindade. O pé direito à frente e do lado esquerdo da placa indica, também, seu movimento em direção à próxima página, na qual encontraremos o gigante Albion sentado com a cabeça entre as pernas em posição de desesperança com o pergaminho a seus pés e um homenzinho sentado sobre a escrever, Albion sendo auxiliado por Blake/Los na criação da língua e da poesia que o auxiliará na superação do estado de



erro. De seu braço direito nascem ramagens e de seu braço esquerdo nascem formas híbridas entre ramagens, folhas e cipós que se transformam em pincel (a ramagem mais baixa), folha com terminações em forma de falanges que apontam para as palavras “Giant Albion”, cipós espiralados que se localizam abaixo dos dizeres “roll’d far and wide” e uma foice que aponta para as palavras “Eternal Death”. A movimentação das iluminuras na margem esquerda da placa indicam, por meio de metalepse, a confecção do poema iluminado, com os pincéis e buris usados para gravar o cobre, a criação da estrutura obstinada da língua, que pode ser pensada como a necessária utilização dos códigos para criar e gravar os poemas iluminados, obstinados em sua dureza de metal, para que Albion, desta vez equiparado ao leitor, possa superar seu desespero mudo e transformá-lo em criação profética e visionária. Somente por meio da língua e da imagem, da forma como são concebidos pelo homem em seu estado decaído, ou seja, como realidades diferentes cada uma com suas leis próprias, será possível disseminar as marcas do que convencionou chamar de texto, imagem, tema e figura.

A margem direita da placa está ladeada pelo que se mostra ser, na metade superior da placa, ramagens e cipós, fechando ao texto com vegetação, como a indicar o estado de Vegetação, imediatamente inferior ao estado de Beulah, onde Albion está e de onde o poema se inicia, como a sugerir o perigo de se cair ainda mais e se entrar neste estado.

O movimento criado entre iluminura e texto desloca um tipo de leitura que conceberia a “linguagem” criada por Los como língua e aponta para uma linguagem verbal-visual, sem que se possa dizer qual das “estórias” deve dar sequência ao poema, a do texto ou a das iluminuras. A procura mesma de uma forma de manifestação textual sobre a outra já indicaria o pensamento que culminaria na dominação, na detecção da “forma correta” de se ler o poema. Pelo contrário, o jogo estabelecido entre texto e

iluminura desloca o olhar de sua função de leitura ou de perscrutação para uma apreensão conjunta da placa, na qual o leitor possa ler de maneira “vortical”, ou seja, possa ler com seus sentidos expandidos a apreender mais do que a sua razão lhe possibilita. O vórtice do texto e da imagem conduz a um estado de movimentação, no qual as identificações acontecem somente para poderem ser desconstruídas, instigando o texto a se reconstruir a cada novo olhar e incitando o leitor a adentrar “vorticalmente” o poema para se descobrir nele, o leitor como elemento de construção do poema iluminado.

4.4. Deslocamentos

A representação das letras no alfabeto das línguas neolatinas obedece ao padrão econômico da representação fonética, ao contrário dos ideogramas chineses e japoneses, os quais preservam em vários graus traços gráficos (a visualidade da escrita), icônicos (o aspecto diagramático) e, também, como aponta Haroldo de Campos, uma “iconicidade semiótica”, que o crítico identifica com os hipoícones de C. S. Peirce (CAMPOS 1994, 66). Mesclando as mensagens gramaticais, pictográficas, filosóficas e poéticas, a escrita chinesa opera em um diapasão que escapa à lógica ocidental, por não possuir uma gramática (um eixo sintagmático e outro paradigmático operando conjuntamente na comunicação) e por condensar informações de vários níveis e de vários códigos simultaneamente, daí seu fascínio para os poetas do modernismo, como Ezra Pound, T. S. Eliot e Wallace Stevens. William Blake foi um dos primeiros poetas ingleses a relacionar sua própria tradição com as culturas orientais, sobretudo a indiana (Frye 1990, 173), e temos razões para crer que as afinidades de sua poesia iluminada



com o pensamento e sistemas de escrita não-ocidentais acontecem por meio do tratamento dado pelo poeta à letra e à imagem.

O tratamento que Blake dá à letra aponta para duas direções que se entrecruzam, a caligrafia manual e o arabesco, ambas tornadas possíveis pela confecção artesanal dos poemas em placas de cobre corroídas com ácido azótico, processo minucioso que permitiu ao autor escrever e desenhar em tamanhos, por vezes, de difícil visualização a olho nu. A caligrafia manual instaura uma marca pessoal no texto de Blake que atua no sentido contrário ao da letra tipográfica, personalizando uma produção textual que carregará sua marca mesmo depois de sua morte, o que poderia ser dito de outra maneira, esta forma de assinatura instaura sua morte, sua ausência. No entanto, uma assinatura só pode garantir a originalidade, a pessoalidade desta marca se puder ser reproduzida e, desta forma, retirada de sua originalidade para ser produzida toda vez que solicitada a substituir o seu portador: “A assinatura, que só funciona e tem força de direito se marcar um instante presente... só existe como assinatura se for repetível como a mesma assinatura, em múltiplas cópias.” (BENNINGTON 1996, 112-113). Derrida toma o termo “assinatura” como designativo da escrita e da textualidade de modo geral, questionando a corriqueira inviabilidade de seu pressuposto, i.e., “a reprodutibilidade pura de um acontecimento puro” (1991b, 371), para derivar desta aporia três conclusões: a) a escrita, ao invés de um meio neutro de transmissão de conteúdos, se apresenta como o “desdobramento histórico cada vez mais poderoso de uma escrita geral de que o sistema da fala, da consciência, do sentido, da presença, da verdade, etc, constituiria apenas um efeito e como tal deve ser analisado”; b) a escrita não se dobra a qualquer hermenêutica, disseminando sentidos que não se reduzem a uma polissemia e c) é necessário que o velho nome “escrita” seja mantido para que possa diferir de si,

deixando de significar conteúdos reconhecíveis e se tornando uma forma de paleonímia para que possa diferir de si. (op. cit., 372).

A primeira afirmação indica uma escrita ou escritura, termo que o filósofo francês utilizará mais amiúde, que escapa à lógica logocêntrica e à hierarquia dos significantes (fala, essência, origem, presença), elidindo sua própria apresentação, uma vez que não pode prescindir dos sistema conceitual existente. Sua única esperança, portanto, é pervertê-lo em seu funcionamento e fazê-lo diferir de si, para que deste estranhamento, deste “mal funcionamento” as lógicas possam se multiplicar, a causalidade deixe de ser o eixo sobre o qual todo sentido é orientado e a textualidade possa ter livre curso. Este efeito de aprisionamento por uma rede conceitual e por códigos estabelecidos, que tem crivado as reflexões estéticas e teóricas de poetas e pintores desde o Renascimento, é sentido por Blake, que lhe localiza nos zoas Urizen (racionalidade) e Tharmas (poder). Tendo a consciência de que a revolução deve acontecer no seio mesmo da codificação literária e pictórica e sabendo da ingenuidade das tentativas de negação da tradição (Orc, o espírito revolucionário), Blake perfaz a releitura do código subvertendo seus pilares, que são as “leis” da palavra e da imagem.

Transformando o que é concebido como uma relação dual, opositiva mas complementar, em relação de deslocamentos *en abyme*, Blake desarticula a lógica da ambigüidade, a qual tem, por pressuposto, a possibilidade de escolha e decisão entre alguns sentidos mais ou menos definidos, tanto quanto a da polissemia, possibilidade de escolha e decisão de um sentido entre vários sentidos possíveis e plausíveis. O que nos importa ressaltar é que tanto ambigüidade como polissemia funcionam dentro da lógica do funcionamento da linguagem, ou seja, estão incluídos dentre os possíveis tropos da linguagem em seu funcionamento literário ou retórico, não ameaçando a

institucionalidade da linguagem. Por esta razão, o termo disseminação é preferido por Derrida e por nós, por indicar o movimento do vórtice blakeiano em sua relação com os limites da circunferência, ou seja, por indicar um movimento que abala as fronteiras da codificação e, ao fazê-lo, põe em textualidade (para variarmos a expressão *mise en discours* da Nova Retórica) o processo mesmo de codificação. Polissemia e vórtice indiciam um só movimento de postergação do sentido último, da essência, fazendo do jogo e do percurso o moto-perpétuo da significação.

É necessário, no movimento do vórtice/disseminação, que o movimento aconteça a partir do que se considera o “centro”, o “coração” (novamente a metáfora orgânica romântica persegue o discurso) do código, das regras que os norteiam e das “leis” que lhes dão suporte epistemológico e institucional. Começa a se tornar clara a obsolescência dos termos e dos conceitos, bem como dos códigos e das regras, uma vez que já passaram par o jogo de significação e se tornaram elementos ficcionais, poéticos, imagéticos e retóricos de um movimento de diferir-de-si, de instauração de diferenças, de exploração temática, retórica e reflexiva do produzir-se das diferenças. A este movimento, subjacente a toda textualidade mas que não se deixa aprisionar na oposição fala-escrita, Derrida denominou “*diférance*”, palavra que somente mostra seu potencial disruptor quando escrita, uma vez que a diferença só se articula na ortografia. A “*diférance*”, traduzido como “diferência” (DERRIDA 1973) ou “diferensa” (BENNINGTON 1996, 56-65), se deixa apenas antever como arqui-rastro mas mostra sua força desestabilizadora na medida em que as oposições são deslocadas e o potencial desconstrutor da oposição lida é disparado:

O que se escreve *diferança* será, portanto, o movimento de jogo que “produz”, por meio do que não é simplesmente uma atividade, estas diferenças, estes efeitos de diferença. Isto não significa que a

diferença que produz as diferenças seja anterior a elas, num presente simples e, em si, imodificado, indiferente. A diferença é a “origem” não-plena, não-simples, a origem estruturada e diferente das diferenças. O nome de “origem”, portanto, já não lhe convém.

(DERRIDA 1991b, 43)

Ativar a ação desconstrutora do texto/imagem que se lê/vê (porque, antes de mais nada, a Desconstrução não existe separada dos textos sobre os quais se lança) começa por um deslocamento dos termos da oposição, o qual retira os elementos de sua posição axiomática como valores de verdade (presença, essência, conteúdo inteligível, significante, masculino, direito, texto, centro e natureza) e os recoloca no jogo da textualidade, fazendo com que se desarticulem mutuamente “en abyme” e mostrando o caráter ficcional das construções filosóficas e teóricas e sua suposta garantia na assepsia da separação linguagem-conteúdo. Os deslocamentos incitados pelas iluminuras, pela caligrafia manual, pela paródia do centro visual, poético e retórico, pela trama “vortical”, pelos personagens que se entremeiam, pelos símbolos lidos na circunferência e no centro, procedimentos que tentamos relatar no curto espaço deste trabalho, fazem do poema iluminado *Jerusalem* um exercício de *différance*, uma paródia dos gêneros, campos da arte e do conhecimento, da soberania da racionalidade e da suposta fraternidade entre as “artes irmãs”.

Ao escrever seus poemas com caligrafia manual, o poeta tentou registrar sua marca, sua assinatura ao seu texto, fazendo com que este caráter formal distintivo fosse mantido em todas as reproduções de seu poema (lembremo-nos de que à época em que os poemas foram escritos as publicações ainda tinham pequena circulação e eram produções caras e artesanais, dirigidas à aristocracia. O barateamento e o conseqüente aumento na produção livreira só viria com a formação e o enriquecimento da classe média, criando e expandindo o público leitor a partir da segunda metade do século



XVIII) (HAUSER 1982, 699-670). Até a morte do poeta, em 1827, a reprodução de obras literárias ainda era um processo que, muitas vezes, cabia ao próprio escritor, como é o caso de Blake, que escreveu, gravou, imprimiu e vendeu seus próprios poemas.

Desta forma, a caligrafia manual garantia, por um lado, a originalidade do poema, sua marca autoral, sua pessoalidade, mas, por outro – e Blake parecia ter consciência desta aporia – demandava, também, sua reprodutibilidade, uma vez que as placas de cobre não poderiam ser alteradas. Como a assinatura, a caligrafia manual instaura no texto um movimento de diferir de si, a partir de sua identidade, ou seja, sua reprodução instaura uma contra-assinatura que torna o reconhecimento do que seria o “original” inviável ou, no mínimo, irrelevante. Podemos mesmo dizer que o “original” se transforma na paródia desta busca de verdades e finalidades que caracteriza o pensamento teleológico e metafísico.

Assim como a passagem da juventude, simbolizada por Orc, o titã revolucionário, à fase adulta (equiparada visualmente à velhice por Blake – Orc aparece geralmente nu e imberbe, ao passo que Urizen geralmente é representado vestido e com barba longa e grisalha), simbolizada por Urizen, a caligrafia manual sinaliza um movimento de originalidade que é contradito pela reprodutibilidade que as placas permitem, o que nos leva a perceber o mesmo tipo de movimento na camada temática do poema e nas condições de sua produção/reprodução. Poder ser reproduzido em quantidade indica uma tendência para a generalização e para a abstração (o que Foucault chama de “função-autor”) inevitável, mas que é contrafeita pela marca indissolúvel da caligrafia manual, que impõe uma dificuldade de ordem prática à multiplicação indiscriminada das cópias de seu poema (a caligrafia é feita em gravuras) e obstinadamente mantém uma marca pessoal, uma assinatura cujo contrato deve ser renovado a cada leitura.

Tanto a iconografia como as referências à Urizen no poema deixam ver que ele carrega em seu seio o rebelde Orc, dominando-o mas não abafando sua marca, o que pode ser visto na ambigüidade das referências: Urizen nunca consegue congelar seu espírito criativo da mesma forma que Orc, o fogo da criação, já traz o germe de sua cristalização pela tradição.

Os arabescos, além de mostrar a presença de um traço pictórico na letra, por definição componente de um código de representação dos sons significantes (os fonemas), são realizados por pequenas extensões das letras que, aparentemente, apenas ornamentam a caligrafia, mas que a um olhar mais atento, apresentam pequenos desenhos ou sugestões de figuras que podem aparecer em dimensões maiores em outras ilustrações. A sua forma mais recorrente é a dos “birds and banners” (pássaros e faixas) (ERDMAN 1974, 19) e as folhagens, que aparecem sobre, entre, debaixo ou, até mesmo, no meio das palavras. Os pássaros têm, comumente, sido associados a sinais de bom augúrio e são referidos como “Birds of Paradise” (Idem, Ibidem), mas a vegetação pode indicar a inocência da existência ainda não gerada ou a materialização do erro no estado de Geração (o Deísmo, a associação romântica da mente à uma planta).

Instigando uma visualidade que a letra manuscrita já apresenta (embora seja negada ou reprimida pelos caracteres tipográficos impessoais) e explorando o traço como o faz a pintura (mas se colocando a meio caminho entre a técnica pictórica do traço e o tratamento pessoal/artesanal do escrivão/artista), os arabescos se apresentam como um tipo de pictografia, uma hesitação entre a letra e o desenho, entre o código e o índice, não resolvendo a tensão entre as duas formas de expressão e se apresentando ao longo de toda a extensão do poema a ponto de incomodar ao leitor que, não conseguindo lê-los como letras, também não consegue reconhecê-los como imagens. Espécie de contra-

sublime, a contrastarmos sua pequenez à grandiosidade de dimensões exigidas por Kant para o efeito de sublime ou ao sentimento de terror que Burke cobrava na origem do sublime, as iluminuras são indecidíveis a partir dos quais texto e imagem, referência e imagem, reflexão e imaginação são deslocados de sua existência solitária para assumir novos papéis relacionais em constante transformação.

Este deslocamento da questão da letra e da imagem também é causado pela sua colocação espalhada pela placa, que os retira do primeiro plano da visualidade para os lançar no meio das letras, transformando o código verbal inerte em um bailado de insinuações e sugestões de formas, ao mesmo tempo letra e não mais letra, se aproximando das “letras figuradas”, os avatares de que fala Barthes: “As letras servem para compor palavras. Sim sem dúvida, mas também para algo mais” (1990, 94). A materialidade da letra assume, então, importância capital para a modernidade, não mais a letra da filologia ou a letra da escrita, tradutora infiel da fala (lembrando o autor do *Curso de Lingüística Geral*), mas uma letra que “...em sua materialidade gráfica, torna-se, então, uma idealidade irreduzível, ligada às mais profundas experiências da humanidade (como no Oriente, onde o grafismo detém um verdadeiro poder de civilização) (op. cit., 107). Apresentando sua materialidade, acenando com diferentes possibilidades interpretativas que se esvaem à medida em que este procedimento é repetido ao longo do poema, as letras/arabescos jogam com as marcas do código verbal e da iconicidade visual, embaralhando-se e permitindo que de si restem somente traços que não se deixam arrastar pela temporalidade da letra nem pela simultaneidade da visão, fazendo destas duas dimensões perceptivas as portas de entrada para a abertura dos sentidos, pois o homem percebe mais do que vê, do que lhe permitem seus sentidos. (NNR, I).

Mais do que o cronotopo artístico de que fala Bakhtin, no qual “Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (1988, 211), os deslocamentos das dimensões temporal e espacial efetuados pelo uso da letra/arabesco não se limitam ao nível temático do poema, (se) (des)articulando (com) a estrutura, os personagens, a simbologia, as imagens e a espacialidade do poema. A passagem de Albion pelo estado duplo de Beulah e a recuperação de sua visão profética, como o sábio Tirésias, indica a abdicação da visão sensualista em favor da visão imaginativa, o abandono do reconhecimento em favor da experimentação, o que só pode acontecer pela materialização do erro com a criação da “obstinada estrutura da língua” por Los, o ferreiro imortal que transforma erro em visão por meio do fogo, princípio de todas as coisas, para lembrar Heráclito, e, acrescentamos, pela representação imagética das forças eternas, os zoas, e sua contrapartida, as emanções, bem como da representação de Albion como homem e de sua emanção, Jerusalém, como mulher. A materialização do erro na forma de realização de uma arte verbal e de outra visual é o ponto de partida para a sua superação e para a unificação da porção espectral, racional, e emanativa, imaginativa, de todos os seres. O fogo, elemento informe associado, na simbologia ocidental, à vida, é o elemento do inferno blakeiano, *topos* da criação e da liberação das forças imaginativas e, além de simbólico, indicia, também, o processo de composição das letras e imagens por meio da queima ou corrosão com ácido das placas de bronze.

