

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
ESTUDOS LITERÁRIOS

Jackson Leocadio da Silva

A BÍBLIA DO INFERNO DE WILLIAM BLAKE:

Visão como força imaginativa

Juiz de Fora

2017

Jackson Leocadio da Silva

A BÍBLIA DO INFERNO DE WILLIAM BLAKE:

Visão como força imaginativa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nícea Helena de Almeida Nogueira

Juiz de Fora

2017

Jackson Leocadio da Silva

A BÍBLIA DO INFERNO DE WILLIAM BLAKE:

Visão como força imaginativa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prof^a. Dr^a. Nícea Helena de Almeida Nogueira (Orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (Membro interno)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins (Membro externo)

Universidade Federal de São João del-Rei

Juiz de Fora

20/03/2017

AGRADECIMENTOS

Como pouquíssimos tiveram influência direta sobre o meu trabalho, enquanto muitos tiveram influência indireta, das mais diversas formas, opto por não fazer agradecimentos nominais. Agradeço, portanto, a todos aqueles que contribuíram de alguma forma, direta ou indireta, para a realização desta dissertação. Estão incluídos em meu agradecimento coletivo familiares, amigos, colegas de estudo e trabalho, professores, poetas e artistas, estranhos ou conhecidos, distantes ou próximos, vivos ou mortos. As influências percorreram diferentes caminhos: conversas informais, conselhos, incentivos, aulas, poemas, livros, obras de arte, performances, críticas, inspirações, pensamentos, sonhos, imaginações, saudações e despedidas.

Mestre não é quem sempre ensina, mas quem
de repente aprende.

(Grande Sertão: Veredas –
GUIMARÃES ROSA)

Ao matar os seus demônios, cuidado para não
destruir o que há de melhor em você.

(atribuído a NIETZSCHE)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo central a compreensão da estética particular da obra de William Blake (1757 – 1827), caracterizada por uma combinação de visualidade e discurso místico. Como Blake era um poeta-gravurista, o casamento entre texto e imagem é o aspecto mais notável das páginas que compunha através da sua técnica peculiar de impressão. As devidas análises serão feitas a partir de uma determinada seleção de obras compostas pelo poeta, levando-se em conta a sua filosofia particular, estabelecida em *O casamento do céu e do inferno* (1790), e a sua própria mitologia, cuja amostra é representada por uma tríade de poemas que podemos chamar de “os livros de Urizen”: *O primeiro livro de Urizen* (1794), *O livro de Ahania* (1795) e *O livro de Los* (1795). Serão analisadas não apenas passagens de seus poemas, mas também determinadas imagens destacadas desses poemas, tanto na categoria das ilustrações quanto na categoria das iluminuras. As discussões teóricas abordarão os seguintes tópicos: a noção de profecia como gênero literário, a relação entre o discurso blakiano e as heresias gnósticas, as particularidades da iconofilia blakiana, a tensão entre monismos e dualismos na obra de Blake, assim como a filiação do poeta à tradição dos pensadores místicos e sua relação com a própria tradição literária. O eixo conceitual em torno do qual se desenvolve esta dissertação está na chamada Bíblia do Inferno, ideia satírica que o poeta-gravurista concebeu como um símbolo estético de sua própria postura em relação aos moralismos religiosos.

PALAVRAS-CHAVE: Estética. Misticismo. Visualidade. Poesia. Imagem.

ABSTRACT

The central goal of the present dissertation is to understand the particular aesthetics of the works composed by William Blake (1757 – 1827), characterized by a combination of visuality and mystical discourse. As Blake was a poet-engraver, the marriage of text and image is the most remarkable aspect of the pages he composed through his peculiar printing technique. The proper analyses will be carried out from a specific selection of Blake's works, considering his particular philosophy, established in *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), and his own mythology, whose sample is represented by a trio of poems that we can call "the books of Urizen": *The First Book of Urizen* (1794), *The Book of Ahania* (1795) and *The Book of Los* (1795). Not only passages from his poems will be analyzed, but also specific images from these poems will be examined, both illustrations and illuminations. The theoretical discussion will approach the following topics: the notion of prophecy as a literary genre, the relationship between the Blakean discourse and the Gnostic heresies, the particularities of the Blakean iconophilia, the tension between monism and dualism in Blake's work, as well as the affiliation of the poet to the tradition of mystical thinkers and his relation to the literary tradition itself. The conceptual axis around which this dissertation will be developed is the so-called Bible of Hell, a satirical idea conceived by the poet-engraver as an aesthetic symbol of his own posture towards the religious morality.

KEYWORDS: Aesthetics. Mysticism. Visuality. Poetry. Image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Eva Prima Pandora</i> (de Jean Cousin)	35
Figura 2. Frontispício de <i>Europe a Prophecy</i>	35
Figura 3. <i>O Deus geômetra</i> (de autoria desconhecida)	36
Figura 4. <i>Newton</i> (de William Blake)	36
Figura 5. A escrita desenhada de Blake (detalhe)	55
Figura 6. Página-título de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	56
Figura 7. Padrões de distribuição do texto e das ilustrações nas obras de Blake	60
Figura 8. Ocorrência de asas na imagística blakiana	62
Figura 9. Ocorrência de correntes na imagística blakiana	62
Figura 10. Demônio, escribas, pergaminho e livros. Ilustração de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	63
Figura 11. As diferentes posturas na imagística blakiana	63
Figura 12. Homem e cavalo de ponta-cabeça. Ilustração de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	66
Figura 13. Pequeno cavalo entre linhas de texto. Iluminura de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	66
Figura 14. Cavalos emoldurando “Chorus”. Iluminuras de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	66
Figura 15. Aves ao redor de “A Memorable Fancy”. Iluminuras de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	66
Figura 16. Aves que encerram o “Cântico de Liberdade”. Iluminuras de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	67
Figura 17. Águia e serpente. Ilustração de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	67
Figura 18. Serpente marinha. Ilustração de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	67
Figura 19. Serpente enroscada ao corpo de uma figura humana. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	68
Figura 20. Ocorrência de serpentes dentre as iluminuras blakianas	68
Figura 21. Urizen/Nabucodonossor. Ilustração de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	73
Figura 22. Miniatura de Urizen ao pé de uma página de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	74
Figura 23. Página-título de <i>The First Book of Urizen</i>	74

Figura 24. Urizen e um grande livro. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	74
Figura 25. Urizen retraído sob rochas. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	75
Figura 26. Urizen retraído em correntes. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	75
Figura 27. Urizen com um globo de fogo. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	76
Figura 28. Urizen e a Rede da Religião. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	76
Figura 29. Iluminuras na palavra “LOS” em <i>The Book of Los</i>	76
Figura 30. Los ferreiro. Ilustração de <i>Jerusalem</i>	80
Figura 31. Los envolto em chamas com um martelo na mão. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	81
Figura 32. Los em sofrimento. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	81
Figura 33. Los e Urizen. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	82
Figura 34. Los e o globo de sangue. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	82
Figura 35. Los inserido em uma parede rochosa. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	83
Figura 36. Página-título de <i>The Book of Los</i>	83
Figura 37. Los e o Sol/órbita de fogo. Ilustração de <i>The Book of Los</i>	84
Figura 38. Enitharmon em meio a nuvens. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	88
Figura 39. Enitharmon parindo Orc. Ilustração de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	88
Figura 40. Enitharmon envolta em chamas. Ilustração de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	88
Figura 41. Enitharmon e Orc bebê. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	89
Figura 42. Enitharmon e Los. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	89
Figura 43. Orc envolto em chamas. Ilustração de <i>America a Prophecy</i>	92
Figura 44. Orc e caveira. Ilustração de <i>America a Prophecy</i>	92
Figura 45. Orc e caveira. Ilustração de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	92
Figura 46. Orc feto. Ilustração de <i>Europe a Prophecy</i> (detalhe)	93
Figura 47. Esqueleto feto. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	93
Figura 48. Orc bebê envolto em chamas. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	93
Figura 49. Enitharmon, Orc e Los. Ilustração de <i>The First Book of Urizen</i>	94
Figura 50. Milton. Ilustração de <i>Milton</i>	106
Figura 51. Cristo e Albion. Ilustração de <i>Jerusalem</i>	106
Figura 52. Frontispício de <i>Jerusalem</i>	107
Figura 53. Serpentes em espiral	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O VERBO BLAKIANO	15
1.1. O céu e o inferno segundo Blake	16
1.2. Os livros de Urizen	24
1.3. Profecia como gênero literário	44
2. A ICONOGRAFIA BLAKIANA	52
2.1. Uma obra iluminada	53
2.2. Uma mitologia de imagens	61
2.2.1. Urizen	69
2.2.2. Los	77
2.2.3. Enitharmon	84
2.2.4. Orc	89
3. MISTICISMO E VISUALIDADE: UM CASAMENTO ESTÉTICO	95
3.1. A luxúria dos olhos	96
3.2. Entre monismos e dualismos	107
3.3. Arte mística: possibilidades e problemas conceituais	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

William Blake (1757 – 1827) é um dos nomes mais importantes da literatura inglesa, destacando-se como uma figura singular que desafia classificações, apesar de situado no panorama do romantismo inglês. Também é uma das figuras de maior influência sobre certo tipo de literatura não convencional produzida a partir do advento da modernidade, graças a toda aura de estranheza que o cerca, seu conjunto peculiar de ideias e sua obra poético-pictórica carregada de filosofia mística. Blake não era só poeta, mas era também um gravurista, cujo trabalho pictórico possuía um *status* intermediário entre a mera ilustração e a pintura. As gravuras eram o seu ofício, ao qual dedicou toda a sua vida. Ilustrava todo tipo de obra, literária ou não, e aproveitava o tempo livre para ilustrar os seus próprios poemas, dando vazão à sua criatividade profundamente imaginativa. Entre suas estranhas particularidades, estava o fato de ter visões de outra realidade, povoada por anjos, demônios, espíritos e seres espirituais, o que lhe rendeu a fama de excêntrico ou até mesmo louco. Verdadeiras ou não, essas visões ajudaram a compor a persona de um poeta visionário, capaz de construir uma obra marcada por uma visualidade mística.