Separado de sua emanção, Jerusalém, Albion assiste à sua dominação pelo seu espectro, que promove a linearidade, a temporalidade não imaginativa, enquanto sua visão/emanção é condensada em imagens narrativizadas, imagens figurativas que expressam movimentos, ações, sentimentos ou pensamentos, e que neste estado de

existência, Ulro, funcionam como complemento da linguagem verbal. A materialização do erro na forma de linearidade e de figuratividade assume tons paródicos na medida em que o leitor busca reconhecer temas, imagens e suas relações e, por meio desta exegese, chegar ao sentido último do poema, à sua essência ou transcendência. Entretanto, sua intenção é frustrada, pois os deslocamentos constantes evitam que descrições ou imagens adquiram contornos ou feições claras e reconhecíveis, o que pode ser visto na iconografia do poema, pela dificuldade em se reconhecer claramente as imagens femininas e masculinas, bem como pela encenação repetida do tema da dominação por diferentes personagens, em diferentes cruzamentos entre as tendências de cada Zoa e a existência material ou, dito de outra forma, pela tensão entre os limites de opacidade, Satã (eterno e criativo) e de contração, Adão (racional e materialista).

O espectro/letra e a emanção/imagem, entretanto, começam a ser reunidos por Albion na medida em que este reconhece seu erro e o supera, o que acontece quando se atira nas fornalhas de Los (placa 96) e descobre a eternidade. Esta reunião temática dos personagens Albion, Los e Jesus no poema tem sua contrapartida formal na letra/arabesco, sua transformação em desenhos, e na “narrativização” das imagens, paródias da percepção enfraquecida pela racionalidade. Somente quando se entra no jogo criado pelos reenvios constantes entre letra e imagem e realizado pelas iluminuras, jogo que convulsiona a espacialidade da página/placa e desloca a concepção e identificação entre centralidade temática e frontalidade visual, é que o poder desestabilizador do poema é acionado e o “prazer do texto” vem à baila. A espacialização da letra, seu diferir (na medida mesma em que é igual a si e se reproduz, produzindo diferença), a que chamaremos de espaçamento, e a temporalização (ou temporização, Cf NASCIMENTO 1999, 142-143) da imagem, alhures denominado

“Restituições” (DERRIDA 1987, 255), um adiamento crônico da “consumação (d)a satisfação do ‘desejo’ ou da ‘vontade’, realizando-o de fato de um modo que lhe anula ou modera o efeito” (DERRIDA 1991b, 39), que foi condensado pelo filósofo francês na economia do termo *différance*, no qual a simples mudança de uma letra que só pode ser notada na escrita subverte a hierarquia do *logos* ocidental (op. cit. 33,34).

Além da letra e do arabesco, outro deslocamento que a poesia iluminada de William Blake opera é a centralidade, tanto em seu aspecto visual quanto retórico ou metafórico, parodiando a importância dada pela tradição a este aspecto da construção e análise literária e da técnica pictórica. Relacionado ao conceito de visibilidade por simbiose, a centralização de diferentes aspectos da literatura e das artes visuais pode ser realizada espacial, metafórica ou retoricamente. No caso da centralização espacial, a forma de centralização mais “visível”, tanto imagem como texto são colocados na *frons scaenae* do espaço da página ou da tela; no caso do texto, a poesia concretista é uma forma já clássica de trazer a visibilidade para a página, mas outras formas igualmente eficientes de dar visibilidade ao texto merecem destaque, como a sinestesia da poesia simbolista e a aparente descritividade de textos como os de Flaubert ou Proust; no caso da tela, a centralidade, desde o surgimento da perspectiva, é um dos principais esteios da arte pictórica, mesmo na forma tensiva da relação “centricidade e excentricidade” (ARNHEIM 1990, 18 *et passim*).

Entretanto, a forma de centralização espacial que mais nos interessa é a produção de molduras, enunciativas ou visuais que indiciam ao leitor o espaço do artístico em relação ao que é marginal, externo, não artístico. Localizadas nem fora nem dentro da obra de arte, as molduras escapam ao processo decisório – e ideológico – do campo da arte, tornando-se uma ameaça para as definições do “campo literário [e, acrescentamos,

artístico], no campo do poder” (BOURDIEU 1996, 244) e obrigando Kant a realizar acrobacias argumentativas para justificar o fato de que apesar de não fazer parte da obra artística, os ornamentos ou *parerga* - excetuando o caso em que causam “dano à beleza genuína” (1974, 320) -, são dotados de beleza assim como as imagens, i.e., da “forma da finalidade de um objeto, na medida em que, *sem representação de um fim*, é percebida nele” (Itálicos do autor) (op. cit., 328).

Criando um jogo de espelhos temático, formal, estrutural, sintático e semântico batizado por André Gide de *mise en abyme* (apud DÄLLENBACH 1979), as molduras encetam elementos como tema, figura, personagem, narrador, sujeito e trama, elementos que existem somente como representações de e para si mesmos na encenação chamada textualidade, “And since nothing has preceeded the mirror , since everything begins in the folds of citation..., the inside of the text will always have been outside it...”²⁸ (DERRIDA 1981, 316). A escrita, em Blake, se apresenta como a tela na qual os elementos figura(tiviza)dos pelas molduras encenam a centralidade e a visualidade, da mesma forma que a imagem se presta a movimentos de narratividade ou de ação, sem deixar claro ao leitor por onde iniciar seu trabalho de leitura/perscrutação.

Dentre as molduras de um texto pode-se perceber as enunciativas, pragmáticas e físicas do que se poderia denominar, por meio de uma metonímia, de livro; as primeiras já foram por nós discutidas anteriormente; as molduras pragmáticas podem ser descritas como as instâncias de aproximação entre texto e leitor que condicionarão sua leitura, tais como contexto histórico, atitude do leitor, o “horizonte de expectativa” de que fala Jauss (1983), e as molduras físicas são a materialidade do texto/imagem e sua influência no ato de leitura. Dentre as molduras usadas na arte pictórica pode-se perceber, também,

²⁸ “E desde que nada precedeu o espelho, desde que tudo começa nas dobras da citação..., o interior do texto terá sempre estado fora dele...”

as semióticas, as histórico/contextuais e as plásticas, tendo as duas primeiras formas um funcionamento similar para as artes verbais e visuais (sobretudo quando se tem em mente a subjugação histórica da pintura pela retórica e pela lingüística). As molduras plásticas, sendo particulares ao *médium* das arte visuais, podem ser percebidas nos *parerga* kantianos que Derrida discute (DERRIDA 1987), elementos aparentemente ornamentais, mas que apresentam uma densidade que os incorpora ao *médium* e ao código pictórico, permitindo, por vezes, que roubem a cena de elementos “centrais” como o tema, a luz/sombra, a cor, o traço, o argumento (no caso da pintura retórica) e as figuras ou seus rastros (como no caso do Fauvismo e do abstracionismo surrealista).

A passagem do século XVIII para o XIX oferece o palco para mudanças que até hoje se fazem sentir, mesmo que atualizadas em novos jargões e novos aparatos conceituais e metodológicos, sendo a mais importante, a nosso ver, a transformação do sujeito racional e consciente do Iluminismo em sujeito expressivo, no Romantismo. A substituição do paradigma neoclássico da subserviência ao decoro e às regras da retórica pelo sujeito genial, possuído pela inspiração criativa, o *poet maudí* alheio às regras da sociedade introduz, como toda mudança histórica, uma oposição entre o racional e o imaginativo, sendo o primeiro termo considerado disfórico e o último, eufórico. O controle dos meios, a expressão clara e o pensamento bem articulado eram vistos, pela geração romântica como estigmas a serem evitados, ao passo que a criação como transe, cujo resultado era quase irreconhecível ao poeta/autor, a rebeldia contra padrões métricos ou temáticos da geração anterior (sobretudo os temas distantes do povo comum, elevado, pelos românticos, à condição de fonte de sabedoria e inspiração) e o pensamento sobre as questões humanas mais simples – além da obsessão com a linguagem e sua opacidade -, transformaram-se em ditames da nova cultura letrada.



Defendendo tanto a inspiração como o domínio da técnica e do processo criativo, além do pensamento claro, mas visionário, William Blake teve aceitação difícil tanto pela crítica quanto pelo público, tanto pela tendência classicizante como Romântica da crítica literária e de arte. Sua poesia profética, seus livros iluminados e seus desenhos e aquarela contrariam tanto o cânone setecentista quanto o romântico e causaram grande parte da incompreensão de que sua arte foi vítima até poucas décadas atrás. Compartilhando características de ambos movimentos, mas não se encaixando em nenhum deles (e não sendo reconhecido como pertencente a nenhum dos movimentos poéticos e artísticos), Blake teve que esperar por perspectivas teóricas vissem na auto-reflexão e no questionamento de suas certezas procedimentos legítimos e criativos da arte bem como teorias que contemplassem o leitor como produtor de sentido para ter seu valor reconhecido.

As molduras físicas são as condições materiais de produção da obra de arte que têm relação direta tanto com as condições de sua leitura, as molduras pragmáticas, como com elementos temáticos da obra que venham a corroborar e/ou contrariar estas condições materiais. Dialogando com a cultura livresca neoclássica, Blake vê na consagração do livro como forma de conhecimento a dominação da racionalidade, Urizen, como o narrador borgiano em busca da biblioteca universal: “Como todos os homens da biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo dos livros; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono onde nasci” (BORGES 1998, 516). Os livros aos quais se apegava o zoa Urizen não são os livros da literatura, os livros de autores neoclássicos que tentaram abalroar a montanha racionalista erguida pelos iluministas, tais como Jonathan Swift e Lawrence Sterne, os livros de Urizen são a

demonstração científica, documental, dos poderes da ciência, por meio dos quais a dominação é exercida. Esta é a razão principal, cremos, para o repúdio do poeta ao livro e para a escolha do pergaminho como forma não corrompida de iluminação, educativa e visual, como já dissemos. Somando-se à escolha do pergaminho medieval, a preferência pela profecia como forma e objeto da poesia e da reflexão estética e filosófica reitera sua crença na verdade imaginativa e iluminada que deveria ser cultivada na cultura do livro e nas artes.

Os pergaminhos em placas de cobre que Blake usa e sua rejeição ao livro, são tematizados e a querela, não mais *des anciens et des modernes*, mas entre a tradição, representada pelo ícone visual do livro e o bardo que, juntamente com os outros autores e artistas do “devil’s party” romperam barreiras e instauraram novas formas de pensar e fazer poético e artístico. A arte profética e visionária, representada pelo ícone visual do pergaminho, não somente é tematizada mas, também, assumida pelos personagens, não somente os zoas Urizen, Tharmas, Urthona e Luvah, mas pelos outros personagens que representam estados eternos e transitórios do homem em sua passagem pela “Eternal Death” da existência material. Seja do lado da arte visionária, como Jerusalém, Erin e Orc, seja do lado da tradição, como Urizen, Raab e Vala, os quatro sentidos eternos do homem estão separados:

They see their Wheels rising up poisonous against Albion
 Urizen, cold & scientific: Luvah, pitying & weeping
 Tharmas, indolent & sullen: Urthona, doubting & despairing
 Victims to one another & dreadfully plotting against each other
 To prevent Albion walking about in the Four Complexions

(J 38, 1-5)

Pensando em procedimentos estruturais comuns à literatura e à pintura, Uspênski, tenta a aproximação entre as artes por meio da percepção de pontos de vista similares,

internos ao “texto artístico” (1979, 213) que articulariam tanto focalização literária quanto perspectiva pictórica. Apesar de sua interessante percepção da especificidade de cada meio, o teórico formalista toma dois pontos comuns às artes como ponto de partida: a temporalidade e a unidade do sujeito observador. Aproximando-se de veras da redução a princípios comuns, o teórico propõe a temporalidade (narratividade e perspectiva) como ponte entre as artes verbais e visuais, sendo esta temporalidade articulada pelo sujeito autor/pintor, o qual construiria pontos de vista que seriam lidos pelo leitor/perscrutador. A redução das artes à temporalidade demonstra ainda a dificuldade em tratar daquilo que produz as diferenças sensíveis (as dimensões do tempo e do espaço), esta instância não redutível à teleologia do ser e do ente. Novamente, e ainda, as diferenças são tomadas como produtoras e não como produtos de uma certa maneira de pensar, e a divisão entre os estados eternos, na qual Blake percebia os sintomas do que Derrida chama de logocentrismo, é assumida como natural, inquestionável e não questionada.

Fruto desta separação entre os estados eternos do homem está a separação entre os pares arte e ciência, masculino e feminino, poesia e pintura, razão e imaginação e forma e conteúdo. Muito mais do que uma conformidade entre forma e conteúdo, *Jerusalem* parece questionar estas duas formas de percepção e pensamento, por encenarem a separação entre razão e imaginação. Se a forma, alcançada pela abstração da ciência, se distingue do conteúdo, obtido pelo exercício dos sentidos e da percepção sensual, nem uma forma de conhecimento nem outra servem aos propósitos da sua arte iluminada.

Derivada de traduções confusas dos termos gregos *morphè* e *eidos*, o conceito de forma teve sua posição assegurada no sistema logocêntrico ocidental na medida em que acenava com a restituição da pureza originária perdida no caos da materialidade.



Indiciando a visibilidade, mas ocultando-a na abstração da teoria, a forma se apresenta (uma apresentação cuja representação se torna um ato-de-fé científico) como uma exterioridade em relação ao conteúdo, a *tekhné*, uma metáfora que reproduz o movimento que detectamos na construção do conceito de verdade: ela deve ser externa para que possa ser verdadeira. “Forma” e “conteúdo”, já não podemos prescindir, neste momento das aspas como forma de duplicação do jogo de espelhos entre a apresentação e representação no texto iluminado, encenam o drama doméstico da manutenção do poder, em que a associação entre a presença e o (tempo) presente, como reclamaria Heidegger, não é questionada.

Blake percebe a identificação da presença com o presente e, por meio dos vários tipos de deslocamentos dos quais estamos fazendo um relato aqui, adia, posterga sempre a chegada a qualquer forma de fechamento, de finalização, de “entendimento” se, por este termo designarmos a capacidade de reduzir a tensão textual a fórmulas reconhecíveis, para promover a ruptura, o estranhamento (tanto no sentido que lhe dá Chklovski como na acepção freudiana), a suplementaridade e a diferença derridiana *avant la lettre*, o que inviabiliza o uso destas categorias para a leitura de sua obra iluminada. Assim se refere Derrida ao jogo de espelhos criado entre as molduras (o *mise en discours*) no texto de Philippe Sollers:

The old theatrical organization has become unjustifiable, is no longer answerable to anyone; the old phantoms called the author, the reader, the director, the stage manager, the machinist, the actor, the characters, the spectator, etc., have no single, unique, fixed place (stage, wings, house) assigned to themselves by themselves, except in the representation they make of it to themselves, of which an account must be given. That is where the story (the history) will have taken place if it takes place, where something will have been seen,

recounted, summed up as the meaning or presentable substance of the book.²⁹

(DERRIDA 1981, 296)

Outro desdobramento que o conceito de centralidade tem no texto iluminado de Blake é a distribuição de texto e imagens pelo espaço da página/placa, que ocorre por meio da divisão horizontal e/ou vertical do espaço. Pode-se detectar diferentes formas de divisão horizontal do espaço, como a colocação do desenho na parte superior da placa (4, 24, 28, 32, 39, 40, 44, 53, 78, 87, 95), inferior (6, 8, 9, 14, 15, 21, 25, 37, 41, 45, 46, 50, 54, 69, 74, 75, 84, 85, 91, 97, 99), entremeando com o texto (3, 9, 18, 20, 23, 24, 29, 40, 54, 58, 59, 63, 70, 71, 72, 73, 75, 92), superior e inferior (11, 19, 22, 31, 33, 35) e casos em que o texto está entremeado com as imagens (11, 19, 22, 26, 31, 33, 35, 47, 57, 62, 64, 81, 93, 94, 98). Uma única placa apresenta a imagem colocada no canto superior direito do texto (96). As ilustrações sem qualquer forma de texto totalizam 4 e se localizam no início de cada uma das quatro partes do texto (com exceção da segunda, à qual acompanha um texto curto e disposto verticalmente ao lado das figuras de Jerusalém e de Hand) e no final do poema, nas placas 1, 51, 76 e 100. A divisão vertical do espaço parece seguir a disposição dada às iluminuras pelos monges copistas medievais, ou seja, os desenhos aparecem preferencialmente na margem direita do texto, como é o caso das placas 4, 5, 7, 11, 12, 13, 14, 17, 24, 28, 34, 36, 38, 40, 42, 43, 45, 49, 53, 60, 65, 66, 71, 74, 78, 80, 82, 83, 89, mas também pode aparecer como forma de divisão do texto poético, como na placas 27, 52, 77.

²⁹ “A velha organização teatral se tornou injustificável, não responde mais a qualquer pessoa; os velhos fantasmas chamados o autor, o leitor, o diretor, o diretor cenográfico, o maquinista, o ator, os personagens, etc., não têm um lugar fixo, único, particular (palco, bastidores, audiência) designados por e para si mesmos, exceto na representação que fazem dela para si, da qual um relato dever ser feito. É aí que a estória (a história) terá ocorrido caso ocorra, onde algo terá sido visto, recontado, resumido como o sentido ou a substância apresentável do livro”

O jogo estabelecido entre a página e a tela faz com a centralidade seja constantemente deslocada do canto superior esquerdo da página para o centro visível da tela, e ao colocar diversas imagens na posição de início da página, bem como colocar o texto “dentro” da imagem, os códigos da representação verbal e visual são embaralhados e a hierarquia a que o olhar obedece em cada forma de representação é subvertida, deixando o leitor, num primeiro momento, confuso, mas, em seguida, livre para ordenar sua experiência de textualidade da forma que lhe convier. É certo que a participação na semiose do poema iluminado exige um pouco de familiaridade do leitor com sua poética, mas grande parte do trabalho é feita pelo olhar atento, mais do que por uma exegese reveladora, como diz Erdman, “Just looking carefully, inch by inch, was half the work.” (“Só olhar atentamente, polegada por polegada, foi metade do trabalho”) (1992, 14). O olhar que lê se confunde com o olhar que perscruta, a simultaneidade da visão é perpassada pela leitura e o movimento de leitura é ralentado pelo olhar sincrônico, atento.

A primeira tentação do comparatista seria reiterar o cânone setecentista e procurar no texto as razões para a colocação dos desenhos na parte superior ou inferior da placa, buscando no tema e na trama, bem como no simbolismo de “cima” e de “baixo”, pejado de conotações religiosas e políticas, associações que justificassem a “superioridade” ou “inferioridade” do texto em relação ao desenho, buscando, também, apoio nas tentativas de subjugação do herói pelo seu espectro (texto) ou por sua emanção (imagem). Esta tentativa de aplicar o princípio da causalidade ao texto iluminado de Blake refletiria, ao mesmo tempo e no mesmo movimento, a tentativa de apaziguar as forças desestabilizadoras de sua poesia, acomodando-a às regras do *paragone* entre as artes. A ambigüidade do texto e indefinição das imagens, bem como o desenvolvimento circular

da trama, desarticulariam a tentativa de estabelecer um desenvolvimento convergente (a teleologia das “artes irmãs” atrapalharia a leitura) entre o texto e os desenhos, paralelo este que reforçaria a crença em uma estrutura clara (linear) e sua complementação por um intertexto imagético, bem como sua mútua complementação para uma mimese mais completa.

O que poderia ser visto como o centro do texto poético, seus núdulos temático, simbólico e narrativo, as marcas que lhe garantiriam sua identidade, sofrem deslocamentos que jogam com a possibilidade mesma de reconhecimento destas marcas, de tal forma que, o simples reconhecimento de uma camada simbólica (as simbologias bíblica e inglesa), de um tema organizador (a queda e redenção do homem por sua capacidade imaginativa) e de uma trama (a passagem de Albion, o homem/humanidade/nação/planeta, pelos estados eternos) deixam de ser suficientes para a fruição do texto iluminado. A disposição concêntrica destes elementos do texto poético retira o conceito de centro de sua estadia metafórica e aponta para uma composição metonímica do texto poético, na qual deixa de ter a função estabilizadora de garantir o que é pertinente, para assumir uma função organizadora de diferentes experiências significantes que se dispõem visual e retoricamente como um vórtice, em outras palavras, como jogos de significação nos quais tanto referentes quanto sentidos são mutuamente e constantemente deslocados. O centro metafórico do texto, diz Blake, possui, como todo ser na existência material, seu vórtice, o qual abre as portas para dimensão eterna, movimento para o qual Frye usa a imagem do telescópio:

The telescope...introduces us directly to a more crucial one (dilemma). Blake says that everything in eternity has what he calls a “vortex” (perhaps rather a vortex-ring), a spiral or cone of existence. When we focus both eyes on one object, say a book, we create an angle of vision opening into our minds with the apex pointing away

from us. The book therefore has a vortex of existence opening into its mental reality within our minds.³⁰

(1990, 350)

Diferentemente da metáfora filosófica do círculo, que no poema assume a forma de circunferência, usada como forma de visualização da dialética hegeliana, do conceito romântico do tempo circular, do eterno início (a síntese constante dos opostos dialéticos) e da hermenêutica (o círculo hermenêutico), o centro/vórtice blakeiano acena visualmente para um movimento de inquirição constante, para a “*metáfora geométrica*” que, ao se apresentar como circularidade, promove sua elipse, a postergação da chegada/volta ao início, transformando-se numa forma geométrico-interpretativa que “...ne serait pas celle d’un cercle mais d’une sequence de *cercles* continus at inachevés. Ce serait donc la spirale, une structure ouverte à l’infini dans laquelle le cercle est l’element structurant mais dont la structure circulaire suppose toujours l’ellipse d’un detours.”³¹ (itálicos do autor) (SISCAR 1998, 58). Se o círculo/circunferência estrutura, contextualiza, referencializa, a sequência de círculos, concêntrica e espiralada, “vortical” em Blake, perfaz o deslocamento *ad absurdum* das marcas, dos limites, das identidades, uma forma de conhecimento implica na outra sem que sua interface se constitua ontologicamente em qualquer forma ou substância, mas, antes, em devir, para lembrar Heráclito, em promessa que se ainda perpetuamente se renovando a cada adiamento.

³⁰ “O telescópio...nos introduz a um dilema mais crucial. Blake diz que tudo, na eternidade, tem o que chama de “vórtice” (talvez, mesmo, um círculo de vórtice), uma espiral ou cone de existência. Quando focalizamos os olhos em um objeto, digamos, um livro, criamos um ângulo de visão que se abre em nossas mentes com um ápice apontando para longe de nós. O livro, portanto, tem um vórtice de existência que se abre para sua realidade mental no interior de nossas mentes.”

³¹ “...não será aquela de um círculo, mas de uma sequência de círculos contínua e inacabada. Será, então, a espiral, uma estrutura aberta ao infinito, na qual o círculo é o elemento estruturante, mas cuja estrutura circular sempre supõe a elipse de um desvio.”

Também o centro da imagem, que pode ser localizado nos elementos que lhe garantiriam identidade, é deslocado em detalhes, de tal forma a não evitar, mas tornar o reconhecimento destas imagens um processo de estranhamento constante, no qual o texto verbal não mais pode servir de aliado, passando a ser um duplo estranho, um elemento familiar (ao menos na tradição das artes), mas de difícil reconhecimento, que apesar de se mostrar “com todas as letras” e em todos os detalhes, oculta algo a si mesmo. Tanto texto como imagem perfazem um movimento entre visibilidade e ocultamento que perpassa os vários níveis do texto e das imagens, tornando diferente o que se espera, numa leitura convencional, que seja familiar, como diz Freud a respeito do sentimento, ou efeito, do “estranho”, cujo movimento de diferenciação e coincidência o psicanalista austríaco condensou no termo alemão “(um)heimlich”:

Desta forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*.

(1976, 283)

Este estranhamento que nasce da familiaridade é provocado pelo deslocamento do “centro” do texto poético e das imagens, deixando o centro de ser textual ou contextual, para ser pragmático, resultado do ato de leitura/visão. Esta porção imaginativa de cada leitor vai ser acionada em cada ato de leitura/textualidade, sem que seja criada uma oposição à sua contrapartida contextual, a circunferência, de forma a exigir do leitor a capacidade de situar-se em níveis diferentes de leitura conforme os movimentos do poema. O movimento centrípeto de texto e imagem em direção ao centro imaginativo de cada um (de cada texto, imagem, iluminura, leitor e leitura) torna-se, também, movimento centrífugo, ampliando a percepção e transformando o olhar estático em grande angular e zoom, ao mesmo tempo e no mesmo lance.

À lógica neoclássica da complementaridade, impõe-se outra lógica, a da suplementaridade, uma lógica que desafia o funcionamento mesmo da lógica na medida em que faz os termos rebaixados da oposição (ora a letra, ora a imagem) voltarem com força espectral para assombrarem a oposição, a lógica mesma da oposição. Deslocando-se constantemente de suas certezas, letra e imagem se referem e se diferem, postergando *ad infinitum* a chegada a um consenso, à complementaridade, à comunhão ou mesmo à negação entre si. O olhar que se movimenta no tempo, que lê o texto escrito se mistura ao olhar que observa, perscruta a imagem em seus detalhes, fazendo com que a “lei” da linearidade perpasse e seja perpassada pela “lei” da simultaneidade, de forma a romper a dualidade da complementação (ou da oposição) e fazer surgir relações visionárias e paródicas entre possíveis manifestações destas duas coordenadas que se tornaram eixos do pensamento ocidental. Realizando, em termos poéticos (e proféticos) a percepção de que pensar analiticamente o tempo e o espaço significa estabelecê-los como coordenadas do pensamento, dividindo-os, mesmo que na tentativa de reuni-los posteriormente, Blake parece indicar que as manifestações expressivas do que é pensado como tempo não são ou precisam ser necessariamente as artes temporais que têm na escrita e na fala sua origem, e as manifestações do que é pensado como espaço (o espaço abre a clareira para o pensamento, diria Heidegger) não precisam ser, obrigatoriamente, as artes que têm na visualidade seu suporte básico.

Os desdobramentos da lógica da separação entre tempo e espaço correspondem, no texto blakeiano, à lógica do masculino e feminino, do pensamento e da imaginação, da letra e da imagem. Entretanto, esta lógica, ou esta cadeia de seqüências lógicas (o que Derrida chama de “cadeia de suplementos” a propósito da Jean-Jacques Rousseau) só pode ser desconstruída na medida em que é praticada, em que se torna visível, na



medida em que exerce sua força lógica. É somente então que a “lei” da lógica pode ser pensada, parodiada, torcida, distorcida e manuseada, fazendo surgir o estranho dentro do familiar, como o *unheimlich* freudiano, colocando letra e imagem na difícil situação de estranhos a si mesmos e ao outro, num movimento que provoca a alteridade como diferenciação, postergação, adiamento, des-conhecimento. Tempo e espaço são deslocados de sua transcendência ou idealidade filosófica para adquirir contornos pragmáticos, que abrem possibilidades para o leitor, perfazendo um movimento duplo de deslocamento da oposição transcendência-imanência e texto-leitor, uma vez que ambos os pares opositivos atualizam uma certa lógica logocêntrica do poder e sua manutenção. Nem além e nem aquém do leitor e do texto, tempo e espaço são divididos por uma necessidade da forma de pensamento exercida em Ulro e na existência inferior de Beulah, na qual a necessidade de classificação para compreensão é imperiosa e revela a ameaça que as transgressões a este funcionamento do pensamento podem representar. Os gêneros e as espécies aristotélicas representam, para o poeta, a condensação do pensamento grego nas “Mathematical Forms”, na ciência demonstrativa.

Palavra e imagem, percepções condicionadas pelo enfraquecimento da visão e da capacidade profética, são lidas como formas diferentes de visão, complementares mas distintas. A iluminação blakeiana propõe sua leitura a partir de seu vórtice imaginativo e, sem negar identidades ou fronteiras, as transforma em elementos de uma nova textualidade, cujo intuito é restituir ao homem o que lhe tem sido negado pelos diferentes sistemas, sua visão profética, como diz o poeta, citando Números XI, 29: “Would God that all the Lord’s people were prophets”.

5. CONCLUSÃO

Na *Ideologia Alemã*, Marx analisa o processo fundamental da cultura ocidental de reificar procedimentos de transformação de objetos e idéias em bens de consumo no capitalismo como um efeito de *camera obscura*. Equiparados à verdade, ou melhor, tomando o lugar da verdade, estes bens (materiais ou culturais) fazem funcionar e alimentam uma máquina de produzir verdades aparentemente naturais, que são veiculadas pelas diferentes *mídia* e que fazem o milagre de transformar uma visão de mundo opressora e desfavorável à grande maioria em consenso implícito desta mesma grande maioria. A poderosa metáfora de Marx faz transparecer um mecanismo de dominação de grande eficiência na sociedade capitalista, trazendo aos olhos o que subjaz a todo o processo, fazendo “ver” o funcionamento da *câmera obscura* de maneira concreta, resgatando o conceito de um aparato da técnica pictórica cujo uso tinha por bem dar ao pintor a dimensão exata dos objetos da realidade quando em perspectiva. Recuperando o aparato pictórico renascentista, Marx traz à luz (do entendimento e da visualização, novamente a metáfora do conhecimento invoca a visão) e inverte os termos de visibilidade do aparato, relegando sua função objetivadora para segundo plano e trazendo sua função subjetiva e ideológica para a cena central. Paralelamente, o autor d’*O Capital* percebe o mecanismo de despersonalização da ideologia, um movimento que retira o processo das mãos de alguns para transforma-lo em movimento autônomo, independente de sujeitos reais, uma máquina ideológica que prescinde do elemento humano para seu funcionamento.

Apesar de sua preocupação tópica com a revolução proletária e com a superação da ideologia burguesa, Marx, no entanto, cria as condições, com sua metáfora da *câmera obscura* como máquina ideológica, de uma crítica que tem a possibilidade de verificar



não somente o funcionamento da ideologia burguesa com seus mecanismos de reificação, fetichização e idolatria (que dão o suporte para a mais-valia), mas os mecanismos de formação de ideologias que têm, por base, o funcionamento de uma lógica em que a visibilidade não é garantia de verdade, ou seja, a visibilidade é uma peça chave do funcionamento da ideologia pois sob o manto visível da lógica e da não-contradição se esconde um poderoso aparato de dominação. De maneira exemplar, como nos diálogos platônicos, Marx invoca a imagem (na forma de imagem verbal) para auxiliar a palavra, o que, longe de ser um recurso retórico de exemplificação e visualização, mostra o funcionamento mesmo da palavra, i.e., mostra o funcionamento espectral da imagem, excluída desde sua infância do domínio do *logos*, articulado pela palavra. Marx propõe o desmascaramento do simulacro por meio de um olhar objetivo sobre um procedimento cultural, uma *camera obscura* objetiva, crítica, sobre a *câmera obscura* ideológica.

Ao propor a metáfora da *camera obscura* como modo de pensar a ideologia capitalista e denunciar os processos de reificação e fetichização de idéias, que passam a ser mercadorias que circulam em meio a outras, Marx entrevê uma lógica poderosa agindo sobre e pré-determinando o pensamento das pessoas sobre conceitos como certo e errado, verdadeiro e falso, essencial e contingente, forma e aparência, entre outros. Este mesmo movimento de trazer à visibilidade o funcionamento da ideologia capitalista é o movimento espectral, a espectralidade que Derrida percebe na dinâmica do marxismo: o anúncio e o prenúncio de um comunismo que está sempre por vir, por acontecer, sem deixar de se apresentar e reapresentar às diferentes gerações. Profeticamente, diríamos, Marx percebe a reificação como sustentáculo da ideologia e Derrida aprofunda esta percepção mostrando que o funcionamento da lógica mesma está



sujeito a leis que, como os espectros, perambulam entre a visibilidade e a invisibilidade. Para nós interessa, neste momento e nesta mesma cena, perceber o desdobramento da crítica marxista da ideologia e da crítica derridiana da lógica ocidental no que concerne às relações entre a palavra e a imagem:

O espectro, como seu nome indica, é a *frequência* de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível. E a visibilidade, por essência, não se vê, por isso é que ela continua *epekeina tes ousias*, para além do fenômeno ou do ente. O espectro é, também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para ver. Nem mesmo a tela, às vezes, e uma tela sempre tem, no fundo, no fundo que ela é, uma estrutura de aparecimento-desaparecimento. Mas eis então que não se pode mais fechar os olhos, à espreita do retorno. Daí a teatralização da fala e a especulação espetacularizante sobre o tempo.

(DERRIDA 1994, 138)

Encenando uma lógica de complementaridade com contornos históricos que vão do *paragone* leonardiano entre a palavra e a imagem, passando pela tríade setecentista da traduzibilidade e transferibilidade e complementaridade, pela iconoclastia romântica e chegando até nossos dias na pena pós-moderna de Mitchell com seu “relativismo rigoroso” (1987, 38), as relações entre a codificação verbal e visual têm se apresentado como uma forma de interlocução consentida, não ameaçadora entre o que se acredita ser o pensamento abstrato, superior em qualidade, e o pensamento por imagens, inferior e útil somente aos que, como os pagãos da Idade Média ou os povos considerados bárbaros pela cultura ocidental, não tinham acesso ao pensamento abstrato, melhor traduzido pela língua falada e escrita. Para que o *status quo* das relações entre palavra e imagem fosse mantido os códigos foram construídos e adquiriram força de lei, uma lei que permite transgressões, as quais vêm somente a reiterar a força da lei, desde que seus fundamentos sejam mantidos, numa ordem que faz da palavra falada a representação mais próxima da verdade essencial e da imagem pictórica a realização mais fiel à

realidade. A palavra escrita, uma mistura dos códigos da comunicação de idéias (fala) e da sensibilização por meio de imagens (pintura), já nasce proscrita e terá de lutar através da história (que, ironicamente, é por ela inaugurada) por seu reconhecimento. O *logos* da fala e o simulacro da pintura têm seu estatuto regulamentado, seus valores estabelecidos e seu funcionamento prescrito. Entretanto, os códigos verbal e visual já nascem perpassados por outros códigos que são reprimidos e expulsos para que o conhecimento seja compartimentado de forma a permitir sua institucionalização, ou seja, a imagem, a música, a fala, a escrita são códigos que já nascem bastardos, miscigenados, impuros. A “restituição” de sua pureza faz parte da construção da lógica ocidental, do fonologocentrismo que caracteriza nossa época.

Para o poeta, pintor e gravurista William Blake o estabelecimento de domínios do saber e a conseqüente divisão dos campos da produção artística obedecem a uma lei maior que as leis específicas das artes visuais e verbais (e, no campo destas últimas, entre o campo do literário e o da filosofia/teoria), que é a lei da tirania com seus dois pilares, a dominação e a crueldade. O poeta inglês percebe, nas diferentes manifestações do que chama de Anticristo ou o Querubim Cobridor, o tipo de pensamento que busca se afirmar como verdade e se consolidar como único, excludente de outras formas de pensar. Adotando o princípio aristotélico da não contradição como axioma, este tipo de pensamento caracteriza os estados de existência inferiores, Ulro e Geração e o paraíso inferior, ou Beulah, nos quais a natureza, Deus e o racionalismo fornecem as bases dos sistemas que se alternam como formas de dominação.

Entretanto, Beulah, região e tropo onde Albion, o arqui-protagonista divino, humano e cósmico, realiza sua jornada pelos estados eternos, também acena com a possibilidade de um pensamento por analogias, que para o poeta, era a percepção de um



mesmo corpo pelo portal dos cinco sentidos e pelo portal dos sentidos imaginativos a partir do vórtice ou centro eterno da cada corpo. Desta forma, o pensamento que tem nos cinco sentidos seu *ratio* aceita apenas o que consegue explicar com sua ferramenta principal, o racionalismo, ao passo que o pensamento que instiga a imaginação a se expandir para além dos sentidos, não somente não se coloca como antagonista do primeiro, mas com ele dialoga no sentido de realizar a transformação da razão em inteligência imaginativa.