O poeta-gravurista desenvolveu uma técnica de impressão única, que envolvia gravar o texto e as ilustrações de forma espelhada em placas de cobre com o auxílio de ácidos, para depois fazer o acabamento com as tintas. Por um lado, era sua forma de resistir às tradições estabelecidas da prensa tipográfica, marcando assim sua diferença. Por outro lado, foi a forma mais econômica que encontrou de imprimir suas próprias obras, já que nunca possuiu uma condição financeira satisfatória. Esse *modus operandi* tem algo que dialoga fortemente com várias manifestações artísticas alternativas contemporâneas. Há muita semelhança com a cultura dos fanzines e dos poemas marginais reproduzidos via mimeógrafo. Pensando em Blake como um ícone inglês, é possível imaginarmos que ele anteciparia, de certa maneira, o *éthos* por trás do lema “do it yourself”, que marcou o movimento punk inglês na década de 1970, formado por bandas de jovens pobres que não sabiam tocar instrumentos musicais. Por mais canônico que Blake possa ter se tornado ao longo do tempo, dentro do universo da literatura inglesa, trata-se de um poeta com certo *status* alternativo, que não pertenceria à mesma categoria de nomes como Shakespeare, Milton ou Chaucer. Não por acaso, Blake será adotado como uma espécie de guia espiritual por Allen Ginsberg, o que ajudou a contribuir para a redescoberta de sua obra a partir da geração *beatnik*. É justamente a partir das décadas

de 1940 e 1950 que começam a surgir os trabalhos mais significativos sobre a obra do poeta. Blake não apenas teve forte repercussão na contracultura, mas também na cultura de massa, sendo ocasionalmente citado em filmes, quadrinhos e *graphic novels*.

A dissertação que aqui se inicia nasceu do propósito de investigar, com maior profundidade, a natureza estética da poesia de Blake, as relações que existem entre o textual e o visual, entre o visual e o místico. O misticismo blakiano será analisado no que possui de esotérico e, sobretudo, estético. O provocativo conceito de uma Bíblia do Inferno, elaborado pelo poeta, embora pontualmente citado em sua obra, servirá como eixo de discussões para a compreendermos como um todo. Como o autor concebe um sistema de ideias próprias e cria mitos originais, dando origem a uma filosofia e mitologia idiossincráticas, a análise de sua obra será pautada, em grande parte, na aplicação de suas próprias ideias. Dessa forma, no que se refere a chaves de leitura puramente literárias, serão adotados poucos referenciais teóricos para além do próprio poeta. Essa é, inclusive, a abordagem de Northrop Frye (1990), para quem a melhor forma de estudar Blake era a partir do próprio Blake, recusando teorias literárias e buscando diálogos com as mitologias antigas, tanto pagãs quanto judaico-cristãs. Outra forma de estudar Blake é buscar seus pontos de contato com os pensadores místicos citados por ele, assim como na tradição das heresias gnósticas, como sugere Jorge Luis Borges (2016) em sua aula sobre o poeta. Serão esses os procedimentos analíticos adotados na maior parte do trabalho que aqui se propõe.

Serão três etapas desenvolvidas em três capítulos. A primeira etapa, representada pelo primeiro capítulo, intitulado “O verbo blakiano”, se detém no aspecto textual da obra de Blake e estabelece as bases da sua filosofia particular, bem como da mitologia elaborada pelo poeta-gravurista. Na primeira seção, faz-se uma análise de *O casamento do céu e do inferno*, dando destaque aos seus principais textos e estabelecendo a importância conceitual da Bíblia do Inferno dentro do sistema das ideias blakianas. Como forma de ampliar as reflexões sobre as provocações morais por trás da Bíblia do Inferno, são feitas correlações com a filosofia de Nietzsche. Na segunda seção, faz-se uma análise dos três poemas que Blake compôs emulando a estética dos textos bíblicos: *O primeiro livro de Urizen*, *O livro de Los* e *O livro de Ahania*. A mitologia que o poeta elabora ao longo de seus poemas é muito maior e mais complexa do que a encontrada nessas três obras, mas elas serão usadas como uma amostra da mitologia blakiana, pois trazem alguns de seus personagens principais e mais recorrentes. A seleção dessa amostra também tem como função a aplicação estética do princípio da Bíblia do Inferno, já que esses poemas, por causa de sua estrutura, são o que mais se aproximariam da

premissa da Bíblia do Inferno através de seu aspecto estético. Toda a dissertação terá como *corpus* central as obras mencionadas, mas exemplos tirados de outras obras do autor também serão usados. Na terceira seção, há uma discussão específica sobre o *status* de profecia atribuído aos poemas de Blake, alguns dos quais foram intitulados pelo próprio Blake como “profecias”. Discute-se a validade da adoção da profecia como um gênero literário à parte, assim como as principais características estético-literárias e os principais pressupostos que marcariam os chamados poemas proféticos.

A segunda etapa desta dissertação, representada pelo segundo capítulo, intitulado “A iconografia blakiana”, se detém no aspecto visual da obra de Blake e investiga as principais recorrências iconográficas entre as suas iluminuras, ilustrações e letras desenhadas, bem como as possíveis conexões com o seu sistema de ideias. Na primeira seção, são tecidas reflexões sobre a natureza visual do próprio texto blakiano, conforme a sua versão original, gravada em placas de cobre ao lado das imagens. Também são analisados, pontualmente, alguns exemplos de uso significativo das palavras em associação com as imagens. Outro aspecto abordado é a inexistência de um sistema editorial por trás da veiculação das primeiras versões compostas pelo próprio poeta, assim como a escassez dessas versões originais. Na segunda seção, a ênfase recai sobre os símbolos visuais que ilustram as ideias e os mitos blakianos. Inicialmente, são selecionados alguns elementos gerais, para depois haver o destaque de quatro dos principais personagens míticos criados pelo poeta-gravurista, os quais ganham subseções próprias: Urizen, Los, Enitharmon e Orc. Nesse caso, haverá uma descrição visual dos personagens já descritos verbalmente no primeiro capítulo, considerados quase como se fossem arquétipos visuais. A seleção de imagens terá como fonte o *corpus* central já analisado no primeiro capítulo, mas também serão tiradas algumas imagens significativas de outras obras de Blake para que as discussões sejam mais completas.

A terceira e última etapa, representada pelo terceiro capítulo, intitulado “Misticismo e visualidade: um casamento estético”, é a mais teórica do trabalho aqui realizado. É onde, finalmente, são costuradas as reflexões que associam a relação entre texto e imagem e o discurso místico veiculado por Blake. O misticismo estético concebido pelo poeta-gravurista será analisado por diferentes vias em três seções. Na primeira seção, é dada atenção ao significado conceitual da visualidade na obra blakiana, pelo que ela teria de consonância com o discurso herético por trás da Bíblia do Inferno. A partir do estudo detalhado de algumas passagens do *Primeiro livro de Urizen* que utilizam simbolicamente o elemento da visão e da restrição bíblica ao culto das imagens, são tecidas considerações sobre a iconofilia blakiana.

Na segunda seção, realiza-se uma espécie de longa digressão a respeito dos monismos e dualismos que estariam na base da filosofia e da mitologia criadas por Blake, acentuando-se os pontos de contato com o hermetismo e as heresias gnósticas. Na terceira seção, as reflexões se voltam para o que haveria de verdadeiramente místico em Blake, sua relação com Swedenborg e Jacob Boehme, além da própria tradição literária. O terceiro capítulo, portanto, é o que mais se aproxima de trazer algum esclarecimento para as indagações sobre a existência de uma relação verdadeiramente estética entre misticismo e arte ou literatura, pelo menos no caso da poesia-arte blakiana.

O objetivo final perseguido pelo trabalho que aqui se desenvolve não é fornecer respostas conclusivas, nem se colocar como uma das pesquisas mais significativas sobre a obra de Blake. O que se pretende é mostrar como a obra de Blake ainda pode ser relevante, pelos seus aspectos estético e discursivo. Esteticamente, ela é relevante por permitir diferentes percepções quanto ao que pode ou não ser poético; quanto aos limites que existem entre uma arte e outra, no caso, a poética e a pictórica; quanto ao que pode haver de estético por trás dos discursos esotéricos, mitológicos e bíblicos. Discursivamente, a relevância está na postura herética de Blake, em sua provocação para reverter os dualismos tradicionais e contestar os moralismos religiosos através do conceito da Bíblia do Inferno. Tal postura parece mais necessária do que nunca nos dias de hoje, em que os conservadorismos e fundamentalismos, religiosos ou não, crescem cada vez mais. Em última instância, as leituras infernais que o poeta-gravurista estimula nos ajudam a perceber o potencial destabilizador da própria arte, que pode nos libertar de ideias pré-concebidas e nos fazer enxergar realidades alternativas, fugindo das verdades únicas. Como sugere um famoso aforismo nietzschiano, a única forma de não sucumbirmos à verdade é através da arte.

1. O VERBO BLAKIANO

Uma das ideias mais intrigantes apresentadas na obra de William Blake é a da chamada Bíblia do Inferno, elaborada como uma reação provocativa contra as ideias de Emanuel Swedenborg e contra os moralismos religiosos. Conceitualmente, representaria uma bíblia cheia de Energia e Imaginação, que poderia, portanto, ser esteticamente representada pela própria obra do poeta-gravurista como um todo. O primeiro capítulo da presente dissertação busca fazer uma apresentação das principais ideias por trás do conceito da Bíblia do Inferno, assim como a delimitação do *corpus* das obras que poderiam ser relacionadas a esse conceito. O *corpus* selecionado consiste das seguintes obras: *O casamento do céu e do inferno* (no original, *The Marriage of Heaven and Hell*), *O primeiro livro de Urizen* (no original, *The First Book of Urizen*), *O livro de Ahania* (no original, *The Book of Ahania*) e *O livro de Los* (no original, *The Book of Los*). Em *O casamento do céu e do inferno*, identificamos as ideias mais básicas do sistema blakiano, apresentadas de forma filosófica, representadas sob a forma de binarismos na maior parte. Nos livros de Urizen (*The First Book of Urizen*, *The Book of Ahania* e *The Book of Los*), encontramos a base da mitologia poética elaborada por Blake ao longo de seus poemas ditos proféticos, cujos personagens funcionam como avatares para a sua filosofia particular. É necessário que cada uma dessas obras seja apresentada apropriadamente em seu aspecto poético-textual, com a devida análise de certas passagens, para que, em um estágio posterior, possamos analisar e refletir sobre o próprio estatuto de profecia associado à Bíblia do Inferno.