Anulada a possibilidade de que Beulah viesse a se tornar um sistema em oposição aos anteriores (que seria repetir a fórmula Urizênica de dominação por meio da razão), o paraíso inferior e o superior (o Éden) possibilitam formas de pensamento que desarticulam as tentativas de dominação de um sistema sobre outro, instaurando a pluralidade e diferença como formas de pensar. Porém, as formas de pensar que não são articuladas por sistemas em oposição não podem existir e não são criadas na pura idealidade (o que seria apenas inverter os termos da equação Urizênica), sendo necessário que surjam a partir do trabalho e das guerras mentais que, por meio do deslocamentos das certezas construídas pelos sistemas filosófico, artístico, literário, moral e social, fazer com estes sistemas passem a funcionar de forma não exclusiva e não opositiva, criando possibilidades múltiplas de pensamento.

Tendo como causa a desunião dos quatro estados eternos do homem, os zoas e suas paronomásias, Luvah, termo que indicia foneticamente “Love”, Urizen, “Your Reason”, afirmação ou “You Reason”, vocativo, Tharmas e Urthona, algo como “Earth on”, que são chamados, na vida material, respectivamente Orc, Satã, Querubim Cobridor e Los, e que correspondem à força revolucionária, à energia criativa, ao moralismo e ao poder transformador, o estado decaído em que se encontra Albion só pode ser superado

quando pensamento e imaginação se unirem e a visão profética realizar a tarefa de conduzir os homens, assim como Albion, à sua passagem pelos eternos e à sua descoberta dos mundos do pensamento, os mundos de deleite de que fala o poeta.

Como poeta e pintor, Blake reconhece a oposição entre pensamento e imaginação nos códigos estabelecidos pela tradição para as artes verbais e visuais, vendo na tradição do *ut pictura poesis* a epítome do racionalismo. Percebendo que a oposição entre as artes tem, por regra de funcionamento, o rebaixamento ora de uma ora de outra das “artes irmãs” e realizando que a oposição somente seria superada se integrada a uma forma de pensar que anulasse o seu poder por meio da articulação (não diferencial) de diferentes níveis de pensamento, Blake se dá conta de que somente por meio de uma arte que deslocasse formalmente as balizas de cada arte e inviabilizasse, desta forma, o reconhecimento de cada uma das artes, a profecia poderia ser resgatada em sua capacidade de condensar diferentes esferas de pensamento. É neste limite imposto à queda do homem, o limite de condensação ou Adão, que deve surgir uma arte capaz de suscitar o pensamento imaginativo, o qual deve fazer dos limites impostos às artes verbais e visuais seu ponto de partida para uma arte visionária.

Tendo este objetivo em mente, Blake resgata a tradição das gravuras em placas de bronze que, juntamente com a tradição medieval de iluminar os manuscritos sagrados, são por ele utilizadas para criar um poema épico em verso branco e livre que usa o texto poético, a imagem e a iluminura para formalizar os deslocamentos dos quais o leitor será o cúmplice hermenêutico. Operando deslocamentos no texto verbal como o uso da letra manuscrita, a supressão da pontuação, a fusão das letras aos arabescos e destes com as imagens em tamanho reduzido e com as iluminuras (os quase-desenhos) e nas imagens, tais como a narrativização paródica de imagens figurativas, o jogo espacial

entre texto e imagem na centralidade da página/tela, o estranhamento no reconhecimento das imagens e da relação entre texto e imagem, tematizando estes deslocamentos ao mesmo tempo e no mesmo espaço em que os formaliza, o poeta cria níveis de sentido que se multiplicam, sem que seja possível prever as conseqüências deste movimento.

Tendo consciência clara da época em que viveu e do tipo de pensamento praticado pelos seus conterrâneos e contemporâneos, ou seja, tendo consciência da força da tradição sobre o pensamento, Blake também percebe que uma forma de conhecimento que deslocasse as fronteiras institucionais do saber estabelecido provocaria uma ameaça à ordem e ao poder da classe dominante política, cultural, religiosa e moralmente. É assim que Blake adquire tantos inimigos em sua vida em diferentes esferas da sociedade, por escrever, pintar e gravar as conversas que tinha com profetas e apóstolos e as imagens de sua imaginação. As edições sucessivas de sua obra, bem como suas traduções para o português, demonstram a dificuldade em lidar com uma obra poética/artística que dissemina as suas próprias marcas, transformando-se a cada ato interpretativo em uma nova arena de significação. Aspectos desconcertantes de seu texto poético, tais como a escrita manual, a pontuação, relações entre aspectos formais (como os citados, entre outros) e sua desarticulação (ao contrário da esperada confirmação) por outras camadas do texto, como a retórica e a simbólica são simplesmente ignorados ou, em alguns casos, explicitamente “corrigidos”, como demonstramos em trabalho anterior (SANTOS 1999)

Uma transformação desta envergadura não aciona somente as questões de que trata a literatura, tais como forma, conteúdo, simbologia, trama, tempo, espaço, personagens e tema, mas subverte (sem negar) estas instâncias de maneira a colocar em visibilidade a

questão que torna possível as anteriores, que é a identidade das coisas, sua possibilidade e sua condição. Ao deslocar marcas do texto poético bem como das imagens e das iluminuras, o reconhecimento destas formas de expressão e o conseqüente reconhecimento de suas leis e regras de funcionamento, sofre golpes sucessivos que findam por inviabilizar tal reconhecimento.

Diferentemente de Lessing, Blake não escolhe a via ensaística como forma de reflexão sobre a poesia e a pintura, mas opta por uma arte na qual a realização formal e a reflexão teórica são inseparáveis, procedimento que cria uma densidade em seu texto poético que abre a clareira para o poeta passear pelas “artes irmãs”, deslocar seus limites, refletir sobre eles e disseminar suas marcas, num texto em que beleza e poeticidade são esbanjados.

Jerusalem the Emanation of the Giant Albion se constrói a partir de visões, de conversas do poeta com os profetas do Velho Testamento e de visões do Apocalipse, visões de redenção nas quais o poeta/profeta é chamado a participar. Espaço literário/artístico onde o tempo é deslocado de sua presença para adquirir contornos menos fixos e instigar as formas tradicionais de pensamento com movimentos sutis de tema, forma e sujeito, o “livro” de William Blake já não mais reclama o direito a esta categoria – e nem à outra categoria, a da pintura/gravura. Entretanto, é do centro (imaginativo) destas classificações que se opera a metamorfose (ovidiana) entre a obra e o texto, para usar as termos de Roland Barthes. À tendência classificatória de estabelecer esquemas de continuidade e perpetuação de valores literários e artísticos nas diferentes obras artísticas, que causa o enrijecimento da produção na forma de autoria, a instituição que Foucault define como “...situada entre os dois pólos da descrição e da designação” (apud HARARI 1979, 146), Blake propõe uma forma de textualizar

experiências místicas, visionárias, artísticas e filosóficas na qual se pode perceber as características daquilo que Barthes chama de textualidade (em contraposição à obra, reflexo do autor instaurado institucionalmente), um "campo metodológico", ao contrário da obra, uma "porção de espaço-livro" (apud HARARI, op. cit., 74), que se constitui como uma "força subversiva em relação à antigas classificações" (Idem, 75), a qual "pratica um adiamento infinito do significado" e leva a textualidade a uma "*pluralidade irreduzível*" (itálicos do autor) (HARARI, op. cit. 76).

Metamorfoseando sua obra iluminada em livros-gravura elaborados sobre placas de cobre, as quais parodiam a obstinação da linguagem escrita em preservar o texto de alterações "não-autorizadas", a poesia iluminada é feita de metal, matéria menos sujeita a alterações indevidas que o papel. Juntamente com a obstinação da matéria-prima usada na confecção das placas, o poeta também procura preservar o que , somente graças à tipografia, se pode minimizar em seu texto, que são os desvios das regras da sintaxe da língua inglesa, a letra manuscrita, a espacialidade do texto e da imagem e os deslocamentos das "relações" "entre" o "texto" e a "imagem"³². As diferentes edições e traduções da poesia iluminada de Blake demonstram a dificuldade em lidar com um texto que desarticula as tradições do livro, da imagem, da poesia, da gravura e da pintura, o que nos leva a pensar que sua poesia coloca ao leitor a difícil questão de sua indecidibilidade, da disseminação de marcas que afeta o funcionamento do *logos*, no qual o poder de decisório é a estrutura mestra. Articulando sua textualidade a partir do que se condensa, numa leitura metafísica, na série de oposições na qual o pensamento teleológico se (re)conhece, a poesia iluminada de Blake desarticula as oposições e as

³² Peço desculpas ao leitor pela insistência nas aspas, mas não podemos mais usar estes conceitos sem indicar sua variação, seu pulo para fora de si, seu movimento de não mais significar o que lhes foi imposto pela conceituação ao mesmo tempo em que mantêm a paleonímia.



integra num jogo *en abyme* de mútuas referências, no qual o leitor, invocado no mesmo movimento de invocação às musas, deve fazer escolhas, administrando o transbordamento de sentido que as rupturas de seu texto provocam.

(Des)Articulando letra e imagem num movimento de fluxo contínuo formal e retórico, provocando a lógica mimética da manifestação sensível como imitação do *eidos*, da forma ideal, e trazendo a exterioridade da verdade/essência para dentro do jogo, o texto iluminado de Blake irrompe (n)a lógica, desvirtua o *logos*, fazendo do simulacro, do bastardo reprimido, a *frons scenae* do palco, da “lei” da literatura, da pintura e da lógica. Não mais imitação de uma essência, a representação assume a centralidade/visualidade da significação, mostrando que as palavras e as imagens são representações de representações cujo representado nunca existiu nem jamais existirá.

Enxertando um trecho de Derrida a propósito de Mallarmé:

What is marked here is the fact that, this imitator having in the last instance no imitated, this signifier having in the last instance no signified, this sign having in the last instance no referent, their operation is no longer comprehended within the process of truth but on the contrary *comprehends it*, the motif of the last instance being inseparable for metaphysics as the search for the *arché*, the *eschaton*, and the *telos*. (itálicos do autor)³³

(1992, 158)

Instaurando sem jogo sem início ou fim e deslocando a “última instância” das leituras metafísicas, o texto iluminado desloca os limites das representações verbal e visual juntamente com os conceitos de conteúdo, forma e sujeito, fazendo do poema iluminado uma profecia visionária na qual a tradição (a estrutura épica, a

³³ “O que se marca, aqui, é o fato de que, este imitador não tendo, em última instância, qualquer imitado, este significante não tendo, em última instância, qualquer significado, este signo não tendo, em última instância, qualquer referente, sua operação não está mais compreendida no processo de verdade, mas, pelo contrário, *o compreende*, o motivo da última instância sendo inseparável, para a metafísica, da procura pela *arché*, pelo *eschaton* e pelo *telos*.”

complementaridade das artes irmãs) dialoga com a religião (aos livros proféticos do Velho Testamento) de modo a perpassar os campos da representação com uma textualidade cuja força permanece após quase duzentos anos de existência (no caso do poema *Jerusalem*, escrito em 1804). Espectros que representam as características eternas do ser humano, racionalidade, paixão, poder e criatividade adquirem existência temporal e passam a ser conhecidos pelos homens por meio de múltiplas associações que estes fazem das características eternas com elementos da vida material. Ao adquirirem existência material os espectros se separam de suas emanções, os correspondentes femininos das características eternas instaurando-se, com esta divisão tripartida dos zoas em existência eterna, temporal (masculina) e emanção (feminina).

Os zoas, sendo eternos, não se constituem como indivíduos e nem como forças somente, mas existem por meio da relação eterno-humano, a qual causa, inevitavelmente, a separação das forças ativas e passivas, os espectros e as emanções, que são conhecidos pelos sentidos empobrecidos do homem como o tempo e o espaço, o masculino e o feminino, enfim, como os pares opositivos que acredita-se ser a própria origem de toda a existência. A partir de sua existência dividida, o homem se apega, em diferentes momentos históricos, a diferentes aspectos dos zoas e sua existência eterna e material, reduzindo a complexidade e a irredutibilidade das quatro rodas de fogo ou quatro querubins que o profeta Ezequiel vê descenderem do céu a relações de causa e efeito, sendo que só se pode considerar como verdadeiro o que estiver no paradigma deste tipo de causalidade, cujo funcionamento Aristóteles definiu. Assim, o homem explica a si próprio e ao mundo por meio da redução a um dos estados eternos, derivando daí a vasta gama de teorias e conceitos sobre o homem e o universo.



A separação dos estados eternos de sua existência temporal e espacial reduz a capacidade de percepção e de intelecção, transformando o homem num “ratio of the five senses”, situação em que a mente precisa de coordenadas precisas e verificáveis pela ciência demonstrativa para perceber o mundo. As coordenadas de que precisa o homem para pensar o mundo são, como o percebe Blake e relação à poesia e à pintura, o tempo e o espaço, para as quais a filosofia criou uma variedade de explicações, todas com o intuito de chegar a um fechamento, a uma totalização, a um sistema que, podendo ser previsto em seu funcionamento, não mais traria ameaças. Delimitados os limites e as leis do saber a partir de uma visão parcial da existência e em função de uma lógica causal que assume a temporalidade como garantia de causalidade, os zoas entram em guerra uns com os outros pela dominação da mente do homem, produzindo Leviatãs e Raabs que são fetichizados e idolatrados até que outro fetiche lhes tome o lugar. Desta separação se alimenta a arte e a profecia, que nela vêm a dormência intelectual do homem e os monstros que desta situação podem surgir, procurando falar aos homens por meio de linguagens que não sejam reduções das características eternas como o pathos da paixão, a ilusão da força, a armadilha da razão e os riscos da criatividade (quando separada da reflexão).

Desta maneira, Blake, inspirado em Ezequiel e Isaías, também busca a libertação de Jerusalém, metáfora bíblica da humanidade, do domínio de forças que lhe são prejudiciais, uma vez que a dominação de qualquer dos zoas separadamente, traz consigo o moralismo, a crueldade, a tirania que são exercidos pelo homem sobre o homem. A imagem e a letra, campos e leis do conhecimento que dialogam mas que têm independência entre si, são as dimensões expressivas das concepções de tempo e espaço a que o homem chegou por meio de reduções e sínteses racionais. Opostos

complementares que têm na poesia e na pintura suas representações no campo artístico, Blake vê nesta duas manifestações expressivas (na sua separação, melhor diríamos), epítomes da redução do conhecimento a dois princípios complementares e opostos, na mesma matriz platônica da separação sensível-inteligível, tendo um deles ascendência sobre o outro. Na tradição platônica, que serve de esteio a boa parte da teoria e crítica literária e de arte, a essência tem prioridade sobre a aparência e, no texto iluminado de Blake, a dominação do princípio da razão, que se manifesta na letra, no código escrito, no *logos* e na *dianóia*, sobre a imaginação, manifesta na imagem, no *eikon* e na *imago*, é parodiada e seu funcionamento desarticulado por meio de deslocamentos formais, retóricos e simbólicos dos campos específicos (do que se acredita que têm de específico) da poesia e da pintura e do funcionamento das relações entre estas duas dimensões da percepção humana (a episteme comparativista).

Pondo em xeque a consideração de domínios do conhecimento bem como de campos da arte, o texto iluminado blakeiano convulsiona a ideologia das separações e das classificações, demonstrando que “Cada ficção [i.e., sistema ideológico] é sustentada por um falar social, um socioleto, ao qual ela se identifica: a ficção é esse grau de inconsistente que uma linguagem atinge quando *pegou* excepcionalmente e encontra uma classe sacerdotal (padres, intelectuais, artistas) para falar comumente e a difundir” (grifo do autor) (BARTHES 1993, 38). Num desafio que lhe custou uma vida de pobreza e dependência de amigos e mecenas para sua sobrevivência, Blake insiste obstinadamente no seu texto, em sua iluminação, na luz do conhecimento e da visão para construir seus poemas, dólmens de uma existência na qual gigantes, fadas, espetros, emanações e querubins são, ao mesmo tempo e no mesmo movimento, seres celestiais e etéreos, manifestações poéticas a artísticas, elementos da relação tensa entre

a tendência à dominação e à liberdade. Para os sentidos dos homens, esta existência é percebida somente como um poema épico no qual o texto poético é ilustrado por desenhos de vários tamanhos no qual vários personagens lutam entre si pela eternidade. Entretanto, se os vórtices do poema forem adentrados, novas dimensões de significação serão contempladas sem que as anteriores sejam negadas ou sintetizadas em princípios, sendo o entendimento racional abdicado em favor do prazer da inteligência/fruição e sendo a diferença (grafada à maneira derridiana) instigada como significação, i.e., evitando que os produtos das diferenças sejam tomados como conflitos entre domínios diferentes:

A diferença não é aquilo que mascar ou edulcora o conflito: ela se conquista sobre o conflito, ela está *para além e ao lado* dele. O conflito não seria nada mais do que o estado moral da diferença; cada vez (e isto torna-se freqüente) que não é tático (visando transformar uma situação real), pode-se apontar nele a carência-de-fruição, o malogro de uma perversão que se achata sob o seu próprio código e já não sabe inventar-se: o conflito é sempre codificado, a agressão não é senão a mais acalcanhada das linguagens.

(BARTHES 1979, 23-24).

Instigando a lógica do duplo, da duplicidade, rasgando a conformidade do outro ao estatuto de complemento, de apêndice ou dependente, texto e imagem são re-colocados em sua situação de diferenças de e para si e o pensamento relacional é posto à deriva, à espera de um sujeito que venha se apropriar destas incertezas e transformá-las em tradição e cânone. Entretanto, o sujeito é deslocado, descentrado de si, desfocado mesmo, embaçado em sua nitidez de forma ou de contornos para se misturar ao próprio jogo, que apresenta a indecível aporia entre a automação e intenção.

As “Intellectual wars” que Blake começou a travar quando de sua existência temporal continuam sendo travadas por seu texto iluminado, sua existência eterna continua em seu vórtice iluminado, como a voz profética que Ezequiel e Isaías ouvem, a

ecoar em nosso ouvidos e a dizer: “Bring me my Bow of burning gold: / Bring me my
Arrows of desire: / Bring me my Spear: O clouds unfold / Bring me my Chariot of fire!
“ (M 1).



6. BIBLIOGRAFIA

Nota explicativa: as abreviaturas usadas se referem aos poemas de William Blake na edição de David Erdman (1988), que serviu de referência para este trabalho e que pode ser acessada na Internet no site <http://jefferson.village.virginia.edu/blake/>.

J = *Jerusalem the Emanation of the Giant Albion*

ARO = *All Religions are One*

FR = *The French Revolution*

AP = *America a Prophecy*

SIE = *Songs of Innocence and Experience Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*

NNRa = *There is no Natural Religion* (parte a)

NNRb = *There is no Natural Religion* (parte b)

MHH = *The Marriage of Heaven and Hell*

PA = *Public Address*

DC = *Descriptive Catalogue*

VLJ = *A Vision of the Last Judgement*

EP = *Europe a Prophecy*

M = *Milton a Poem in Two Books*

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, 1971.

ANTELO, R. "Liminar" In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1998. (pp. 7-9)

ARGAN, G. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottman e Federico Caroti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d



_____ a . ” Poética” In *Os Pensadores*. São Paulo: Nova cultural, 1996.
(pp. 31-60)

_____ b. “Organon VI: Elencos sofisticos” In *os Pensadores*. São Paulo:
Nova Cultural, 1996. (pp. 62-110)

ARNEHIM, R. *O Poder do Centro: um estudo da composição nas artes visuais*.
Tradução Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 1990. (Arte e Comunicação 52)

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*.
Tradução do russo Aurora Bernardini *et alli*. São Paulo: HUCITEC/EDUNESP,
1988.

BARTHES, R. “O Grau Zero da Escritura” In *Novos Ensaios Críticos*. Tradução de
Heloisa de Lima Dantas; Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo:
Cultrix, 1974. (pp. 117-167)

_____ “From work to Text” In HARARI, J. V. (ed) *Textual Strategies:
Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Methuen & Co., 1979. (pp. 73-81)

_____ “O Espírito da Letra” In *O Óbvio e o Obtuso*. Tradução Léa Novaes.
Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990. (pp. 93-116)

_____ *O Prazer do Texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva,
1993.

BATAILLE, G. “William Blake” In *La Litterature et le Mal*. Gallimard, 1957. (pp.
90-116)

A Bíblia Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Rio de
Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BAUDELAIRE, C. "Salão de 1859" In *Obras Estéticas: Filosofia da Imaginação Criadora*. Trad. de Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993. pp. 83-147

BENNINGTON, G. *Jacques Derrida*. Tradução de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BERGSTEIN, L.; DERRIDA, J. *Enlouquecer o Subjétil*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da UNESP/Ateliê Editorial, 1998.

BLAKE, W. *O Matrimônio Do Céu E Do Inferno/O Livro de Thel*. Tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *As Núpcias do Céu e do Inferno*. Tradução de Oswaldino Marquês. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. *William Blake: Poesia e Prosa selecionadas*. Tradução e prefácio de Paulo Vizzioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

BLOOM, H. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Tradução e apresentação de Artur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Biblioteca Pierre Menard, vol. 1)

_____. *Um Mapa da Desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995. (Biblioteca Pierre Menard)

BORGES, J. L. "A Biblioteca de Babel" In *Obras Completas I*. São Paulo: Editora Globo, 1998. (pp. 516-523)

BOURDIEU, P. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. *Que é Literatura Comparada?*
Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de
São Paulo, 1990. (Coleção Estudos, 115)

BURKE, P. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime
e do belo*. Tradução e apresentação de Enid Abreu Dobránszky. Campinas:
Papirus/Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CAMPOS, H. de. "Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa" in
CAMPOS, H. de. (org) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo:
Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (pp. 23-107)

CHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento" In *Teoria da Literatura: formalistas
russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro *et alli* Porto Alegre: Globo, 1971. (pp.
39-56)

COLERIDGE, S. T. "Biographia Literaria" In ABRAMS, M. H. (ed) *The Norton
Anthology of English Literature*. Norton & Company, 1987. (pp. 1584-1603)

COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (org) *Literatura Comparada: textos
fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CULLER, J. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*.
Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

DÄLLENBACH, L. "Intertexto e autotexto" In *Intertextualidades*. Poétique 27.
Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. (pp. 51-76)

DEMAN, P. "The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau" In
Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.
Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. (pp. 102-141)



_____. *Alegorias da Leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Biblioteca Pierre Menard)

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

_____. "Dissemination" In *Dissemination*. Translated by Barbara Johnson. The University of Chicago Press, 1981. (pp. 287-366)

_____. "Restitutions" In *The Truth in Painting*. Translated by Geoffrey Bennington and Ian McLeod. The University of Chicago Press, 1987. (pp. 255-382)

_____. "Parergon" In *The Truth in Painting*. Translated by Geoffrey Bennington and Ian McLeod. The University of Chicago Press, 1987. (pp. 15-147)

_____. a. "The First Session" In ATTRIDGE, D. (ed) *Acts of Literature*. Routledge, 1991. (pp. 127-180)

_____. a. "Before the Law" In ATTRIDGE, D. (ed) *Acts of Literature*. Routledge, 1991. (pp. 181-220)

_____. b. "A Diferença" In *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Torres da Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991 (pp 33-64)

_____. b. "Qual Quelle: As fontes de Valéry" In *Margens da Filosofia*. *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Torres da Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991 (pp. 315-373)

_____ b. “Assinatura Acontecimento Contexto” In *Margens da Filosofia*. *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Torres da Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991 (pp. 349-373)

_____ *Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____ “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências Humanas” In *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. (pp. 229-252)

_____ *A Farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DIDEROT, D. a . *Carta sobre os surdo-mudos para uso dos que falam e ouvem*. Tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____ b. *Ensaio sobre a Pintura*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus/Editora da Universidade de Campinas, 1993.

EAVES, M. “Blake and the Artistic Machine: na Essay in Decorum and Technology” *PMLA*, Vol. 92, 5, 1977.

ECO, U. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.



- _____ "The Waste Land" In McMICHAEL, M. (ed) *Concise Anthology of American Literature*. Prentice Hall, 1998. (pp. 1741-1753)
- ERDMAN, D. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Nova Iorque: Doubleday, 1988.
- _____ *The Illuminated Blake: William Blake's Complete Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*. Nova Iorque, Dover Publications, 1992.
- _____ *Blake: Prophet against Empire*. Nova Iorque: Dover Publications, 1991.
- _____ ; GRANT, J. (ed) *Blake's Visionary Forms Dramatic*. Princeton University Press, 1970.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____ "What is an Author?" In HARARI, J. V. (ed) *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Methuen & Co., 1979. (pp. 141-160)
- FREUD, S. "O Estranho" In *Obras Completas* Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (pp. 275-314)
- FRYE, N. *Anatomia da Crítica: quatro ensaios*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____ *Fearful Symmetry: a Study of William Blake*. Nova Iorque: Princeton University Press, 1990.



GENETTE, G. *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Vega. s/d (coleção Veja Universidade)

GONÇALVES, A. *Transição e Permanência: Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994. (Texto e Arte 7)

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo; Atual, 1986. (Série Documentos)

HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. Tradução de Walter H. Geenem. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HEGEL, G. W. F. *Estética: a idéia e o ideal*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (pp. 83-210)

_____. *Estética: o belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (pp. 211-320)

HEIDEGGER, M. "Tempo e Ser" In *Os Pensadores*. Tradução, introdução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (pp. 255-271)

_____. "Sobre a essência da verdade" In *Os Pensadores*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril cultural, 1983. (pp. 127-145)

_____. "Que é Metafísica?" In *Os Pensadores*. Tradução, introdução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (pp. 25-64)



_____. *Poetry, Language, Thought*. Translations and Introduction by Albert Hofstadter. Nova Iorque: Harper Colophon Books, 1975.

HEINZELMAN, K. "William Blake and the Economics of the Imagination" *Modern Language Quarterly* Vol. 39, 2, 1978. (pp. 99-120)

HERÁCLITO DE ÉFESO. In *Os Pensadores*. Tradução de José Cavalcante de Souza *et alli*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (pp. 81-116)

HORÁCIO. "Arte Poética" In *Crítica e Teoria Literária na Antigüidade*. Tradução de David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989. (pp. 59-77)

HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX*. Tradução de Teresa Louro Lopes. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do Pós-Moderno: História, Teoria, Ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988. (Série Logoteca)

JAKOBSON, R. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia" In *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995. (pp. 34-62)

_____. "Linguística e Poética" In *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995. (pp. 118-162)

JAUSS, H. R. "O Texto poético na mudança de horizonte de leitura" In LIMA, L. C. (org) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. (pp. 305-358)

KANT, I. "Primeira Introdução à Crítica do Juízo" In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (pp. 257-297)



_____. “Analítica do Belo” In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (pp. 299-334)

KRISTEVA, J. “O texto e sua ciência” In *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (pp. 07-26)

LAWSON, B. “Blake’s *Europe* and His “Corrective” Illustrations to Milton’s *Nativity Ode*” *Mosaic* 25/1, 1992.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. (Biblioteca Pólen)

LINGMAN, C. G. *Dictionary of Symbols*. ABC – Clio, 1991.

LOBO, L. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Tradução, seleção e notas de Luíza Lobo. Porto Alegre: UFRJ/Mercado Aberto, 1987. (Série Novas Perspectivas)

LOCKE, J. *An Essay Concerning Human Understanding*. Encyclopaedia Britannica, 1955. (Great Books of the Western World 35)

MERRIAN-WEBSTER. *Encyclopedia of Literature*. 1995.

MILTON, J. *Paradise Lost*. Encyclopaedia Britannica, 1948. (pp. 93-333)

MITCHELL, W. J. T. *Blake’s Composite Art: a Study of the Illuminated Poetry*. Nova Iorque: Princeton University Press, 1978.

_____. *Iconology: Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, 1987.



Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.

The University of Chicago Press, 1995.

MARX, K. *La Ideologia Alemana*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A., 1970.

NASCIMENTO, E. *Derrida e a Literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999.

NIETZSCHE, F. "O nascimento da tragédia no espírito da música" in *Os Pensadores*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (pp. 5-28)

"Crepúsculo dos Ídolos" In *Os Pensadores*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (pp. 329-344)

"Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral" In *Os Pensadores*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (pp. 43-52)

NITRINI, S. *A Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

OTTO, P. "Visionary Deconstruction: The Bard's Song in Blake's *Milton*" pp. 207-230.

PANOFSKI, E. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979.



PLATÃO. *Crátilo*: diálogo sobre a justeza dos nomes. Versão do grego, prefácio e notas pelo Pde. Dioas Palmeira. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1963. (Coleção de Clássicos Sá da Costa).

_____. *Philebus*. In *The Dialogues of Plato*. Tradução de B. Jowett. Nova Iorque: Random House, 1937.

_____. *A República*. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. “Fedro” In *Diálogos: Menon, Banquete, Fedro*. Tradução brasileira diretamente do grego Jorge Paleikat. Porto Alegre: Editora Globo, 1954. (Biblioteca dos Séculos) (pp. 187-263)

PLEBE, A.; EMANUELE, P. *Manual de Retórica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Ensino Superior)

PRAZ, M. *Literatura e Artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

READ, H. *A Arte de Agora Agora: uma introdução à teoria da pintura e escultura moderna*. Tradução de J. Guinsburg e Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Debates, 46)

ROTHEMBERG, M. A. “Blake reads ‘The Bard’: Contextual Displacement and Conditions of Readability in *Jerusalem*” *Studies in English Literature*, 1987. (pp. 489-502)

_____. *Rethinking Blake’s Textuality*. University of Missouri Press, 1993.



ROUSSEAU, J. J. “Ensaio sobre a Origem das Línguas” In *Os Pensadores*, Vol. XXIV. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (pp. 153-205)

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Livro XI “O Homem e o Tempo”. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (pp. 309-340)

SANTOS, A . C. “Desconstrução, Literatura e Pintura: Jacques Derrida e o Comparativismo” In NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. (org) *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. (pp. 44-64)

“‘Why a little curtain of flesh on the bed of our desire?’ As edições da obra de William Blake como formas de tradução e ‘correção’ de um texto literário” *Estudos Lingüísticos* Vol. 28, 1999. (pp. 653-657)

SAUSSURE, F. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCIACCA, M. F. *História da Filosofia*. Vol III “Do século XIX aos nossos dias”. Tradução de Luís Washington Vita. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

SISCAR, M. A. *Jacques Derrida. Rhetorique et Philosophie*. Paris: L’Harmattan, 1998.

THE HOLY BIBLE. Authorized King James Version. Collins World.

USPÊNSKI, B. “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura” In SCHNAIDERMAN, B. (org) *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (pp. 163-218)



VALÉRY, P. "Poesia e Pensamento Abstrato" In *Variedades*. Tradução Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. (pp. 193-210)

WACKER, N. "Epic and the Modern Long Poem: Virgil, Blake and Pound" In *Comparative Literature* 1990 (pp. 126-143)

WEISKEL, T. *O Sublime Romântico: Estudos sobre a Estrutura e a Psicologia da Transcendência*. Tradução Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Biblioteca Pierre Menard)

WELLEK, R.; WARREN, A. *Theory of Literature*. Harcourt Brace, 1970.

WITTRREICH, J. A. Jr. "Domes of Mental Pleasure: Blake's Epic and Hayley's Epic Theory" *Studies in Philology*, Vol. LXIX, 1, 1972.

WÖLFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WORDSWORTH, W. "Preface to the *Lyrical Ballads*" In ABRAMS, M. H. (ed) *The Norton Anthology of English Literature*. Norton & Company, 1987. (pp. 1379-1393)

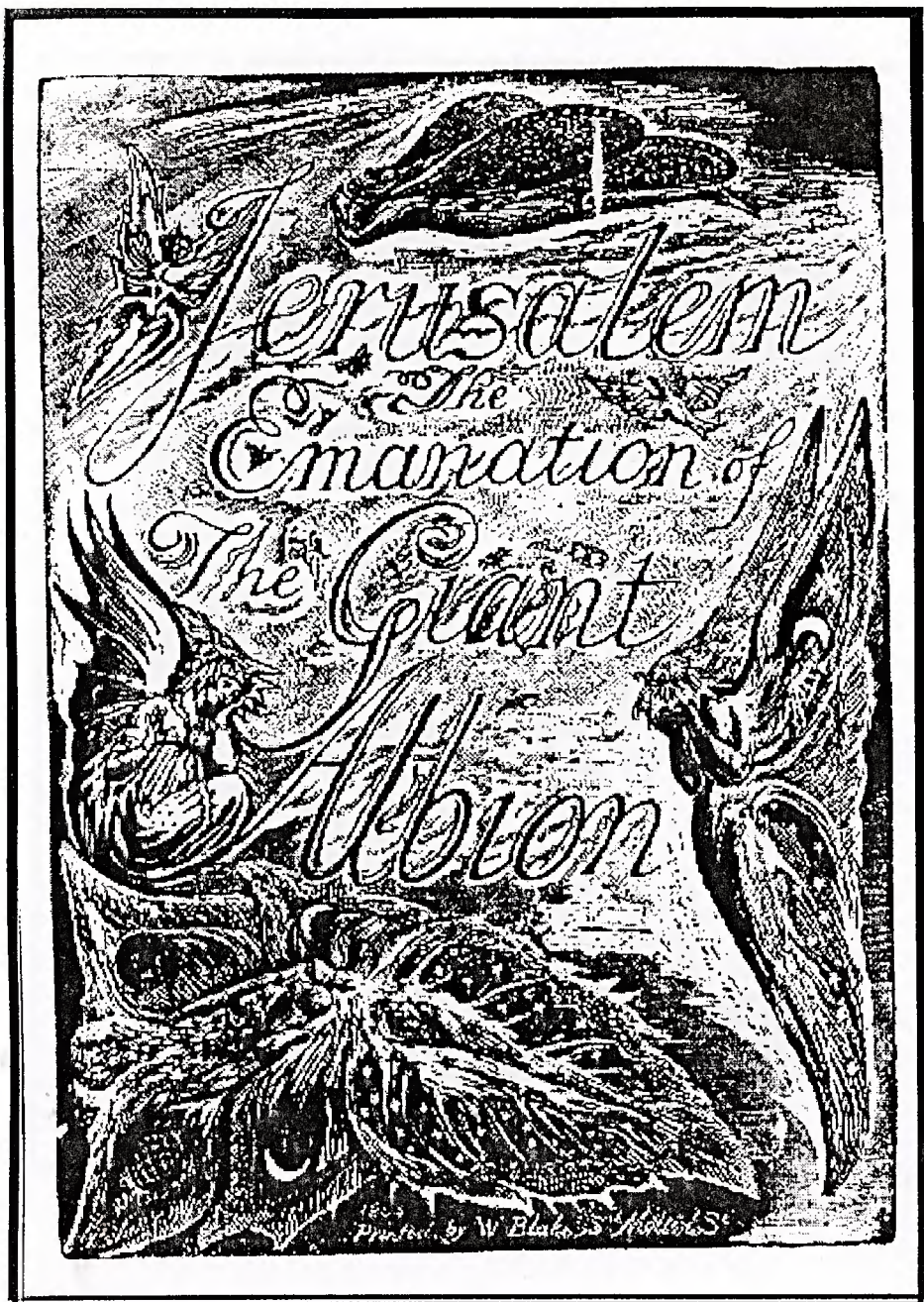
Lyrical Ballads In ABRAMS, M. H. (ed) *The Norton Anthology of English Literature*. Norton & Company, 1987. (pp. 1370-1378)



7. Apêndice

Dada a extensão do poema, optamos por reproduzir, aqui, apenas as placas que nos interessam mais diretamente neste trabalho. Além das duas placas analisadas no capítulo “Movimentos”, reproduzimos as placas que antecedem e sucedem imediatamente os capítulos do poema. A intenção desta escolha foi simplesmente dar ao leitor uma idéia de como a questão da estrutura é complicada pela subversão das relações entre texto e imagem.

São estas, exatamente, as placas aqui reproduzidas: 1; 2; 3; 4; 26; 27; 28; 36; 37; 51; 52; 53; 64; 76; 77; 78; 81; 99 e 100.



JERUSALEM
The Emanation of The Giant Albion
1804 Printed by W. Blake
Sth Molton St.