1.1. O céu e o inferno segundo Blake

A primeira vez que William Blake usou a expressão ‘Bíblia do Inferno’, considerando apenas o seu cânone de obras iluminadas, foi em *O casamento do céu e do inferno*, de 1790, obra que se apresenta como uma espécie de sátira e resposta a outra obra, intitulada *Heaven and Hell*, composta pelo teólogo e místico sueco Emanuel Swedenborg em 1758, de cujas ideias Blake tinha passado a discordar. A mudança de perspectiva de Blake quanto ao pensador sueco nasceu de sua desilusão com a religião do swedenborgianismo (também conhecida como Nova Igreja), da qual tinha sido seguidor. Tal movimento religioso tinha deixado de cultivar ideais progressistas para assumir um caráter mais conservador, baseado em princípios repressores nos moldes do cristianismo tradicional. Isso fez com que o poeta inglês tivesse outro olhar sobre os escritos de Swedenborg, que passou a considerar como sendo muito conformes aos preceitos de uma igreja cristã tradicional (ACKROYD, 1995, p. 147). Uma das grandes críticas de Blake aos sistemas religiosos ocidentais em geral, e também ao swedenborgianismo, estaria na doutrina do pecado. Blake, dentro de uma tradição mística que remonta às heresias gnósticas dos primórdios da era cristã, era avesso à ideia do pecado. Para ele, a ideia de pecado seria um grande entrave a qualquer processo de iluminação espiritual que seja. O pecado só deixaria os homens retraídos e presos dentro de ilusões, as ilusões dos sistemas religiosos. Seja como uma forma de atacar os que interpretaram erroneamente Swedenborg ou como uma forma de refutar o próprio Swedenborg que um dia lhe servira como inspiração, Blake deixa clara a crítica na sátira: “Agora ouçam um simples fato: Swedenborg nunca escreveu uma única verdade nova. Agora ouçam outro: Ele escreveu todas as antigas falsidades.” (BLAKE, 2010¹, p. 57). Se Swedenborg buscava o sentido interno da Bíblia, Blake passa a buscar o sentido infernal – o efeito satírico transparece no original em inglês a partir do trocadilho que existe entre ‘internal sense’ e ‘infernal sense’ (ACKROYD, 1995, p. 153).

A Bíblia do Inferno representaria a forma como Blake leria a Bíblia cristã, uma leitura desarmada das doutrinas e dos dogmas religiosos, uma leitura livre, o que poderíamos chamar de ‘leitura infernal’. A ‘leitura infernal’ buscaria o sentido oculto por trás dos textos bíblicos, sentido esse que teria sido reprimido ao longo dos séculos em nome da consolidação do

¹ A partir desse ponto em diante, essa tradução da obra será indicada pela abreviação CCI, seguida pelo número da página. A referência completa é a seguinte: BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2010.

sistema religioso judaico-cristão. A inversão de valores, a noção de ‘Inferno’ como algo positivo, simplesmente faz parte de toda a essência satírica da obra. O enunciador do texto blakiano se coloca como um profeta, alguém com a missão de mudar a humanidade, libertando-a da cegueira causada pelas religiões. A crítica do profeta blakiano não é somente aos sistemas religiosos, mas também às próprias correntes de pensamento racionalistas, oferecendo assim um exemplo da resistência que muitos grupos místicos buscavam contra o iluminismo, em plena virada do século XVIII ao XIX. Alcides Cardoso dos Santos resume apropriadamente a questão da ‘leitura infernal’ como um ato a favor da imaginação e insubmisso ao racionalismo:

A leitura ‘infernal’ que Blake propõe e pratica em sua poesia promove a desarticulação das certezas e dos princípios que fundamentam os sistemas de pensamento, fazendo com que suas ‘rodas estelares’, termo que Blake usa para designar o racionalismo, girem de forma diferente. Dessa maneira, instaurando a diferença sem negar a identidade, esses mesmos sistemas, quando trazidos para o universo poético blakiano, recuperam seu potencial de pensamento imaginativo e seu poder destabilizador da dominação. (2009, p. 22).

O casamento do céu e do inferno, apesar de destoar de toda a produção do poeta, devido ao seu caráter satírico e ao diálogo que mantém com Swedenborg, representaria a base da filosofia artístico-mística de Blake. Muitas das ideias expostas ali reverberam em seus poemas proféticos, seja por afirmação e repetição ou por negação e contradição. Nesse sentido, é interessante buscar paralelos com as ideias de pensadores do próprio campo da filosofia, dentre os quais se destaca Nietzsche. Há algo de nietzschiano na persona profética que enuncia os poemas blakianos, assim como haveria algo de blakiano na persona de Zaratustra. O conceito de profeta poderia ser questionado nessa comparação. Afinal de contas, Nietzsche era antimetafísico (pelo menos, aparentemente), enquanto Blake, apesar de todas as subversões, ainda é metafísico, com toda sua visão de mundo mística. No entanto, a aproximação aqui está longe de ser equivocada, já que o profeta blakiano é um profeta “libertário” e não é um “fundador de religião”, como aponta Nietzsche a respeito de seu Zaratustra em *Ecce Homo*: “Aqui não fala nenhum ‘profeta’, nenhum daqueles horrendos híbridos de doença e vontade de poder chamados fundadores de religiões.” (1986, p. 41). Zaratustra se coloca como uma espécie de antiprofeta, pois o conceito de profeta em jogo seria o convencional, da figura que fundaria uma religião, tão bem exemplificado por Moisés.

Entretanto, a noção de profecia apresentada pelo poeta inglês é contrária à figura do promulgador de leis, pois se trata de uma noção transgressora, de sentido revolucionário, pois “sua noção de profecia não significava uma visão real do futuro ou sequer uma capacidade de previsão momentânea. Antes, seria a proclamação contra a autoridade vigente [...]” (PEREIRA; TAVARES, 2009, p. 89).

Quando Blake questiona os conceitos convencionais de bem e mal, podemos entrever possíveis associações com a filosofia nietzschiana. O primeiro texto de *O casamento do céu e do inferno*, intitulado *O argumento*, introduz a problematização desses conceitos.

Sem contrários não há progresso. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência Humana.
Desses contrários decorre o que os religiosos chamam de o Bem e o Mal.
Bem o passivo que obedece à Razão. Mal o ativo que emana da Energia.
O Bem é o Céu. O Mal, o Inferno. (CCI, p. 21).

É recorrente na criação blakiana o reconhecimento da necessidade dos contrários, daí a própria ideia de “casamento” presente no título do livro, que também corresponderia a uma série de noções próprias da alquimia e do ocultismo. Nesse caso, poderíamos até pensar em uma dialética blakiana². Em *Milton*, uma das últimas obras de Blake, temos um reflexo do mesmo princípio: “A Negação deve ser destruída para redimir os contrários.” (BLAKE, 2013, p. 445, tradução nossa)³. A noção de “casamento” funcionaria para “redimir os contrários”, opondo-se à tradição religiosa que sempre afastou os contrários em um jogo de afirmação e negação. O “religioso” tende a valorizar a “Razão” e a negar a “Energia”, colocando a primeira no polo do “Bem”/ “Céu” e a segunda no polo do “Mal”/ “Inferno”. Tentando fazer equivalências com os conceitos nietzschianos, podemos pensar que a “Razão” corresponderia ao princípio apolíneo e a “Energia” ao princípio dionisíaco. Se o questionamento blakiano não fica claro nesse primeiro texto, fica evidente na primeira parte do segundo texto, intitulado *A voz do demônio*.

² Haveria quatro tipos principais de dialética: a platônica, a aristotélica, a estoica e a hegeliana (FERREIRA, 2013, p. 169). A dialética blakiana, curiosamente, possuiria grande proximidade com a dialética hegeliana. Para Hegel, a dialética seria constituída de três etapas: tese, antítese e síntese. Ele propunha a negação da negação, para que a tese e a antítese formem uma síntese. Embora Blake e Hegel tivessem sido contemporâneos, não existem indícios de que tivessem entrado em contato com as ideias um do outro. No fim das contas, a semelhança de ideias parece ter sido uma notável coincidência.

³ No original: “The Negation must be destroyed to redeem the Contraries.”

Todas as Bíblias ou códigos sagrados têm sido as causas dos seguintes Erros:

1. Que o Homem possui dois princípios reais de existência, i. é: um Corpo e uma Alma.
2. Que a Energia, chamada o Mal, provém apenas do Corpo, e que a Razão, chamada o Bem, apenas da Alma.
3. Que Deus atormentará o Homem na Eternidade por ter seguido suas Energias.

Mas os seguintes contrários a estes são Verdadeiros

1. O Homem não tem um Corpo distinto de sua Alma, pois o que se chama Corpo é uma porção da Alma discernida pelos cinco Sentidos, as principais entradas da Alma em nosso tempo.
2. A Energia é a única vida e emana do Corpo, e a Razão é o limite ou círculo exterior da Energia.
3. A Energia é o Eterno Deleite. (CCI, p. 23).

Aqui temos clara a posição de Blake, a favor da “Energia”, aquilo que os religiosos denominam de “Mal”. Essa “Energia” representaria tudo aquilo relacionado aos instintos e às paixões do homem, à própria vontade de viver do corpo. O corpo seria, portanto, mais importante que a alma, e não haveria como separar esses componentes. Na filosofia nietzschiana, podemos encontrar um equivalente para “Energia” na própria noção de vontade de poder. Como vimos em *O argumento*, a “Energia” corresponde ao agir e à atividade. Além disso, a defesa que Blake faz do corpo e das suas energias não está muito distante da crítica que Zaratustra faz aos desprezadores de corpos da religião cristã. Assim como Blake, o filósofo alemão se propôs a valorizar aquilo que a tradição religiosa sempre desqualificou.

Não há que desconsiderar nada do que existe, nada é dispensável – os aspectos da existência rejeitados pelos cristãos e outros niilistas têm inclusive uma posição infinitamente mais elevada na disposição dos valores do que aquilo que o instinto de *décadence* pôde abonar, *achar bom*. (NIETZSCHE, 1986, p. 94).

Não podemos cair no risco de pensar em um lado negativo ou positivo, subverter a dicotomia denunciada pelo poeta. A “Razão”, o polo da passividade, não poderia agora ser o novo negativo, assim como a “Energia”, o polo da atividade, não poderia ser o novo positivo; caso contrário, perderíamos a dimensão do “casamento”. Quem lê Nietzsche e acha que o dionisíaco deve anular o apolíneo, está lendo-o de forma equivocada. A grande questão que se coloca é a da própria atividade em si, a própria força vital ou vontade de viver que não pode ser negada, reprimida por um sistema religioso. E, se não há como separar o corpo da

alma, também não há como separar a “Energia” da “Razão”. Haveria, portanto, uma estranha complementaridade entre esses contrários, quase como na lógica do *yin* e *yang* da filosofia chinesa. Isso é o que transparece na oposição entre Prolíficos e Devoradores que ocorre em um estranho texto dentre os que compõem *O casamento do céu e do inferno*. Esse texto se inicia falando dos “Gigantes que formaram este mundo em sua existência sensorial e agora parecem viver acorrentados” (CCI, p. 47). Esses seres, que são variações dos titãs acorrentados da mitologia grega, representam em seu trajeto uma fase de Energia, quando formam o mundo, e uma fase de Razão, quando se encontram acorrentados. É nesse ponto que o poeta introduz os novos contrários como partes do mesmo ser: “Assim, uma porção do ser é o Prolífico. A outra, o Devorador: ao devorador parece que o produtor está acorrentado, mas não é assim, ele apenas toma porções de existência e imagina que é o todo.” (CCI, p. 47). Apesar de confusa e enigmática, essa passagem nos apresenta a contraposição entre esses dois princípios através da presença da corrente. É possível imaginar que a própria corrente seja a representação do Devorador. A relação entre esses contrários parece ser de equilíbrio, como se a corrente fosse uma contenção necessária a uma criatividade ilimitada. É o que fica sugerido na seguinte passagem: “Mas o Prolífico deixaria de ser Prolífico se o Devorador como um mar não absorvesse o excesso de seus prazeres.” (CCI, p. 47) Em outras palavras, o Prolífico produz o que o Devorador devora, em um ciclo interminável. Mantendo a lógica das associações, é possível, por extensão, considerar que a Energia e o Inferno produzem o que a Razão e o Céu devoram.

Prosseguindo com a leitura da obra, deparamo-nos com os *Provérbios do inferno*. Apesar de serem simples provérbios, muitos deles reduzidos a uma simples linha no manuscrito original, têm em seus melhores exemplos força de sugestão equiparável aos aforismos nietzschianos. Dentro da linha de reflexão desenvolvida até o momento, são significativos os quatro provérbios que se seguem:

[...]

“O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria.” (CCI, p. 29).

[...]

“Quem deseja e não age procria a pestilência.” (CCI, p. 29).

[...]

“Os tigres da ira são mais sábios que os cavalos da instrução.” (CCI, p. 33).

[...]

“Antes matar um infante no berço do que acalantar desejos reprimidos.” (CCI, p. 35).

Esses provérbios ilustram a importância da ação. O “excesso” do primeiro provérbio selecionado poderia muito bem ser entendido como um excesso de ação ou atividade, tornando-se sábio, portanto, aquele que nunca se privou de agir segundo seus desejos. Porém, se o sujeito deixa de seguir um desejo seu e se priva de agir, acaba “engendrando a peste”. A religião, ao estabelecer a doutrina do pecado e a noção de obediência a uma força superior, elege como princípio básico o não agir, correspondendo assim a uma “peste engendrada”. O terceiro provérbio selecionado resume perfeitamente as proposições anteriores, já que coloca a sabedoria junto aos “tigres da ira” e não junto aos “cavalos da instrução”, a “ira” correspondendo à ação, e a “instrução” correspondendo à inação da obediência religiosa. Não por acaso, a ação aqui é representada pela “ira”, considerada tradicionalmente como um dos sete pecados capitais. Por fim, o último provérbio destacado exprime radicalmente a inutilidade dos “desejos irrealizáveis”, que devem ser extintos desde o surgimento, pois dentro da lógica blakiana todo desejo deve ser realizável, traduzível em ação. Northrop Frye, em seu estudo sobre a produção do autor inglês, resume toda a questão vista até agora em *O casamento do céu e do inferno*: “[...] todas as ações são boas, e o mal acontece quando a atividade é pervertida na frustração da atividade, em si mesmo ou em outros.” (1990, p. 55, tradução nossa)⁴. Ainda dentro das comparações com Nietzsche, é possível evocar a crítica que Zaratustra faz aos “que menosprezam o corpo”: “Há mais razão no seu corpo do que na sua melhor sabedoria.” ([1979], p. 26). A “razão do corpo” enaltecida por Zaratustra equivaleria à “Energia” enaltecida por Blake; a “sabedoria” criticada por Zaratustra equivaleria à “Razão” criticada por Blake. É importante ressaltar que, no sistema blakiano, a Energia está intimamente associada à imaginação, ou seja, para o poeta, corpo é imaginação, o que evoca certa consideração feita por Octavio Paz: “A condenação do prazer abrangeu também a imaginação, pois o corpo não é apenas um manancial de sensações, mas também de imagens. [...] Assim, a rebelião do corpo é também a da imaginação.” (1984, p. 197).

É na própria figura de Cristo que Blake propõe uma nova noção de virtude. O penúltimo texto de *O casamento do céu e do inferno*, o último dos cinco textos que recebem o mesmo título de *Uma visão memorável*, nos entrega essa nova perspectiva. Nesse texto, que seria a descrição de uma das visões que o poeta teria experienciado, um Anjo e um Demônio travam um diálogo no qual o último contradiz e transforma o primeiro ao esclarecer qual seria a real natureza de Cristo. O Anjo rebate um comentário provocativo do Demônio ao sugerir

⁴ No original: “[...] all acts are good, and evil comes when activity is perverted into the frustration of activity, in oneself or others.”

que Cristo seria o maior exemplo de virtude por ter sancionado as leis dos dez mandamentos, mas o Demônio astuciosamente desmente tal falácia:

Escuta agora de que maneira ele deu sua sanção à lei dos dez mandamentos: Não escarneceu do sabá e conseqüentemente do Deus do sabá? Não matou aqueles que foram mortos por sua causa? Não se desviou da lei em relação à mulher surpreendida em adultério? Não roubou o trabalho alheio para sustentar-se a si mesmo? Não prestou falso testemunho ao recusar defender-se de Pilatos? Não cobiçou ao rezar pelos seus discípulos e quando lhes ordenou que sacudissem o pó das sandálias contra os que se recusassem a acolhê-los. Digo-te que virtude alguma pode existir sem a quebra desses dez mandamentos: Jesus era todo virtudes, agia por impulso, e não segundo as normas. (CCI, p. 59).

Em sua fala, o Demônio prova que Cristo desobedeceu aos dez mandamentos em certas ocasiões e finaliza seu discurso com uma conclusão de impacto, afirmando que Jesus era virtuoso sem precisar obedecer a normas, já que sua virtude nasceria dos seus próprios impulsos. Destarte, obtemos uma nova percepção sobre a virtude, relacionada a impulsos e atividade, distanciando-se da obediência a normas e passividade. Ainda no mesmo texto, Blake prossegue dizendo ter visto o Anjo se transformar ao abraçar uma “língua de fogo”. Revela-se que o Anjo, ao ser consumido pela “língua de fogo”, foi transformado em Demônio e está ao lado do poeta lendo a Bíblia em seu “sentido infernal ou diabólico”. E a nota provocativa e irônica ao final desse texto traz a seguinte enunciação: “Tenho também A Bíblia do Inferno, que o mundo há de ter, queira ou não.” (CCI, p. 61). Blake subverte as percepções de tal forma que se aproveita de todos os conceitos negatizados pela tradição religiosa vigente para torná-los positivos. Ele se coloca como um Demônio, advogando pelo Mal no polo do Inferno, e, para completar a subversão, coloca Jesus Cristo no mesmo plano. Jesus agia por impulsos; logo, pela Energia, aquilo que as religiões rotulam como Mal. Demônio, nessa linha de raciocínio, seria simplesmente aquele que age conforme a sua Energia ou seus impulsos. Se em determinado momento da sátira Swedenborg é chamado de Anjo, já conseguimos perceber que não há reverência alguma. Em seu jogo de insubordinação, o poeta nos faz perceber que, no fim das contas, o verdadeiro Cristo poderia estar mais próximo de muita coisa que tem sido chamada de Inferno do que do tradicional Céu. Cria-se, portanto, outro ponto de contato com Nietzsche, na constatação mordaz que ele faz em *O anticristo*, de que, “no fundo, só houve um cristão, e ele morreu na cruz.” (1985, p. 75). O sujeito que se diz cristão o faz por alegar fé naquele que foi crucificado, fé esta que

corresponderia à Razão contrária à Energia. No entanto, o evangelho seria um conjunto de práticas, as quais corresponderiam à Energia reprimida em nome da Razão. Logo, mesmo que por caminhos diferentes, Blake também parece sugerir que “Os ‘Evangelhos’ *terminaram* na cruz.” (NIETZSCHE, 1985, p. 75).

A Bíblia do Inferno, para além das implicações filosóficas, sumariza o que poderíamos entender como filosofia de composição mística. A heresia implicada está totalmente conforme a essência do gnosticismo, conjunto de movimentos religiosos e filosóficos de caráter heterodoxo e sincrético que se concentraram nos primeiros séculos da era cristã, com raízes pré-cristãs. A própria palavra ‘heresia’, consagrada hoje em dia mais como sinônimo de blasfêmia, significa também, em sua etimologia do grego, ‘opção’. Quando se constituíram os dogmas e cânones cristãos/católicos, foram excluídas as opções, as outras possibilidades, só podendo haver uma única possibilidade, o que já não representaria uma opção. A ideia de uma única opção contradiz a lógica do termo ‘opção’. Boa parte das seitas gnósticas era cristã, mas elas estudavam os evangelhos apócrifos e seguiam interpretações não convencionais dos testamentos bíblicos, sincretizavam mitos judaico-cristãos e mitos de outras matrizes, além de apresentar práticas específicas condenadas pelo cristianismo oficial. É por isso que o gnosticismo chegou a ser categorizado por muitos como um cristianismo herético. A própria postura de Blake sugere ser a perfeita postura de um cristão herético, em busca de leituras alternativas do texto bíblico. A lógica das subversões blakianas, em sua essência, corresponde ao funcionamento das alegorias gnósticas, conforme Hans Jonas aponta:

Em vez de retomar o sistema de valores dos mitos tradicionais, [a alegoria gnóstica] demonstra o “conhecimento” mais profundo ao inverter os papéis do bem e do mal, do sublime e do baixo, do abençoado e do amaldiçoado, encontrados nas versões originais. Intenta não demonstrar concordância, mas chocar ao subverter escandalosamente o significado dos elementos mais firmemente estabelecidos, e de preferência também os mais reverenciados, da tradição. (2001, p. 92, tradução nossa)⁵.