PLAT 31

[Frontispiece]

[Above the archway:]

There is a Void, outside of Existence, which if enterd into
Englobes itself & becomes a Womb, such was Albions Couch
A pleasant Shadow of Repose calld Albions lovely Land

His Sublime & Pathos become Two Rocks fixd in the Earth
His Reason his Spectrous Power, covers them above
Jerusalem his Emanation is a Stone laying beneath
O [*Albion behold Pitying*] behold the Vision of Albiont

5

[On right side of archway:]

Half Friendship is the bitterest Enmity said Los
As he enterd the Door of Death for Albions sake Inspired
The long sufferings of God are not for ever there is a judgment

10



SHEEP

GOATS

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 & Fairies having recieved the highest reward possible: the [love] and [friendship] of those with whom to be connected, is to be [blessed]: I cannot doubt that this more consolidated & extended Work, will be as kindly recieved

The Enthusiasm of the following Poem, the Author hopes [no Reader will think presumptuousness or arroganc[e] when he is reminded that the Ancients acknowledge their love to their Deities, to the full as Enthusiastically as I have who acknowledge mine for my Saviour and Lord, for they were wholly absorb'd in their Gods.] 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.

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, & the more to have an interest in the Friend of Sinners. Therefore [Dear] Reader, [forgive] what you do not approve, & [love] me for this energetic exertion of my talent.

Reader! [lover] of books! [lover] of heaven,
And of that God from whom [all books are given,]
Who in mysterious Sinais awful cave
To Man the wond'rous art of writing gave,
Again he speaks in thunder and in fire!

5

Thunder of Thought, & flames of fierce desire:
Even from the depths of Hell his voice I hear,
Within the unfathom'd caverns of my Ear.
Therefore I print; nor vain my types shall be:
Heaven, Earth & Hell, henceforth shall live in harmony

10

Of the Measure, in which
the following Poem is written

222

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 & Fairies having recieved the highest reward possible: the [love] and [friendship] of those with whom to be connected, is to be [blessed]: I cannot doubt that this more consolidated & extended Work, will be as kindly recieved

The Enthusiasm of the following Poem, the Author hopes [no Reader will think presumptuousness or arroganc[e] when he is reminded that the Ancients acknowledge their love to their Deities, to the full as Enthusiastically as I have who acknowledge mine for my Saviour and Lord, for they were wholly absorb'd in their Gods.] 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.

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, & the more to have an interest in the Friend of Sinners. Therefore [Dear] Reader, [forgive] what you do not approve, & [love] me for this energetic exertion of my talent.

Reader! [lover] of books! [lover] of heaven,
And of that God from whom [all books are given,]
Who in mysterious Sinais awful cave
To Man the wond'rous 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 unfathom'd 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 considered a Monotonous Cadence like that used by Milton & Shakespeare & all writers of 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 unnecessary, 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 Feeds, Feathers the Human Race. Nations are Destroy'd, or Flourish, in proportion as their Poetry Painting and Music, are Destroy'd or Flourish. The Primæval Sense of Man, was Wisdom, Art, and Science.

We who dwell on Earth can do nothing of ourselves, every thing is conducted by Spirits, no less than Digestion or Sleep. [to Note the last words of Jesus,

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, deriv'd 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. 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 Destroy'd, or Flourish, in proportion as Their Poetry Painting and Music, are Destroy'd or Flourish! The Primeval State of Man, was Wisdom, Art, and Science.



Jerusalem

Chap: I

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.

5

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

I am in you and you in me, mutual in love divine:

Fibres of love from man to man thro Albions pleasant land.

In all the dark Atlantic vale down from the hills of Surrey

A black water accumulates, return Albion! return!

10

Thy brethren call thee, and thy fathers, and thy sons,

Thy nurses and thy mothers, thy sisters and thy daughters

Weep at thy souls disease, and the Divine Vision is darkend:

Thy Emanation that was wont to play before thy face,

Beaming forth with her daughters into the Divine bosom [Where!!]

15

Where hast thou hidden thy Emanation lovely Jerusalem

From the vision and fruition of the Holy-one?

I am not a God afar off, I am a brother and friend;

Within your bosoms I reside, and you reside in me:

Lo! we are One; forgiving all Evil; Not seeking recompense!

20

Ye are my members O ye sleepers of Beulah, land of shades!

But the perturbed Man away turns down the valleys dark;

[Saying. We are not One: we are Many, thou most simulative]

Phantom of the over heated brain! shadow of immortality!

Seeking to keep my soul a victim to thy Love! which binds

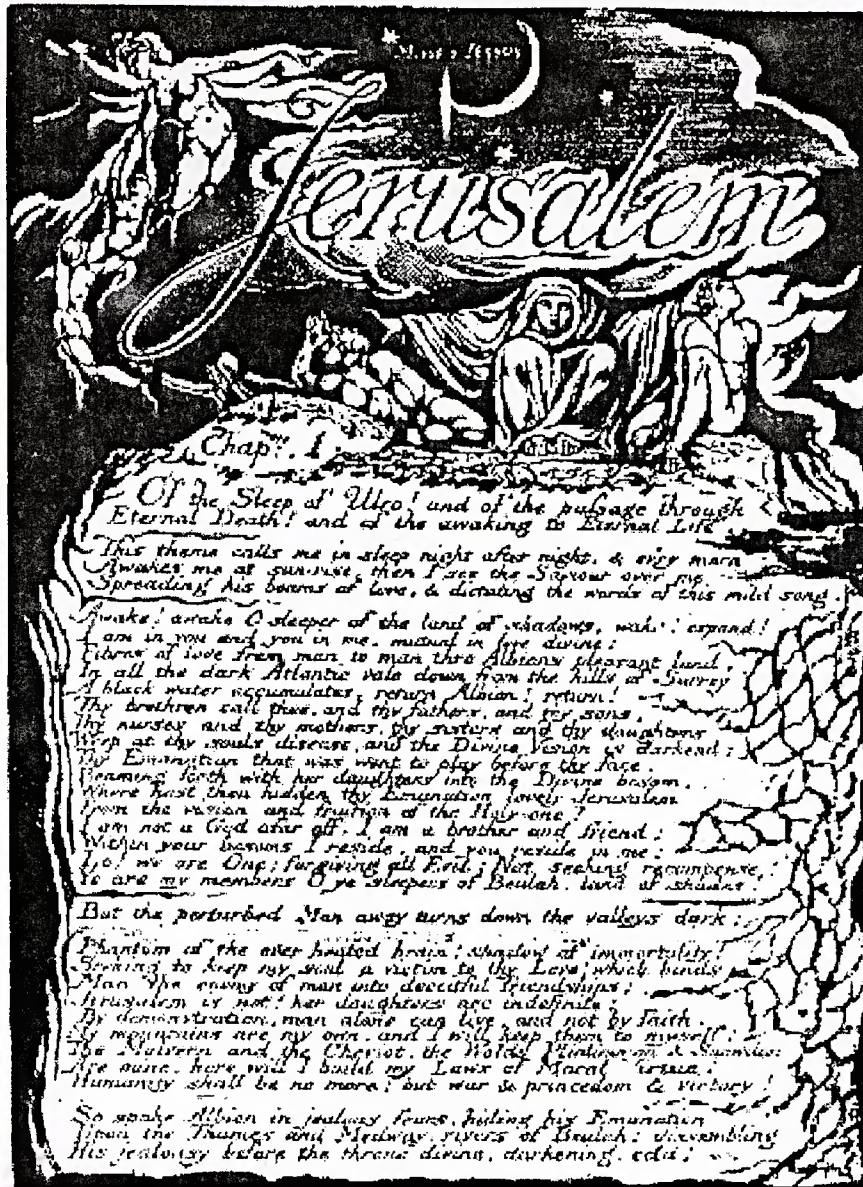
25

Man the enemy of man into deceitful friendships:

Jerusalem is not! her daughters are indefinite:

By demonstration, man alone can live, and not by faith.

224



My mountains are my own, and I will keep them to myself!
The Malvern and the Cheviot, the Wolds Plinlimmon & Snowdon
Are mine. here will I build my Laws of Moral Virtue!
Humanity shall be no more: but war & pryncedom & victory!

30

So spoke Albion in jealous fears, hiding his E manation
Upon the Thames and Medway, rivers of Beulah: dissembling
His jealousy before the throne divine, darkening, cold!

35



SUCH VISIONS HAVE APPEARED TO ME
 AS I MY ORDERD RACE HAVE RUN
 JERUSALEM IS NAMED LIBERTY
 AMONG THE SONS OF ALBION



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! "All things Begin & End in Albions Ancient Druid Rocky Shore."

Your Ancestors derived their origin from Abraham, Heber, Shem, and Noah, who were Druids: as the Druid Temples (which are the Patriarchal Pillars & Oak Groves) over the whole Earth witness to this day.

You have a tradition, that Man anciently contained 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"

Albion was the Parent of the Druids; & in his Chaotic State of Sleep Satan & Adam & the whole World was Created by the Elohim.

The fields from Islington to Marybone,
To Primrose Hill and Saint Johns Wood:
Were builded over with pillars of gold,
And there Jerusalems pillars stood.

Her Little-ones ran on the fields
The Lamb of God among them seen
And fair Jerusalem his Bride:
Among the little meadows green.

Pancrass & Kentish-town repose
Among her golden pillars high:
Among her golden arches which
Shine upon the starry sky.

The Jews-harp-house & the Green Man;
The Ponds where Boys to bathe delight:

5

10

227

To the Jews.

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! "All things Begin & End in Albions Ancient Druid Rocky Shore."

Your Ancestors derived their origin from Abraham, Heber, Shem, and Noah, who were Druids: as the Druid Temples (which are the Patriarchal Pillars & Oak Groves) over the whole Earth witness to this day.

You have a tradition, that Man anciently contained 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"

Albion was the Parent of the Druids; & in his Chaotic State of Sleep Satan & Adam & the whole World was Created by the Elohim.

The fields from Islington to Marybone,
To Primrose Hill and Saint Johns Wood:
Were builded over with pillars of gold,
And there Jerusalems pillars stood.

Her Little-ones ran on the fields
The Lamb of God among them seen
And fair Jerusalem his Bride:
Among the little meadows green.

Pancrass & Kentish-town repose
Among her golden pillars high:
Among her golden arches which
Shine upon the starry sky.

The Jews-harp-house & the Green Man;
The Ponds where Boys to bathe delight:

The fields of Cows by Willans farm:
Shine in Jerusalems pleasant sight.

15

She walks upon our meadows green:
The Lamb of God walks by her side:
And every English Child is seen,
Children of Jesus & his Bride,

20

Forgiving trespasses and sins
Lest Babylon with cruel Og,
With Moral & Self-righteous Law
Should Crucify in Satans Synagogue!

What are those golden Builders doing
Near mournful ever-weeping Paddington
Standing above that mighty Ruin
Where Satan the first victory won.

25

Where Albion slept beneath the Fatal Tree
And the Druids golden Knife,
Rioted in human gore,
In Offerings of Human Life

30

They groan'd aloud on London Stone
They groand aloud on Tyburns Brook
Albion gave his deadly groan,
And all the Atlantic Mountains shook

35

Albions Spectre from his Loins
Tore forth in all the pomp of War!
Satan his name: in flames of fire
He stretch'd his Druid Pillars far.

40

Jerusalem fell from Lambeth's Vale,
Down thro Poplar & Old Bow;
Thro Malden & acros the Sea,
In War & howling death & woe.

The Rhine was red with human blood:

45

The Danube rolld a purple tide:

On the Euphrates Satan stood:
And over Asia stretch'd his pride.

He witherd up sweet Zions Hill,
From every Nation of the Earth:
He witherd up Jerusalems Gates,
And in a dark Land gave her birth.

50

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

55

The Divine Vision still was seen
Still was the Human Form, Divine
Weeping in weak & mortal clay
O Jesus still the Form was thine.

60

And thine the Human Face & thine
The Human Hands & Feet & Breath
Entering thro' the Gates of Birth
And passing thro' the Gates of Death

And O thou Lamb of God, whom I
Slew in my dark self-righteous pride:
Art thou return'd to Albions Land!
And is Jerusalem thy Bride?

65

Come to my arms & never more
Depart; but dwell for ever here:
Create my Spirit to thy Love:
Subdue my Spectre to thy Fear,

70

Spectre of Albion! warlike Fiend!
In clouds of blood & ruin roll'd:
I here reclaim thee as my own
My Selfhood! Satan! armd in gold.

75

Is this thy soft Family-Love
Thy cruel Patriarchal pride

228

Planting thy Family alone
Destroying all the World beside.

80

A mans worst enemies are those
Of his own house & family;
And he who makes his law a curse,
By his own law shall surely die.

In my Exchanges every Land
Shall walk, & mine in every Land,
Mutual shall build Jerusalem:
Both heart in heart & hand in hand.

85

If Humility is Christianity; you O Jews are the true Christians; If your tradition that Man contained in his Limbs, all Animals, is True & they were separated from him by cruel Sacrifices: and when compulsory cruel Sacrifices had brought Humanity into a Feminine Tabernacle, in the loins of Abraham & David: the Lamb of God, the Saviour became apparent on Earth as the Prophets had foretold? The Return of Israel is a Return to Mental Sacrifice & War. Take up the Cross O Israel & follow Jesus.



Jerusalem.

Chap. 2.

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.

And Albion spoke from his secret seat and said

5

All these ornaments are crimes, they are made by the labours
Of loves: of unnatural consanguinities and friendships
Horrid to think of when enquired deeply into; and all
These hills & valleys are accursed witnesses of Sin
I therefore condense them into solid rocks, stedfast!
A foundation and certainty and demonstrative truth:
That Man be separate from Man, & here I plant my seat.

10

Cold snows drifted around him: ice coverd his loins around
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.

15

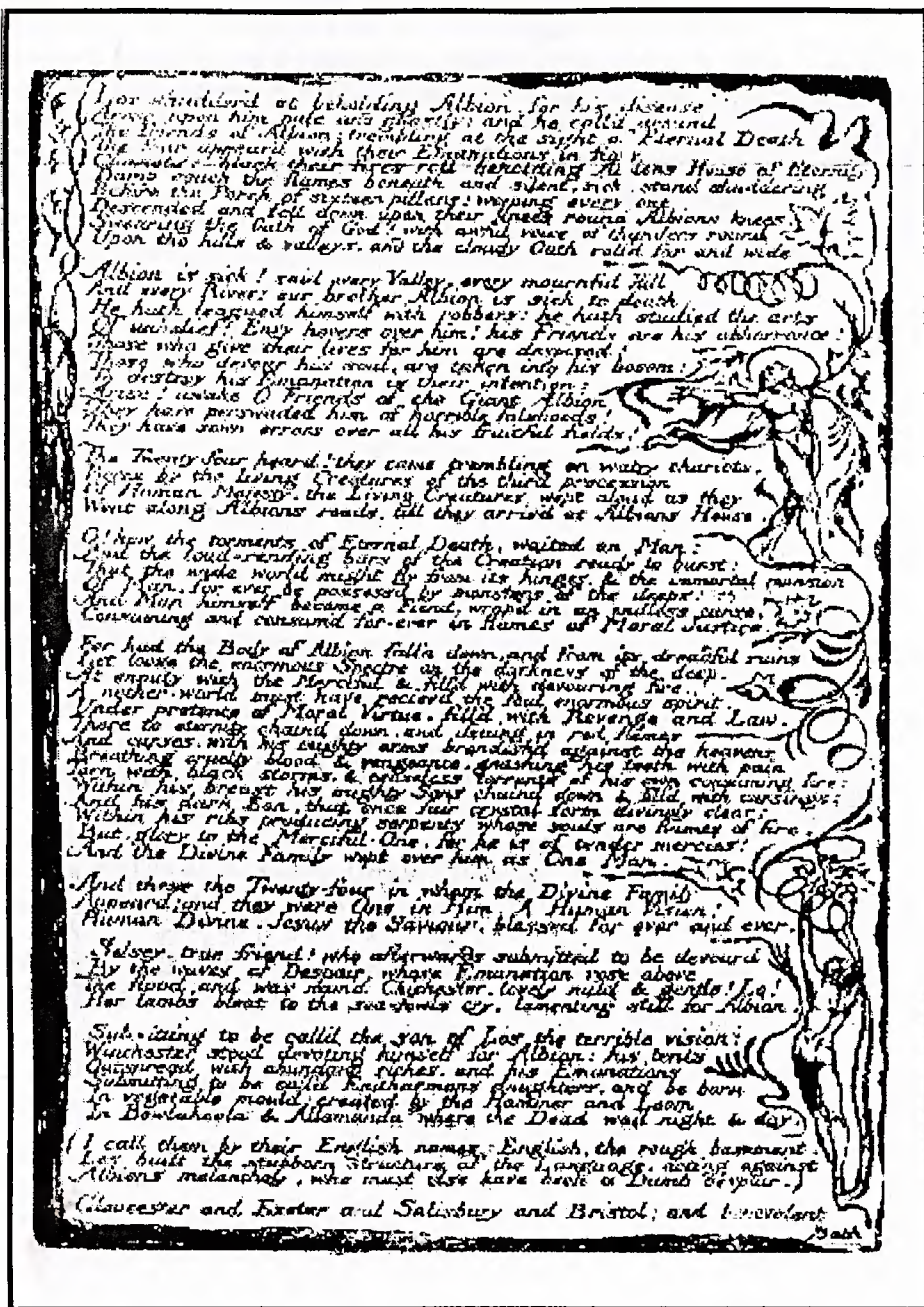
The Tree spread over him its cold shadows, (Albion groand)
They bent down, they felt the earth and again enrooting
Shot into many a Tree! an endless labyrinth of woe!

From willing sacrifice of Self, to sacrifice of (miscall'd) Enemies
For Atonement: Albion began to erect twelve Altars,
Of rough unhewn rocks, before the Potters Furnace
He nam'd them Justice, and Truth. And Albions Sons
Must have become the first Victims, being the first transgressors
But they fled to the mountains to seek ransom: building A Strong
Fortification against the Divine Humanity and Mercy,
In Shame & Jealousy to annihilate Jerusalem!