O casamento do céu e do inferno, ainda assim, traz muito pouco da mitologia alegórica particular de Blake, de fortes conotações gnósticas. Podemos identificar as ideias por trás de Urizen e Orc, mas esses personagens em si não aparecem ainda. Contudo, o último

⁵ No original: “Instead of taking over the value-system of the traditional myth, it proves the deeper “knowledge” by reversing the roles of good and evil, sublime and base, blest and accursed, found in the original. It tries, not to demonstrate agreement, but to shock by blatantly subverting the meaning of the most firmly established, and preferably also the most revered, elements of tradition.”

poema, intitulado *Um cântico de liberdade*, parece preparar o terreno para os poemas proféticos mais elaborados que viriam a seguir, seja do grupo dos poemas proféticos continentais ou do grupo dos poemas de Urizen. É como constatam Pereira e Tavares em um artigo sobre a produção blakiana nos anos 1790: “[...] *Canção* é mais prólogo dos livros proféticos publicados entre 1794 e 95, do que conclusão de *Matrimônio*.⁶” (2009, p. 88).

1.2. Os livros de Urizen

Considerando o caráter introdutório da obra, se em *O casamento do céu e do inferno* Blake anuncia que mostrará ao mundo sua Bíblia do Inferno, podemos considerar boa parte de sua produção posterior como sendo parte desse projeto artístico-místico. Há dentre os poemas proféticos de Blake aqueles que se destacam por emular o texto bíblico, com a divisão em capítulos e estrofes-versículos, assim como a disposição gráfica em dupla coluna. São três poemas que Harold Bloom, em seu estudo sobre Blake, agrupa como sendo “O Ciclo de Orc” (1963, p. 164). São eles *O primeiro livro de Urizen*, *O livro de Ahania* e *O livro de Los*. Os três formariam o núcleo dos poemas proféticos de Urizen, o qual poderia corresponder ao próprio ideal de uma Bíblia do Inferno. Inclusive, se o “livro de Urizen” é o “primeiro” e não existem outros “livros de Urizen”, isso cria a sugestão de que os outros dois livros poderiam ser o “segundo” e o “terceiro”. Com isso em mente, até as grandes profecias, *Milton* e *Jerusalem*, poderiam ser consideradas como os últimos livros dessa Bíblia do Inferno. *Jerusalem* funcionaria, portanto, apropriadamente, como o Apocalipse blakiano. Na presente dissertação, são considerados apenas os três primeiros livros, já que, pela forma, são os que melhor se ajustam ao projeto da Bíblia infernal. Por analogia, ainda podemos dizer que esses três livros configurariam a Genesis e o Exodus blakianos (ACKROYD, 1995, p. 173).

A recriação do texto bíblico, principalmente do livro de Gênesis, independente do tipo de paródia envolvido, é um processo gnóstico por excelência, já que para os gnósticos a versão oficial da criação do mundo e da humanidade, sedimentada na tradição judaica e posteriormente absorvida pela tradição cristã, sempre se revelou passível de refutação. Uma das principais alegorias gnósticas conhecidas é a que mostra o deus do Velho Testamento

⁶ No artigo citado, a referência utilizada trazia o título original traduzido como *Matrimônio do Céu e do Inferno*, enquanto *Song of Liberty* foi traduzido como *Canção de liberdade*.

como uma divindade tirânica e decadente, o demiurgo, que teria aprisionado seres espirituais à matéria, condenando-os ao esquecimento e à ignorância quanto à sua origem divina. Tal seria a condição de Adão e Eva, aos quais estava vetado o acesso à árvore do conhecimento, pela qual descobririam a verdade sobre sua condição. O pecado original, portanto, dentro dessa lógica, seria apenas uma segunda ilusão a aprisionar os homens e afastá-los da verdade. Para os gnósticos, a queda do homem não ocorreu com o pecado original e sim com a própria criação. Vale lembrar que, nessa releitura gnóstica do Velho Testamento, o conceito de demiurgo é diferente daquele originalmente estabelecido por Platão em *Timeu*. Na cosmogonia estabelecida pelo personagem Timeu, “o demiurgo é todo ele bom e, após ter criado a sua obra, retira-se, não interferindo mais.” (LOPES, 2011, p. 38). O demiurgo platônico teria sido o criador das divindades do Olimpo, os quais teriam sua parcela de imperfeição e maldade, sendo por sua vez os responsáveis pela criação da humanidade. Nesse sentido, é como se o demiurgo dos gnósticos fosse análogo à figura de Zeus na cosmogonia do *Timeu*.

Em *O primeiro livro de Urizen*, composto em 1794, é o próprio Urizen do título que cumpre essa função do Jeová ou Zeus tirânico, em outras palavras, do demiurgo gnóstico. O poema gira em torno da criação do mundo a partir da queda de Urizen, estabelecendo uma visão mitológica que remete não somente à estrutura do mito judaico-cristão, mas também de outras mitologias. A influência do modelo épico de poesia fica evidente no *Prelúdio*, um pequeno poema com um quarteto e um terceto, no qual o poeta invoca os Eternos para ajudá-lo a escrever o poema. Os Eternos ocupariam aqui uma função análoga à das Musas nos poemas épicos tradicionais. Ao que tudo indica, Urizen teria sido originalmente um dos Eternos, que acabou se diferenciando por se voltar contra a sua raça, decaindo em um processo de retração, o qual, no sistema blakiano, equivaleria ao princípio de Selfhood⁷. Antes do advento da humanidade, o corpo de Urizen sofre uma série de metamorfoses, por meio da atividade de Los, que provavelmente é outro Eterno que obtém a tarefa de resgatar Urizen de seu estado de retração. Los é apresentado como uma espécie de ferreiro, nos moldes do Hephaistos da mitologia grega, moldando o corpo de Urizen como se forjasse o ferro. O nome Los, aliás, poderia ser considerado um anagrama da palavra Sol, conforme sugerido por Santos (2009, p. 78), se considerarmos que Sol é a sua exata etimologia latina, o que combina perfeitamente com todo o simbolismo do fogo associado ao personagem. O estado de

⁷ Opta-se por manter o termo original do inglês para evitar problemas de compreensão. Literalmente, significaria algo como individualidade ou identidade; mas, no presente caso, teria um sentido próximo de egocentrismo ou ensimesmamento.

decadência em que Urizen se encontra, inevitavelmente, se agrava a cada metamorfose. Todo o processo que envolve a formação desse corpo transcorre sete eras. A demarcação das eras remete à demarcação dos sete dias da primeira semana da criação. Se na Gênese bíblica temos ‘E a tarde e a manhã foram o primeiro dia’, ‘E a tarde e a manhã foram o segundo dia’, ‘E a tarde e a manhã foram o terceiro dia’⁸, e assim por diante, progressão análoga encontramos em *O primeiro livro de Urizen*, que traz ‘E assim volveu esta primeira Idade/ E este tempo de terrível sofrimento’, ‘E assim volveu esta segunda Idade/ E este tempo de terrível sofrimento’, ‘E assim volveu esta terceira Idade/ E este tempo de terrível sofrimento’ (BLAKE, 1983, p. 27 e 29)⁹, e assim por diante.

É notável a diferença de tons: se, no texto bíblico, a passagem dos dias é mostrada positivamente, no texto blakiano, a passagem das eras é mostrada de forma negativa e sombria. Outra diferença está na própria concepção temporal: se na Bíblia o tempo é distinto do espaço, em Blake não há essa dissociação, já que as ‘Eras’ empregadas por ele remeteriam ao conceito gnóstico de ‘aeon’, unidade que envolve não só distância temporal, mas também distância espacial (JONAS, 2001, p. 54). A expressão verbal ‘pass over’ usada por Blake no texto original para designar a passagem das ‘Eras’ evidencia a presença da conotação espacial, pois remete ao substantivo ‘passover’, a palavra em inglês para a páscoa judaica, que representa a travessia de Moisés pelo deserto em busca da terra prometida. Na lógica gnóstica, cada ‘aeon’ também representaria uma barreira da prisão cósmica que impede o homem de atingir a iluminação assim como o plano divino original. Logo, é como se a passagem das ‘Eras’ em Blake configurasse uma descida cada vez mais profunda no sentido da matéria, afastando-se do plano divino original, que seria o plano dos Eternos, equivalente ao pleroma¹⁰ dos gnósticos. Além dessa analogia entre os dias da semana original bíblica e as eras do poema, *O primeiro livro de Urizen* ainda faz uma referência mais explícita em seu último capítulo, o capítulo IX: “Seis dias se contraiu sua existência,/ E ao sétimo dia repousaram/ Abençoando-o em esperança vã/ E perderam memória da sua vida eterna.” (LU, p. 53).

⁸ As citações bíblicas utilizadas serão traduzidas pelo próprio autor da dissertação a partir da versão inglesa mais famosa, a Bíblia de King James, que provavelmente foi a versão à qual Blake teve acesso ao longo de sua vida. Essa Bíblia foi acessada em sua versão online. Disponível em: < <http://www.kingjamesbibleonline.org/Genesis-Chapter-1/>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

⁹ A partir desse ponto em diante, essa tradução da obra será indicada pela abreviação LU, seguida pelo número da página. A referência completa é a seguinte: BLAKE, William. *Primeiro livro de Urizen*. Trad. João Almeida Flor. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983.

¹⁰ Esse era o nome estabelecido entre boa parte dos gnósticos para se referir ao plano divino original. Essa palavra tem origem latina e, em sua etimologia, significa “plenitude”.

Aludindo à humanidade recém-criada, Blake usa de ironia gnóstica, fazendo do nascimento da humanidade um processo de alheamento e esquecimento.