25

230





Los shudder'd at beholding Albion, for his disease
Arose upon him pale and ghastly: and he call'd around
The Friends of Albion: trembling at the sight of Eternal Death
The four appear'd with their Emanations in fiery
Chariots: black their fires roll beholding Albions house of Eternity
Damp couch the flames beneath and silent, sick, stand shuddering
Before the Porch of sixteen pillars: weeping every one
Descended and fell down upon their knees round Albions knees,
Swearing the Oath of God! with awful voice of thunders round
Upon the hills & valleys, and the cloudy Oath roll'd far and wide

Albion is sick! said every Valley, every mournful Hill
And every River: our brother Albion is sick to death.
He hath leagued himself with robbers! he hath studied the arts
Of unbelief! Envy hovers over him! his Friends are his abhorrence!
Those who give their lives for him are despised!
Those who devour his soul, are taken into his bosom!
To destroy his Emanation is their intention:
Arise! awake O Friends of the Giant Albion
They have perswaded him of horrible falshoods!
They have sown errors over all his fruitful fields!

The Twenty-four heard! they came trembling on watry chariots.
Borne by the Living Creatures of the third procession
Of Human Majesty, the Living Creatures wept aloud as they
Went along Albions roads, till they arriv'd at Albions House.

O! how the torments of Eternal Death, waited on Man:
And the loud-rending bars of the Creation ready to burst:
That the wide world might fly from its hinges, & the immortal mansion
Of Man, for ever be possess'd by monsters of the deep:
And Man himself become a Fiend, wrap'd in an endless curse,
Consuming and consum'd for-ever in flames of Moral Justice.

For had the Body of Albion fall'n down, and from its dreadful ruins
Let loose the enormous Spectre on the darkness of the deep,
At enmity with the Merciful & fill'd with devouring fire,
A nether-world must have recieved the foul enormous spirit,
Under pretence of Moral Virtue, fill'd with Revenge and Law.

There to eternity chain'd down, and issuing in red flames
And curses, with his mighty arms brandish'd against the heavens
Breathing cruelty blood & vengeance, gnashing his teeth with pain
Torn with black storms, & ceaseless torrents of his own consuming fire:
Within his breast his mighty Sons chain'd down & fill'd with cursings: 40
And his dark Eon, that once fair crystal form did finely clear:
Within his ribs producing serpents whose souls are flames of fire.
But, glory to the Merciful-One, for he is of tender mercies!
And the Divine Family wept over him as One Man.

And these the Twenty-four in whom the Divine Family 45
Appear'd; and they were One in Him. A Human Vision!
Human Divine, Jesus the Saviour, blessed for ever and ever.

Selsey, true friend! who afterwards submitted to be devour'd
By the waves of Despair, whose Emanation rose above
The flood, and was nam'd Chichester, lovely mild & gentle! Lo! 50
Her lambs bleat to the sea-fowls cry, lamenting still for Albion.

Submitting to be call'd the son of Los the terrible vision:
Winchester stood devoting himself for Albion: his tents
Outspread with abundant riches, and his Emanations
Submitting to be call'd Enitharmons daughters, and be born 55
In vegetable mould: created by the Hammer and Loom
In Bowlahoola & Allamanda where the Dead wail night & day.

(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.) 60

Gloucester and Exeter and Salisbury and Bristol: and benevolent



PLATE 37 [41]

Bath who is Legions: he is the Seventh, the physician and
The poisoner: the best and worst in Heaven and Hell:
Whose Spectre first assimilated with Luvah in Albions mountains
A triple octave he took, to reduce Jerusalem to twelve
To cast Jerusalem forth upon the wilds to Poplar & Bow:
To Malden & Canterbury in the delights of cruelty:
The Shuttles of death sing in the sky to Islington & Pancrass
Round Marybone to Tyburns River, weaving black melancholy as a net,
And despair as meshes closely wove over the west of London,
Where mild Jerusalem sought to repose in death & be no more.
She fled to Lambeths mild Vale and hid herself beneath
The Surrey Hills where Rephaim terminates: her Sons are siez'd
For victims of sacrifice; but Jerusalem cannot be found! Hid
By the Daughters of Beulah: gently snatch'd away: and hid in Beulah

5

10

There is a Grain of Sand in Lambeth that Satan cannot find
Nor can his Watch Fiends find it: tis translucent & has many Angles
But he who finds it will find Oothoons palace, for within
Opening into Beulah every angle is a lovely heaven
But should the Watch Fiends find it, they would call it Sin
And lay its Heavens & their inhabitants in blood of punishment
Here Jerusalem & Vala were hid in soft slumberous repose
Hid from the terrible East, shut up in the South & West.

15

20

The Twenty-eight trembled in Deaths dark caves, in cold despair
They kneeld around the Couch of Death in deep humiliation
And tortures of self condemnation while their Spectres ragd within.
The Four Zoa's in terrible combustion clouded rage
Drinking the shuddering fears & loves of Albions Families
Destroying by selfish affections the things that they most admire
Drinking & eating, & pitying & weeping, as at a trajic scene.
The soul drinks murder & revenge, & applauds its own holiness

25

30

They saw Albion endeavouring to destroy their Emanations.
Each Man is in / his Spectre's power / Untill the arrival / of that hour, /
When his Humanity / awake / And cast his Spectre / into the Lake"]

233

Each Man is in / his Spectre's power / Untill the arrival / of that hour, /
When his Humanity / awake / And cast his Spectre / into the Lake"]





Rahab is an
Eternal State

To the Deists.

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

He never can be a Friend to the Human Race who is the Preacher of Natural Morality or Natural Religion. he is a flatterer who means to betray, to perpetuate Tyrant Pride & the Laws of that Babylon which he foresees shall shortly be destroyed, with the Spiritual and not the Natural Sword: He is in the State named Rahab: which State must be put off before he can be the Friend of Man.

You O Deists profess yourselves the Enemies of Christianity: and you are so: you are also the Enemies of the Human Race & of Universal Nature. Man is born a Spectre or Satan & is altogether an Evil, & requires a New Selfhood continually & must continually be changed into his direct Contrary. But your Greek Philosophy (which is a remnant of Druidism) teaches that Man is Righteous in his Vegetated Spectre: an Opinion of fatal & accursed consequence to Man, as the Ancients saw plainly by Revelation to the intire abrogation of Experimental Theory. and many believed what they saw, and Prophecied of Jesus.

Man must & will have Some Religion; if he has not the Religion of Jesus, he will have the Religion of Satan, & will erect the Synagogue of Satan. calling the Prince of this World, God; and destroying all who do not worship Satan under the Name of God. Will any one say: Where are those who worship Satan under the Name of God! Where are they? Listen! Every Religion that Preaches Vengeance for Sins the Religion of the Enemy & Avenger; and not the Forgiver of Sin, and their God is Satan, Named by the Divine Name Your Religion 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 murderd Jesus. Deism is the same & ends in 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

To the Deists.

The never can be a Friend to the Human Race who is the Preacher of Natural Morality or Natural Religion. he is a flatterer who means to betray, to perpetuate Tyrant Pride & the Laws of that Babylon which he foresees shall shortly be destroyed, with the Spiritual and not the Natural Sword: He is in the State named Rahab: which State must be put off before he can be the Friend of Man.

You O Deists profess yourselves the Enemies of Christianity: and you are so: you are also the Enemies of the Human Race & of Universal Nature. Man is born a Spectre or Satan & is altogether an Evil, & requires a New Selfhood continually & must continually be changed into his direct Contrary. But your Greek Philosophy (which is a remnant of Druidism) teaches that Man is Righteous in his Vegetated Spectre: an Opinion of fatal & accursed consequence to Man, as the Ancients saw plainly by Revelation to the intire abrogation of Experimental Theory. and many believed what they saw, and Prophecied of Jesus.

Man must & will have Some Religion; if he has not the Religion of Jesus, he will have the Religion of Satan, & will erect the Synagogue of Satan. calling the Prince of this World, God; and destroying all who do not worship Satan under the Name of God. Will any one say: Where are those who worship Satan under the Name of God! Where are they? Listen! Every Religion that Preaches Vengeance for Sins the Religion of the Enemy & Avenger; and not the Forgiver of Sin, and their God is Satan, Named by the Divine Name Your Religion 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 murderd Jesus. Deism is the same & ends in 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

Man must & will have Some Religion; if he has not the Religion of Jesus, he will have the Religion of Satan, & will erect the Synagogue of Satan. calling the Prince of this World, God; and destroying all who do not worship Satan under the Name of God. Will any one say: Where are those who worship Satan under the Name of God! Where are they? Listen! Every Religion that Preaches Vengeance for Sins the Religion of the Enemy & Avenger; and not the Forgiver of Sin, and their God is Satan, Named by the Divine Name Your Religion 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 murderd Jesus. Deism is the same & ends in 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. Foote in calling Whitefield, Hypocrite: was himself one: for Whitefield pretended not to be holier than others: but confessed his Sins before all the World; 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. Rousseau thought Men Good by Nature; he found them Evil & found no friend. Friendship cannot exist without Forgiveness of Sins continually. The Book written by Rousseau calld his Confessions is an apology & cloke for his sin & not a confession.

But you also charge the poor Monks & Religious with being the causes of War: while you acquit & flatter the Alexanders & Caesars, the Lewis's & Fredericks: who alone are its causes & its actors. But the Religion of Jesus, Forgiveness of Sin, can never be the cause of a War nor of a single Martyrdom.

Those who Martyr others or who cause War are Deists, but never can be Forgivers of Sin. The Glory of Christianity is, To Conquer by Forgiveness. All the Destruction therefore, Christian Europe has arisen from Deism, which is Natural Religion.

I saw a Monk of Charlemaine
Arise before my sight
I talkd with the Grey Monk as we stood
In beams of infernal light

Gibbon arose with a lash of steel
And Voltaire with a wracking wheel
The Schools in clouds of learning rolld
Arose with War in iron & gold.

Thou lazy Monk they sound afar
In vain condemning glorious War
And in your Cell you shall ever dwell
Rise War & bind him in his Cell

The blood. red ran from the Grey Monks side
His hands & feet were wounded wide
His body bent, his arms & knees
Like to the roots of ancient trees

When Satan first the black bow bent
And the Moral Law from the Gospel rent
He forgd the Law into a Sword
And spilld the blood of mercys Lord.

Titus! Constantine! Charlemaine!
O Voltaire! Rousseau! Gibbon! Vain
Your Grecian Mocks & Roman Sword
Against this image of his Lord!

For a Tear is an Intellectual thing;
And a Sigh is the Sword of an Angel King
And the bitter groan of a Martyrs woe
Is an Arrow from the Almightyes Bow!

Chap 3.

But Los, who is the Vehicular Form of strong Urthona
 Wept vehemently over Albion where Thames currents spring
 From the rivers of Beulah; pleasant river! soft, mild, parent stream
 And the roots of Albions Tree entered the Soul of Los
 As he sat before his Furnaces clothed in sackcloth of hair
 In gnawing pain dividing him from his Emanation;
 Inclosing all the Children of Los time after time.
 Their Giant forms condensing into Nations & Peoples & Tongues
 Translucent the Furnaces, of Beryll & Emerald immortal:
 And Seven-fold each within other: incomprehensible
 To the Vegetated Mortal Eye's perverted & single vision
 The Bellows are the Animal Lungs. the hammers, the Animal Heart
 The Furnaces, the Stomach for Digestion; terrible their fury
 Like seven burning heavens rang'd from South to North

Here on the banks of the Thames, Los builded Golgonooza,
 Outside of the Gates of the Human Heart, beneath Beulah
 In the midst of the rocks of the Altars of Albion. In fears
 He builded it, in rage & in fury. It is the Spiritual Fourfold
 London: continually building & continually decaying desolate!
 In eternal labours: loud the Furnaces & loud the Anvils
 Of Death thunder incessant around the flaming Couches of
 The Twentyfour Friends of Albion and round the awful Four
 For the protection of the Twelve Emanations of Albions Sons
 The Mystic Union of the Emanation in the Lord; Because
 Man divided from his Emanation is a dark Spectre
 His Emanation is an ever-weeping melancholy Shadow
 But she is made receptive of Generation thro' mercy
 In the Potters Furnace, among the Funeral Urns of Beulah
 From Surrey hills, thro' Italy and Greece, to Hinnoms vale.



PLATE 64

Of the Mundane Shell which froze on all sides round Canaan on
The vast Expanse: where the Daughters of Albion Weave the Web
Of Ages & Generations, folding & unfolding it, like a Veil of Cherubim
And sometimes it tor ches the Earths summits, & sometimes spreads
Abroad into the Indefinite Spectre, who is the Rational Power.

5

Then All the Daughters of Albion became One before Los: even Vala!
And she put forth her hand upon the Looms in dreadful howlings
Till she vegetated into a hungry Stomach & a devouring Tongue.
Her Hand is a Court of Justice, her Feet: two Armies in Battle
Storms & Pestilence: in her Locks: & in her Loins Earthquake.
And Fire. & the Ruin of Cities & Nations & Families & Tongues

10

She cries: The Human is but a Worm, & thou O Male: Thou art
Thyself Female, a Male: a breeder of Seed: a Son & Husband: & Lo.
The Human Divine is Womans Shadow, a Vapor in the summers heat
Go assume Papal dignity thou Spectre, thou Male Harlot! Arthur
Divide into the Kings of Europe in times remote O Woman-born
And Woman-nourishd & Woman-educated & Woman-scorn'd!

15

Wherefore art thou living? said Los, & Man cannot live in thy presence
Art thou Vala the Wife of Albion O thou lovely Daughter of Luvah
All Quarrels arise from Reasoning. the secret Murder, and
The violent Man-slaughter. these are the Spectres double Cave
The Sexual Death living on accusation of Sin & judgment
To freeze Love & Innocence into the gold & silver of the Merchant
Without Forgiveness of Sin Love is Itself Eternal Death

20

Then the Spectre drew Vala into his bosom magnificent terrific
Glittering with precious stones & gold, with Garments of blood & fire
He wept in deadly wrath of the Spectre, in self-contradicting agony
Crimson with Wrath & green with jealousy dazling with Love
And jealousy immingled & the purple of the violet darkend deep
Over the Plow of Nations thundering in the hand of Albions Spectre

25

30

A dark Hermaphrodite they stood frowning upon Londons River
And the Distaff & Spindle in the hands of Vala with the Flax of
Human Miseries turnd fierce with the Lives of Men along the Valley
As Reuben fled before the Daughters of Albion Taxing the Nations

238



Of the Mundane Shell which froze on all sides round Canaan on
The vast Expanse: where the Daughters of Albion Weave the Web
Of Ages & Generations, folding & unfolding it, like a Veil of Cherubim
And sometimes it tor ches the Earths summits, & sometimes spreads
Abroad into the Indefinite Spectre, who is the Rational Power.

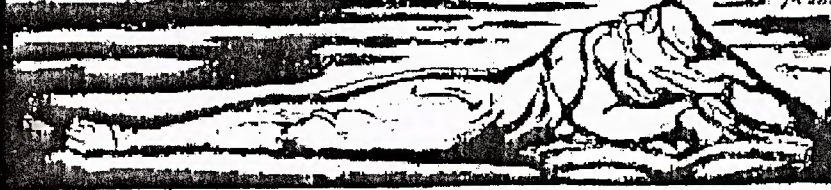
Then All the Daughters of Albion became One before Los: even Vala!
And she put forth her hand upon the Looms in dreadful howlings
Till she vegetated into a hungry Stomach & a devouring Tongue.
Her Hand is a Court of Justice, her Feet: two Armies in Battle
Storms & Pestilence: in her Locks: & in her Loins Earthquake.
And Fire. & the Ruin of Cities & Nations & Families & Tongues

She cries: The Human is but a Worm, & thou O Male: Thou art
Thyself Female, a Male: a breeder of Seed: a Son & Husband: & Lo.
The Human Divine is Womans Shadow, a Vapor in the summers heat
Go assume Papal dignity thou Spectre, thou Male Harlot! Arthur
Divide into the Kings of Europe in times remote O Woman-born
And Woman-nourishd & Woman-educated & Woman-scorn'd!

Wherefore art thou living? said Los, & Man cannot live in thy presence
Art thou Vala the Wife of Albion O thou lovely Daughter of Luvah
All Quarrels arise from Reasoning. the secret Murder, and
The violent Man-slaughter. these are the Spectres double Cave
The Sexual Death living on accusation of Sin & judgment
To freeze Love & Innocence into the gold & silver of the Merchant
Without Forgiveness of Sin Love is Itself Eternal Death

Then the Spectre drew Vala into his bosom magnificent terrific
Glittering with precious stones & gold, with Garments of blood & fire
He wept in deadly wrath of the Spectre, in self-contradicting agony
Crimson with Wrath & green with jealousy dazling with Love
And jealousy immingled & the purple of the violet darkend deep
Over the Plow of Nations thundering in the hand of Albions Spectre

A dark Hermaphrodite they stood frowning upon Londons River
And the Distaff & Spindle in the hands of Vala with the Flax of
Human Miseries turnd fierce with the Lives of Men along the Valley
As Reuben fled before the Daughters of Albion Taxing the Nations
Derby Peak yawn'd a horrid Chasm at the crevas of Lysander's feet
The stupor's feet of Rayan upon the burning Treadles of her Loom
That deep with crimson Gore with the Loves of Albion, the Charnon
Opening along the Valley of Rephaim, weaving over the Craves of Phob.