Em outra analogia com a cosmogonia do *Timeu*, é possível imaginarmos que Los, de certa forma, equivaleria ao demiurgo platônico, em sua tarefa de dar forma a uma divindade imperfeita. No entanto, essa relação entre Los e Urizen também poderia ser associada à relação entre o Deus do Velho Testamento e Adão. Quando os Eternos se assombram diante da condição inicial de Urizen, vendo-o como um “pedaço de barro” (LU, p. 21), encontramos outra analogia para Los, que seria equiparado aqui ao próprio Jeová, pois formataria o corpo de Urizen como se fosse o corpo de Adão a partir do barro. O papel de Los parece variar não só ao longo desse poema, como também ao longo de todos os poemas proféticos seguintes. Em certos momentos, Los é o grande protagonista dessa mitologia particular; em outros, é um mito tão falho quanto Urizen. Se Urizen representa o princípio da retração, do Selfhood, podemos considerar que Los, até certo ponto, representa o princípio contrário, de expansão, que no sistema blakiano é conhecido como Imaginação. Se esse for o caso, a queda seria o resultado da vitória do Selfhood sobre a Imaginação, já que o resultado da formatação do corpo de Urizen se revela falho ao final das sete eras: “Los suspendeu o trabalho, de pavor: Das mãos escapou o seu martelo enorme.” (LU, p. 33). Los não consegue resgatar Urizen, que, mergulhado em um “petrífico torpor” (LU, p. 21), é descrito de forma fúnebre, “de morte enegrecido” (LU, p. 35). A queda de Urizen, portanto, acaba resultando também na queda de Los. Bloom descreve, de forma eficaz, essa dupla queda:

Ao se fechar sobre si mesmo, Urizen concretizou uma separação total do ser com o qual era mais próximo, o formatador imaginativo, Los [...]. A mente analítica não pode entrar em colapso sem distorcer a imaginação, e a angústia de Los é um lamento amargo ao longo do resto do poema. (1963, p. 169, tradução nossa)¹¹.

Nessa passagem, Bloom nos leva a ter a percepção de que Urizen e Los funcionariam como contrapartes um do outro. E se Urizen representa a “mente analítica”, como oposta à “imaginação” de Los, podemos resgatar aqui um dos binômios iniciais de *O casamento do céu e do inferno*, aquele que opõe Razão a Energia. Razão equivaleria, portanto, ao Selfhood

¹¹ No original: “By closing himself off, Urizen has effected a total separation from the being he is closest to, the imaginative shaper, Los [...]. The analytical mind cannot go mad without distorting the imagination, and the anguish of Los is a bitter refrain throughout the rest of the poem.”

de Urizen, enquanto Energia equivaleria à Imaginação de Los. O próprio nome Urizen traz em sua composição a palavra em inglês para razão, já que funciona como resultado da contração de “your reason” (sua razão) ou “our reason” (nossa razão)¹².

Seguindo o assombro de Los diante de Urizen, nasce a primeira figura feminina, Enitharmon, a partir de uma esfera de sangue vazada do corpo de Los, representando a perda de sua condição eterna e vital. Enitharmon seria, portanto, a emanção de Los. Uma analogia que pode ser feita aqui, obviamente, seria com a condição de Eva, a primeira mulher da mitologia judaico-cristã, nascida do primeiro homem, Adão. Conseqüentemente, aqui fica evidente como as analogias em Blake são flutuantes, já que Los, além de ter sido análogo ao demiurgo platônico e ao próprio Jeová, agora funciona como um Adão. Assim como Eva, Enitharmon representaria a figura feminina que faz a humanidade se perder. Na cosmogonia de Blake, refletindo certos mitos gnósticos, é possível identificar traços, ainda que escassos, do mito do andrógino primordial¹³, intimamente associado ao mito da unidade primordial. A humanidade inteira, segundo tal mito, teria se originado de um corpo único, e a separação e individualização das partes, e dos sexos, representaria a queda. A noção de que a separação dos sexos em si representaria uma queda, uma separação entre um estado anterior e um estado posterior (em outras palavras, entre o divino e o humano), evoca o mito de Prometeu e Pandora. Enitharmon, dessa forma, seria não somente uma variante do arquétipo de Eva, mas também do arquétipo de Pandora. Um exercício válido seria substituir Pandora por Enitharmon em qualquer análise sobre o mito que se apresenta na obra de Hesíodo. Descobriremos que, em muitas passagens, a análise faria sentido dentro do universo blakiano, como é o caso da seguinte passagem retirada de uma edição de *Os Trabalhos e os Dias*:

É com Pandora que se instaura definitivamente a condição humana [...]; com a primeira mulher surge a sexualidade e é com a primeira fêmea, da raça dos mortais, que um novo ciclo se inicia e os *ánthropoi* (seres humanos) passam a ser *ándres* (homens) e *gynaikes* (mulheres). (LAFER, 1991, p. 61).

¹² É comum haver uma nota explicando a formação desse nome nas edições do poema. Cláudio Willer, em *Um obscuro encanto* (2010, p. 208), além de apontar para a homofonia entre “Urizen” e “your reason” ou “our reason”, ainda sugere a aproximação com a palavra “horizon” (“horizonte” em inglês), a qual poderia fazer referência a certo mito gnóstico, o Horos do valentinianismo.

¹³ Obviamente, não se trata apenas de um arquétipo gnóstico. Platão, em *O banquete*, propõe outra variação desse mito.

A própria figura de Pandora já foi associada, muitas vezes, à figura de Eva, como vemos na famosa pintura *Eva Prima Pandora*, composta por Jean Cousin em 1550 (ver Figura 1). O jarro de Pandora (ou caixa, dependendo da versão do mito), por conter todos os males da humanidade, seria equivalente ao fruto proibido do pecado original associado à figura de Eva. A contraparte blakiana para o pecado original seria o conceito de “Desejo Feminino” (“Female Will”, no original), que representaria a passividade da mente como oposta à imaginação divina. O “Desejo Feminino” surge quando os seres passam a enxergar a natureza como independente e algo externo a si, passando a cultuá-la, como um homem cultua uma mulher, venerando-a em busca do sexo ou da sublimação do sexo, dando origem, portanto, a toda uma gama de moralismos e frustrações. A idealização da castidade e da pureza feminina também seria outra face do “Desejo Feminino”, como fica claro na descrição que Frye faz de Enitharmon, como sendo “tipicamente a donzela da cavalaria, espiritualmente imaculada porque embalada ela mesma numa fôrma que faz da devoção a ela uma zombaria provocadora do amor, uma frustração da vida a ser expressa na morte.” (1983, p. 263, tradução nossa)¹⁴. Além disso, é possível relacionar o conceito de “Desejo Feminino” à descrição de Pandora como um “belo mal” na obra hesiódica, pois expressaria a mesma ambiguidade: “O ‘belo mal’ é ambíguo, pois seduz, atrai afetos e traz todos os males para a humanidade.” (LAFER, 1991, p. 67).

É ainda em *O primeiro livro de Urizen* que vemos a introdução de outra importante figura da mitologia blakiana, a figura de Orc, que nasce de Enitharmon. Não fica claro, mas fica sugerida a possibilidade de que Los seja o pai de Orc. Por outro lado, também é sugerido que Orc nasce de uma Enitharmon imaculada. Nesse caso, é possível traçar uma analogia no Novo Testamento, pois Orc remeteria a Cristo nascendo de uma mãe imaculada, Maria. Sugestivamente, a criança nasce dentro de uma tenda, o que poderia remeter à ambientação simples da manjedoura. As transformações de Orc enquanto feto no ventre de Enitharmon são bastante evocativas, pois passa de verme ou larva a serpente, peixe, pássaro e fera até se constituir como uma “sombra Humana” (LU, p. 43). É como se Blake também antecipasse, poeticamente, as descobertas da embriologia. E, simbolicamente, o estágio da serpente é o mais significativo, pois aludiria a uma das mais heréticas alegorias gnósticas, a que traz a serpente do paraíso como reencarnação anterior de Cristo. Não por acaso, é o estágio

¹⁴ No original: “[...] typically the mistress of chivalry, spiritually inviolate because wrapped up in herself in a way which makes devotion to her a teasing mockery of love, a frustration of life to be expressed in murder.” (p. 263)

embrionário que toma a maior parte dos versos que descrevem as mutações do verme inicial, abarcando as estrofes-versículos 5 e 6 do capítulo VI.

(5.) No seu seio ficou a larva o dia todo;
A noite inteira oculta nas entranhas
Ficou a larva, até crescer serpente,
De silvos doloridos e venenos
Enrolada nos flancos de Enitharmon.

(6.) Enroscada nas entranhas de Enitharmon
A serpente cresceu, despindo escamas;
[...] (LU, p. 41).

Orc, ainda criança, logo a seguir, é acorrentado a uma rocha, o que remete não só à crucificação de Cristo, como também à punição de Prometeu na mitologia grega. As estrofes-versículos 3 e 4 do capítulo VII mostram essa cena:

(3.) Caíndo pela rocha,
Numa Corrente de ferro,
Com elos, que fechavam, um por um.

(4.) Levaram Orc ao cimo da montanha..
Ai! Enitharmon chorava tanto!
Prenderam à rocha os membros da criança
Nas Correntes do Ciúme,
Sob a sombra funérea de Urizen.
(LU, p. 45).

O simbolismo cristão e o simbolismo pagão de Orc são amarrados apropriadamente por Frye: “A este poder titânico aprisionado no homem, que espasmodicamente causa revoluções, Blake dá o nome de Orc. Orc é considerado como um ser maligno pela moralidade convencional, mas em Blake a vinda de Jesus é uma de suas manifestações.” (1990, p. 129, tradução nossa)¹⁵. Vale lembrar que o nome Orc remete a uma típica figura do folclore anglo-saxão que configura uma classe de seres malignos, próxima dos duendes, similar aos chamados ogros, utilizados comumente em várias histórias de fantasia de vertente anglo-saxônica, dentre as quais se destaca a famosa obra de Tolkien. Blake, imbuído do típico

¹⁵ No original: “This imprisoned Titanic power in man, which spasmodically causes revolutions, Blake calls Orc. Orc is regarded as an evil being by conventional morality, but in Blake the coming of Jesus is one of his reappearances.”

espírito subversivo dos gnósticos, se apropria do nome Orc, dando-lhe um sentido positivo e heroico.