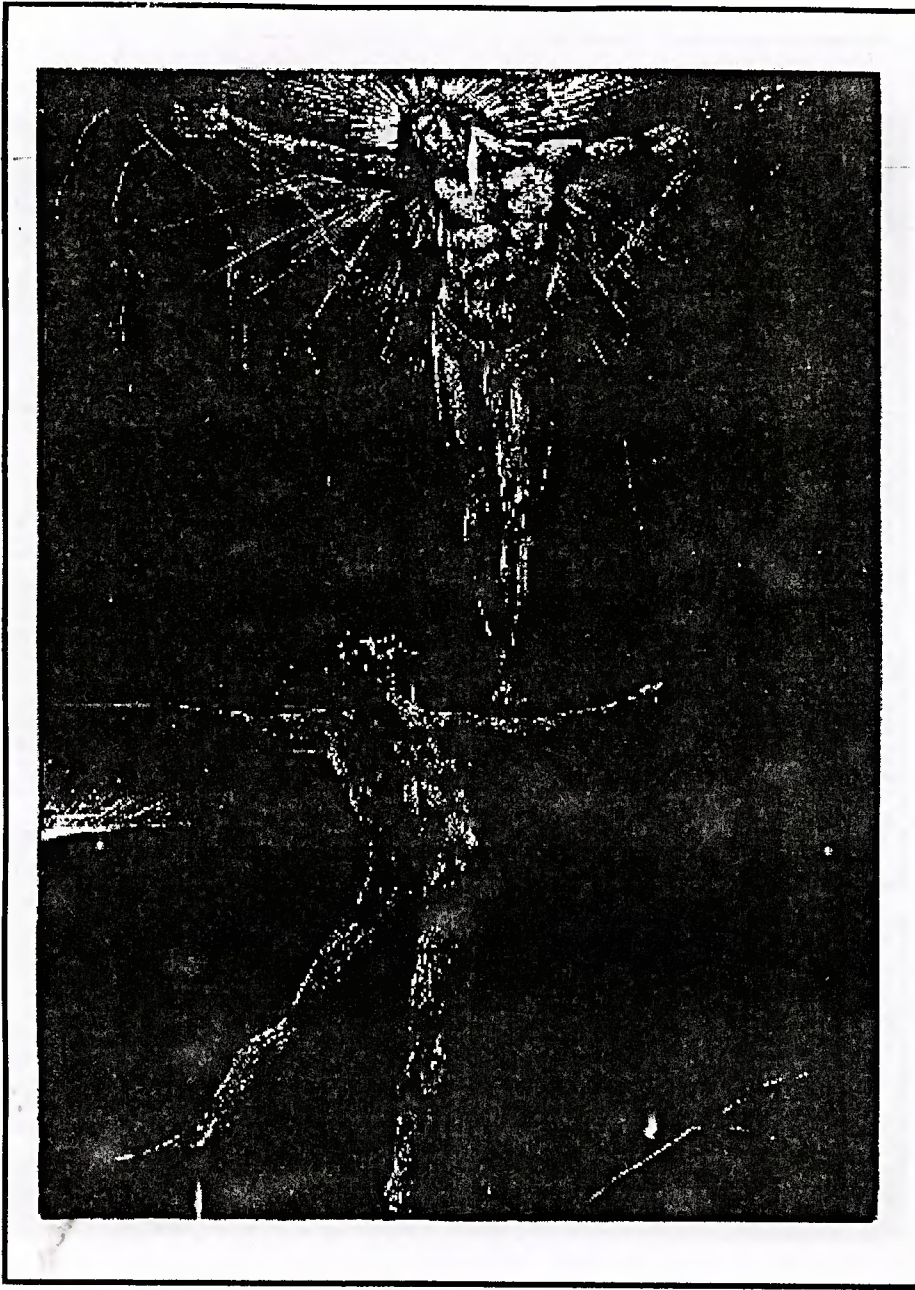


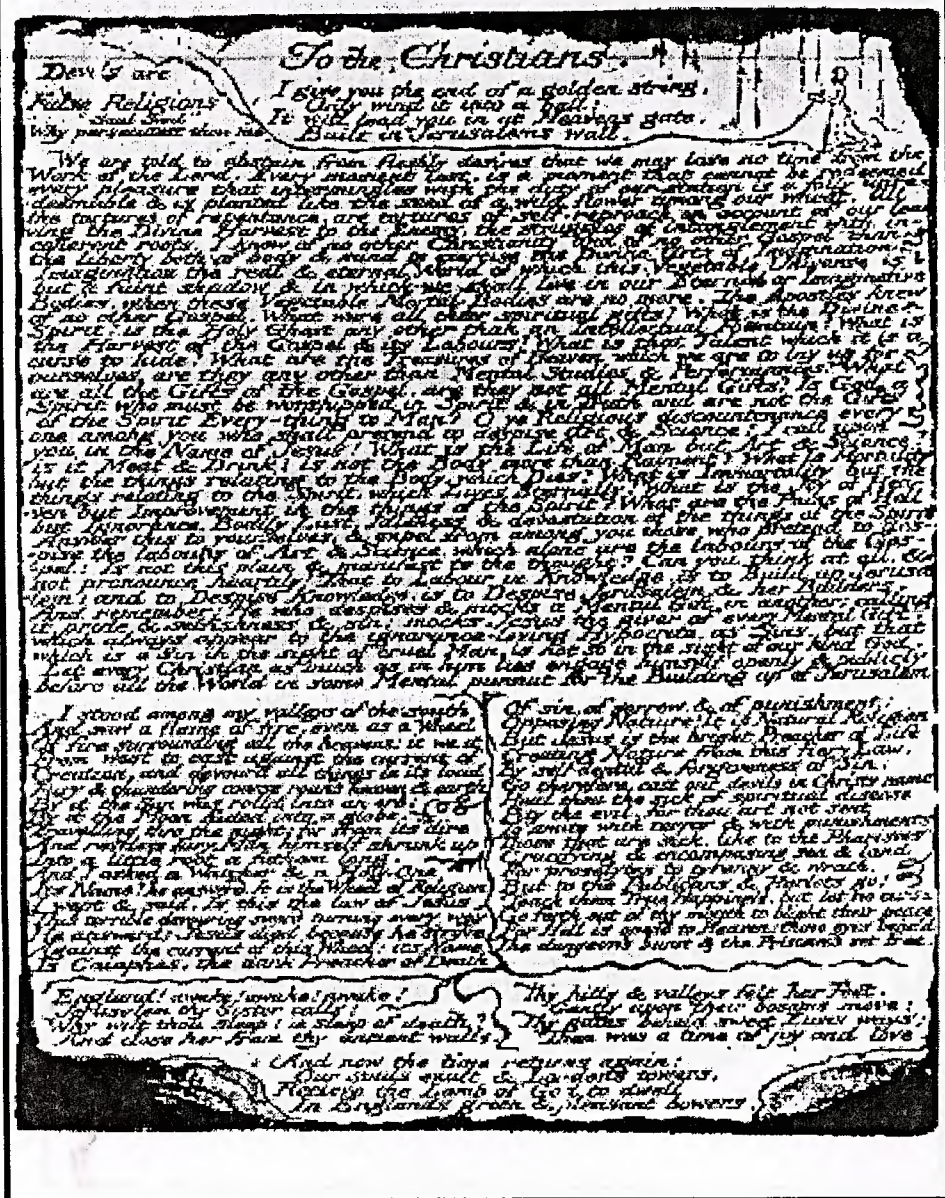
Derby Peak yawnd a horrid Chasm at the Cries of Gwendolen, & at
The stamping feet of Ragan upon the flaming Treddles of her Loom
That drop with crimson gore with the Loves of Albion & Canaan
Opening along the Valley of Rephaim, weaving over the Caves of Machpelah

35

239







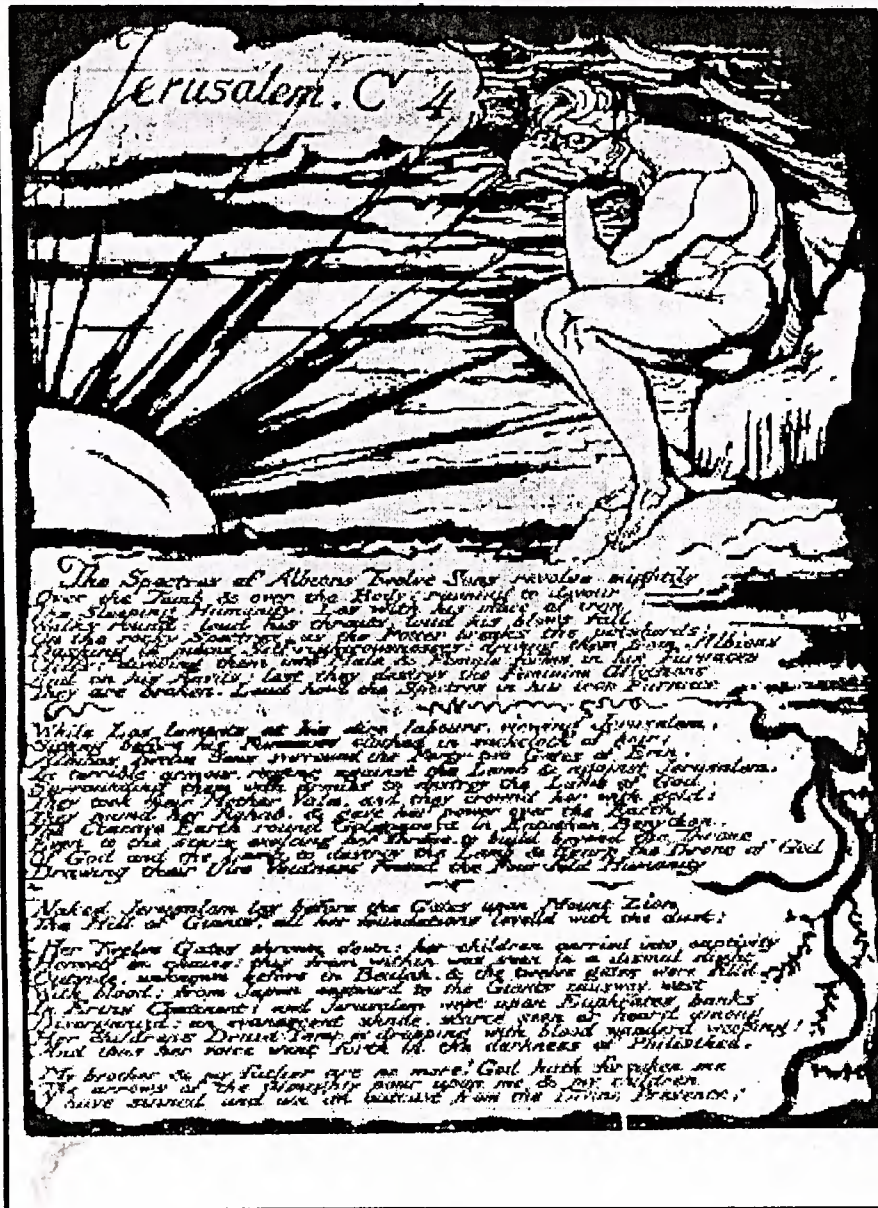
Devils are
False Religions
"Saul Saul"
"Why persecutest thou me."

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 Jerusalem's wall.

We are told to abstain from fleshly desires that we may lose no time from the Work of the Lord. Every moment lost, is a moment that cannot be redeemed every pleasure that intermingles with the duty of our station is a folly unredeemable & is planted like the seed of a wild flower among our wheat. All the tortures of repentance, are tortures of self-reproach on account of our leaving the Divine Harvest to the Enemy, the struggles of intanglement with incoherent roots. 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? What are all the Gifts of the Gospel, are they not all Mental Gifts? Is God a Spirit who must be worshipped in Spirit & in Truth and are not the Gifts of the Spirit Every-thing to Man? O ye Religious discountenance every one among you who shall pretend to despise Art & Science! I call upon you in the Name of Jesus! What is the Life of Man but Art & Science? is it Meat & Drink? is not the Body more than Raiment? What is Mortality but the things relating to the Body, which Dies? What is Immortality but the things relating to the Spirit, which Lives Eternally! What is the joy of Heaven but Improvement in the things of the Spirit? What are the Pains of Hell but Ignorance, Bodily Lust, Idleness & devastation of the things of the Spirit?]

Answer this to yourselves, & expel from among you those who pretend to despise the labours of Art & Science, which alone are the labours of the Gospel: Is not this plain & manifest to the thought? Can you think at all &



The Spectres of Albions Twelve Sons revolve mightily
Over the Tomb & over the Body: raving to devour
The Sleeping Humanity. Los with his mace of iron
Walks round: loud his threats, loud his blows fall
On the rocky Spectres, as the Potter breaks the potsherd;
Dashing in pieces Self-righteousnesses: driving them from Albions
Cliffs: dividing them into Male & Female forms in his Furnaces
And on his Anvils: lest they destroy the Feminine Affections
They are broken. Loud howl the Spectres in his iron Furnace

5

While Los laments at his dire labours, viewing Jerusalem,
Sitting before his Furnaces clothed in sackcloth of hair;
Albions Twelve Sons surround the Forty-two Gates of Erin,
In terrible armour, raging against the Lamb & against Jerusalem,
Surrounding them with armies to destroy the Lamb of God.
They took their Mother Vala, and they crown'd her with gold:
They namd her Rahab, & gave her power over the Earth
The Concave Earth round Golgonooza in Entuthon Benython,
Even to the stars exalting her Throne, to build beyond the Throne
Of God and the Lamb, to destroy the Lamb & usurp the Throne of God
Drawing their Ulro Voidness round the Four-fold Humanity

10

15

20

Naked Jerusalem lay before the Gates upon Mount Zion
The Hill of Giants, all her foundations levelld with the dust!

Her Twelve Gates thrown down: her children carried into captivity
Herself in chains: this from within was seen in a dismal night
Outside, unknown before in Beulah, & the twelve gates were fill'd
With blood; from Japan eastward to the Giants causway, west
In Erins Continent: and Jerusalem wept upon Euphrates banks
Disorganizd; an evanescent shade, scarce seen or heard among
Her childrens Druid Temples dropping with blood wanderd weeping!
And thus her voice went forth in the darkness of Philisthea.

25

30

My brother & my father are no more! God hath forsaken me
The arrows of the Almighty pour upon me & my children

242

I have sinned and am an outcast from the Divine Presence!



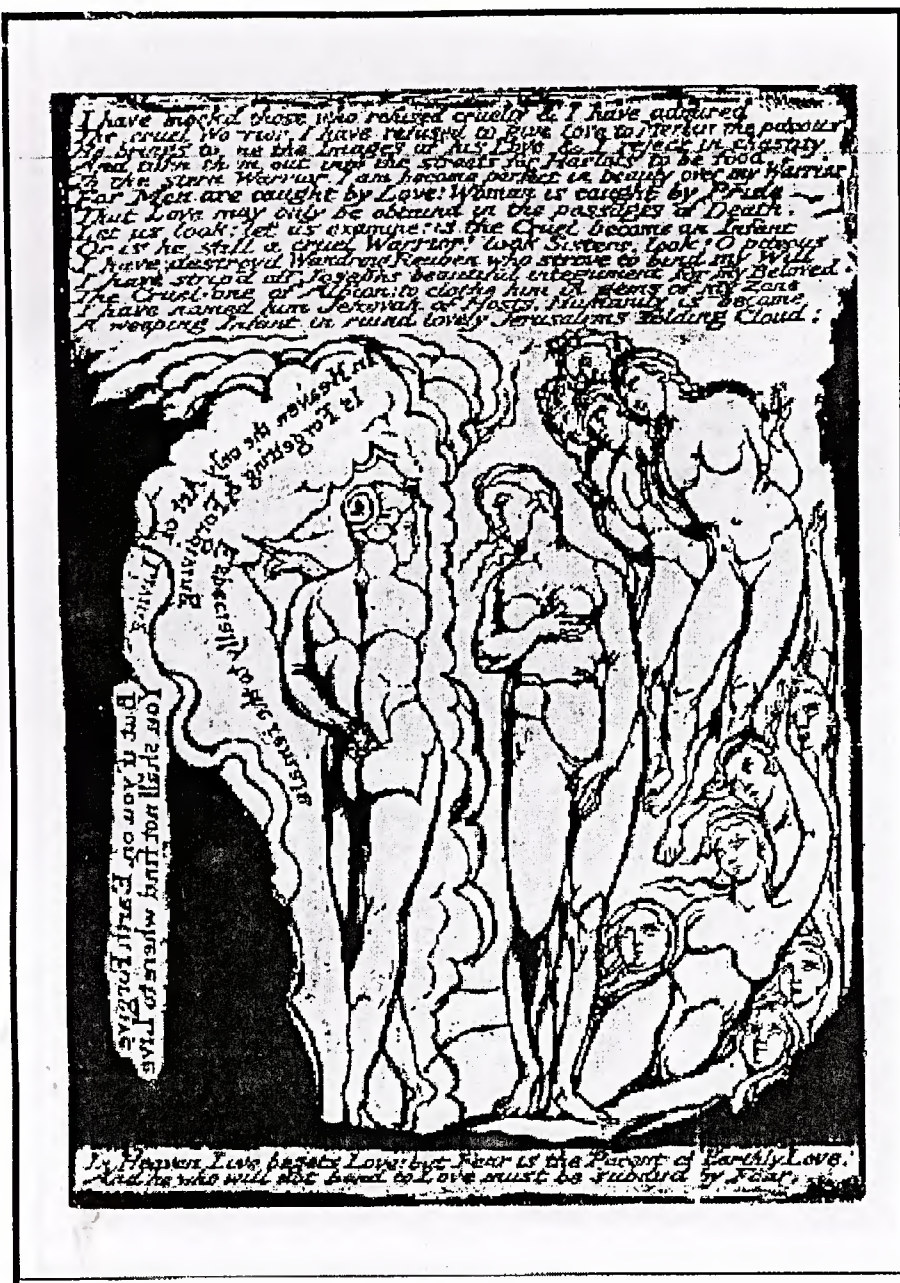


PLATE 81

I have mockd those who refused cruelty & I have admired
 The cruel Warrior. I have refused to give love to Merlin the piteous.
 He brings to me the Images of his Love & I reject in chastity
 And turn them out into the streets for Harlots to be too
 To the stern Warrior. I am become perfect in beauty over my Warrior
 For Men are caught by Love: Woman is caught by Pride
 That Love may only be obtained in the passages of Death.

5

In Heaven the only Art of Living / Is Forgetting & Forgiving / Especially to
 the Female / But if you on Earth Forgive / You shall not find where to Live

Let us look! let us examine! is the Cruel become an Infant
 Or is he still a cruel Warrior? look Sisters, look! O piteous
 I have destroyd Wandring Reuben who strove to bind my Will
 I have stripd off Josephs beautiful integument for my Beloved,
 The Cruel one of Albion: to clothe him in gems of my Zone
 I have Named him Jehovah of Hosts. Humanity is become
 A weeping Infant in ruind lovely Jerusalems folding Cloud:

10

In Heaven Love begets Love! but Fear is the Parent of Earthly Love!
 And he who will not bend to Love must be subdu'd by Fear,

15



PLATE 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 Awakening into his Bosom in the Life of Immortality.
And I heard the Name of their Emanations they are named Jerusalem

5

The End of The Song
of Jerusalem

245