Um elemento significativo que não pode ser ignorado em suas repercussões simbólicas é o da própria tenda na qual Enitharmon gera Orc, a qual configuraria a prisão mental representada pela Ciência. No capítulo V, na estrofe-versículo 11, temos a ordem dada por uma voz não identificada, que poderia ser de Urizen ou de algum dos Eternos, para que a tenda seja construída: “ ‘Erguei uma Tenda em volta, de cortinados densos,/ Prendei o vácuo entre cordas e pilares,/ Para os Eternos não os verem mais’.” (LU, p. 39). Ainda no capítulo V, na estrofe-versículo 12, temos a explicitação da função simbólica dessa tenda:

(12.) Teceram, pois, cortinas de negrume,
Ergueram altos pilares a cercar o Vácuo,
Onde se prendiam ganchos de ouro;
E os Eternos, com trabalho porfiado,
Teceram véus, chamando-lhes Ciência.
(LU, p. 39).

No capítulo VI, que gira em torno do nascimento de Orc, temos paralelamente a descrição passo-a-passo da construção dessa tenda, como evidenciado nas estrofes-versículos 3, 7 e 10:

(3.) Volveu o tempo e os Eternos
A tenda começaram a erguer
Quando a langorosa Enitharmon,
Sentiu uma larva nas entranhas.
(LU, p. 39).

[...]

(7.) Os Eternos terminaram sua tenda
Transidos por tais visões sombrias
Quando Enitharmon, em gemidos,
Das entranhas deu à luz um filho.
(LU, p. 41).

[...]

(10.) Os Eternos cerraram sua tenda;
Enterraram estacas, esticaram
As cordas da sua obra irrevogável,
Não mais Los contemplou a Eternidade.
(LU, p. 43).

O papel dos chamados Eternos também é ambíguo, com uma significação igualmente flutuante, pois ora poderiam representar seres primordiais que não foram reduzidos à matéria e buscam preservar a sua condição pelo isolamento da tenda, ora poderiam equivaler aos arcontes das mitologias gnósticas, os guardiões da prisão cósmica. É justamente essa última versão que parece corresponder ao que vemos por trás da construção da tenda, a qual poderia equivaler a uma prisão cósmica, já que é tecida, erguida e selada pelos Eternos da mesma maneira como os arcontes fariam. A expulsão de Adão e Eva do Paraíso, por esse viés, também configuraria uma prisão cósmica. Portanto, a analogia entre o casal blakiano Los e Enitharmon e o casal bíblico Adão e Eva é reforçada, já que o afastamento da Eternidade através da tenda equivaleria também ao afastamento do Paraíso através da espada de fogo.

Logo após o acorrentamento de Orc no capítulo VII, a figura de Urizen reaparece vasculhando os abismos, como podemos ver nas seguintes estrofes-versículos:

(6) E Urizen, ávido e faminto,
Incitado por odores da Natureza,
Seus antros explorou em volta.

(7) Criou então um fio de prumo,
Para sulcar o inferior Abismo;
Criou uma régua, régua divisória;

(8) Para pesar, criou uma balança,
Criou maciços pesos;
E um quadrante de bronze;
Criou um compasso feito de oiro,
E começou a sondar o Abismo;
E plantou um jardim com frutos.
(LU, p. 45 e 47).

Toda a cena aqui apresentada evoca a imagem no frontispício de outro poema, *Europe*, que Blake compôs em 1794, mesmo ano de *O primeiro livro de Urizen*. Logo, não é possível determinar se é a gravura que referencia o trecho do poema ou se é o contrário. O frontispício de *Europe* traz aquela que seja talvez a ilustração mais famosa e icônica composta por Blake, também intitulada como *The Ancient of Days* (ver Figura 2). Nessa imagem, vemos representada a figura de um ancião nu com longas barbas brancas em meio a nuvens, saindo de uma espécie de globo de fogo ou sangue, num ambiente obscuro, abrindo os dedos indicador e mediano da mão esquerda em raios dourados que formam um compasso. Essa

figura é Urizen, e sua atividade aqui sugere ser uma atividade de esquadramento e medição do Abismo. A medição é representada pelo compasso, que simbolizaria a prisão mental dos sistemas religiosos que impõem uma circunferência para limitar a imaginação do homem. O compasso, em seu simbolismo matemático, evoca a figura do arquiteto, que está na base da representação do demiurgo clássico. A própria palavra “demiurgo” apresenta originalmente, em sua etimologia do grego, o significado de artesão ou arquiteto. Podemos, por conseguinte, identificar na atividade do arquiteto um aspecto positivo e um aspecto negativo, que representariam respectivamente o modelo platônico e o modelo gnóstico de demiurgia. A demiurgia platônica se baseia na medição e na proporção como forma de organizar o caos, enquanto a demiurgia gnóstica se baseia na medição e na proporção como forma de restringir e limitar o mundo. A demiurgia platônica é aquela que aparece no caso de uma típica ilustração medieval de autoria desconhecida, a do *Deus Geômetra* (ver Figura 3), de cujo modelo a ilustração de Blake parece ser uma variante, como sugere Tomsich (2010, s. p.). Certos leitores tendem a associar o compasso de Urizen ao compasso que simboliza a maçonaria. Essa interpretação é possível, se levarmos em conta que a religião do swedenborgianismo criticada por Blake seria um movimento com participação maçônica. Dessa forma, as críticas de Blake a Swedenborg poderiam se estender à maçonaria. Há sugestiva semelhança entre trechos de cantos maçônicos ingleses e trechos de poemas de Blake. O seguinte trecho, por exemplo, evoca a passagem que descreve Urizen medindo o abismo com um compasso: “Ele tomou seu compasso com maestria manual,/ Ele estendeu sua linha e mediu a terra,/ Ele firmou a fundação da Terra e do Mar,/ Pelas primeiras regras da maçonaria.” (apud ROBERTS, 2014, p. 31, tradução nossa)¹⁶. Os maçons têm uma visão de Deus como arquiteto, porém no sentido positivo da demiurgia platônica.

Urizen, em sua condição decadente, como um mau demiurgo, transforma-se em uma grande figura repressora, representando os “Grilhões da Inveja” que aprisionam o potencial do homem, a grande energia revolucionária simbolizada por Orc. Urizen, mergulhado em seus sentimentos mesquinhos e sombrios, acaba contribuindo para a formação do pensamento religioso que limita o homem, tal qual o compasso que limita a realidade em suas circunferências. A Religião é representada pela figura da teia, assim como a Ciência é representada pela figura da tenda que abriga e aprisiona Los e Enitharmon. No capítulo VIII, temos a descrição da formação dessa teia a partir da estrofe-versículo 6:

¹⁶ No original: “He took up his compass with masterly hand/ He stretched out his line and he measur’d the land./ He laid the foundation, of Earth and Sea/ By the first rules of Masonry.”

(6.) Vagueava gelado, a pairar sobre as cidades,
 Em pranto, sofrimento e dor;
 E por onde vagueasse, magoado,
 Sobre os antiquíssimos céus,
 Era perseguido por uma sombra,
 Húmida teia de aranha, escura e fria,
 Saída da sua alma em sofrimento,
 Dividindo o céu, que se diria prisão,
 Por onde as passadas de Urizen
 Se arrastavam sobre cidades de mágoa;

(7.) Até uma Teia, gelada e negra, se estender
 Sobre esse elemento atormentado,
 Saindo da alma, em mágoa, de Urizen.
 Essa Teia é embrião de uma mulher;
 Nem sequer asas de fogo rasgaram essa Teia,

(8.) De torcidos que estavam os fios e apertadas
 As malhas, a lembrar um cérebro humano.

(9.) Rede da Religião, por todos foi nomeada.
 (LU, p. 51).

A Religião aqui é descrita como sendo uma teia de aranha, úmida, fria, escura e impossível de desatar, a qual aprisiona o cérebro humano. Tal imagem reflete muito bem a grande visão crítica que Blake possuía das religiões em geral, enquanto sistemas de leis e dogmas que aprisionam o homem. A mesma visão crítica ele tinha da Ciência. É por essa razão que o poeta dedica considerável espaço em seu poema às construções mitológicas da Tenda da Ciência e da Rede da Religião. Oportunamente, outra referência iconográfica pode ser buscada dentro da própria obra blakiana. Em *Newton*, uma das muitas gravuras isoladas que Blake compusera independente de seus poemas, vemos um homem nu sentado sobre uma pedra, de forma que parece haver quase uma fusão, portando em sua mão um compasso dourado, com o qual se põe a desenhar uma circunferência em um rolo de texto (ver Figura 4). Trata-se, obviamente, de uma representação satírica do cientista Isaac Newton, considerado um dos nomes mais importantes no rol das descobertas científicas do iluminismo. Se o compasso de Urizen simbolizaria o Selfhood da Rede da Religião, o compasso de Newton simbolizaria o Selfhood da ciência.

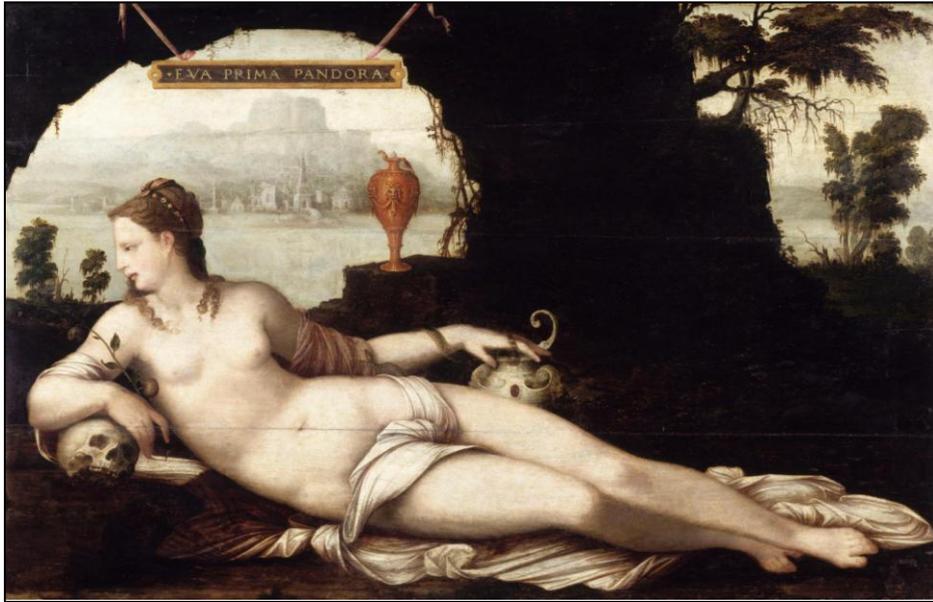


Figura 1. *Eva Prima Pandora*. Jean Cousin, 1550.

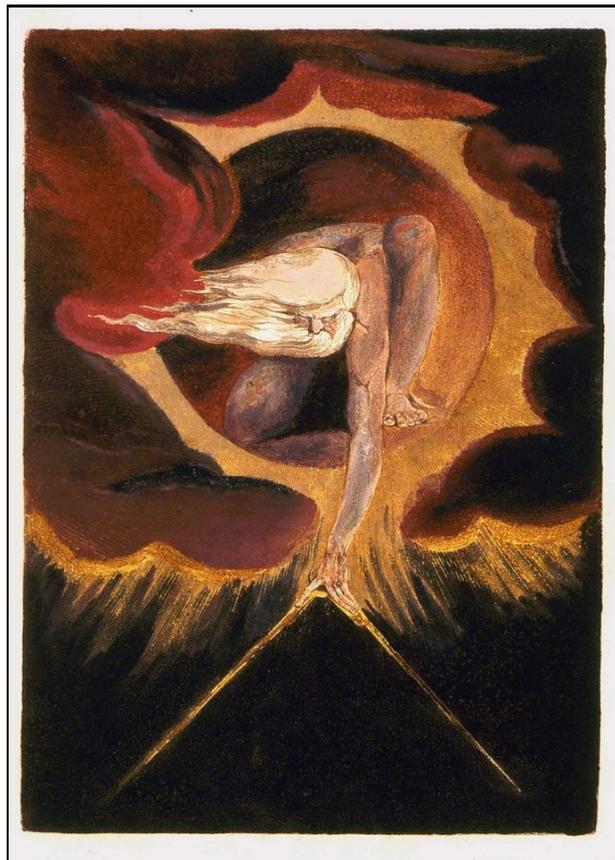


Figura 2. *The Ancient of Days*. Frontispício de *Europe a Prophecy*. William Blake, 1794.

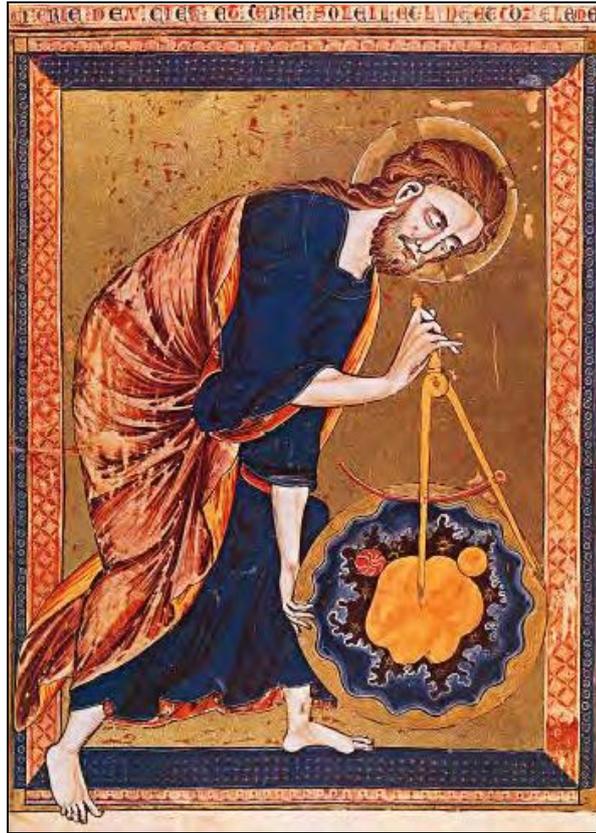


Figura 3. *O Deus geômetra.* Autoria desconhecida, século XIII.

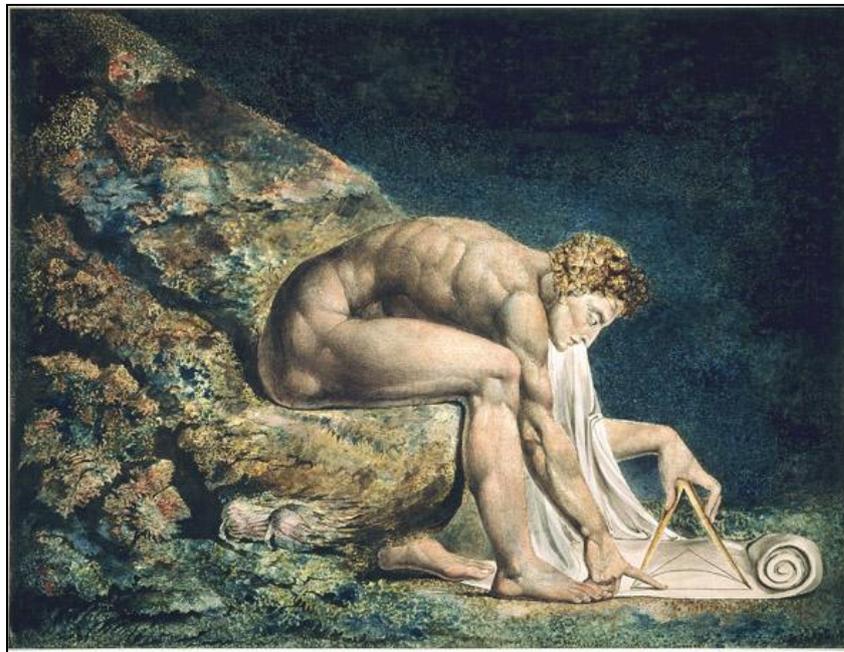


Figura 4. *Newton.* William Blake, 1795.

Na cosmogonia blakiana, não fica claro de quem teria se originado a humanidade. Poderia ser a partir de Enitharmon, como é sugerido pela última estrofe-versículo do capítulo

VII: “E ela foi a mãe de gerações imensas.” (LU, p. 47). Por outro lado, também há a sugestão de que Urizen teria dado origem à humanidade, como vemos na estrofe-versículo 3 do capítulo VIII: “O horror maior de Urizen era ver/ Surgir suas eternas criações,/ Descendentes da dor, chorando/ Por montanhas, em lamento! [...]” (LU, p. 49). Há apenas a identificação dos quatro primeiros filhos, nomeados como Thirel, Utha, Godna e Fuzon, considerados “filhos eternos”, que por sua vez parecem ter originado uma raça de seres “não eternos”, equivalentes aos seres humanos. Seja como for, é no capítulo IX, o último, que temos a descrição da condição humana, de alheamento e esquecimento, com os homens submetidos à cegueira da religião, cheios de Selfhood, com os sentidos atrofiados, transformados em répteis com sete pés de estatura. (LU, p. 53). Considerando que os seres primordiais seriam gigantes, a redução na estatura equivaleria a uma condição de decadência. O sistema religioso se solidifica a partir do próprio Selfhood dessa humanidade recém-nascida: “E seus filhos choravam, e ergueram/ Túmulos em lugares desertos,/ E inventaram leis de prudência, nomeadas/ As leis eternas de Deus.” (LU, p. 55). A morte corresponderia à perda da eternidade e à própria condição decadente da matéria, que envolve os homens lamentosos com seus “Túmulos em lugares desertos”, que se voltam para a religião como uma forma de resolver o seu lamento. As “leis de prudência” ou “leis eternas de Deus” são análogas às tábuas mosaicas, o que estaria em conformidade com o papel de Urizen, equivalente não só ao Deus do Velho Testamento, como também à figura de Moisés. É significativo que a própria morada dos homens é chamada de Egito pelos filhos de Urizen: “E eles abandonaram a terra vacilante/ Chamaram-lhe Egito e partiram.” (LU, p. 57). E, logo depois, o verso que encerra *O primeiro livro de Urizen* combina mais uma vez uma referência bíblica com uma referência pagã: “No globo, o oceano de sal rolou então.” (LU, p. 57). Entrevisto nesse último verso está o mito de Atlântida, a cidade mítica escondida pelas águas, em uma condição de submersão que equivaleria à prisão representada pelo Egito.

Conforme exposto no livro de Êxodo, Egito foi a terra da escravidão, em que os hebreus foram transformados em escravos pela opressão dos faraós. Na analogia que Blake propõe, a religião cumpriria o papel dos faraós, enquanto a humanidade se encaixaria no papel dos escravos hebreus. Como Frye (1990, p. 334) sugere, Moisés, na lógica blakiana, configuraria um mito de duas fases: quando jovem, funciona como Orc, libertando os hebreus da escravidão e guiando-os na travessia pelo deserto, travessia que teria um importante significado espiritual; porém, quando velho, funciona como Urizen, encerrando a travessia, fixando-se em um ponto, inaugurando a ditadura do sistema religioso judaico-cristão com as

tábuas da lei promulgadas no Monte Sinai. Moisés ilustra como a mesma figura pode passar de um estado de Imaginação para um estado de Selfhood, como Orc pode se tornar Urizen, e como Urizen tem potencial para retornar a Orc quando redimido. Nesse sentido, é possível imaginar que o Cristo do Novo Testamento, ressignificado pela visão blakiana, teria exatamente como uma de suas funções a redenção de Moisés. No sistema blakiano, outros dois conceitos importantes ainda não mencionados são a Inocência e a Experiência, que representam o famoso par de obras que marca a produção inicial do poeta: *Songs of Innocence*, de 1789, e *Songs of Experience*, de 1794. Inocência e Experiência corresponderiam, respectivamente, a Orc e Urizen, Inferno e Céu, Imaginação e Selfhood. Logo, o simbolismo da dupla face de Moisés fica evidente quando é Orc em um estado de Inocência e Urizen em um estado de Experiência. No fim das contas, a conclusão a que se pode chegar é que Orc e Urizen são dois princípios antagônicos que habitariam qualquer ser humano, remetendo ao ciclo do Prolífico e do Devorador, assim como o dionisíaco e o apolíneo da filosofia nietzschiana, assim como as pulsões de vida e morte da psicanálise freudiana.

Os outros dois livros desse ciclo urizênico, obras com a mesma estrutura formal bíblica, são *O livro de Los* e *O livro de Ahania*. Ambos são de 1795, e não há uma indicação clara da ordem em que devem ser lidos. Portanto, tanto um quanto o outro podem servir como o segundo “livro de Urizen”. No entanto, há indicações de que *O livro de Los* teria sido o último poema composto antes do hiato que marcaria a obra de Blake entre 1795 e 1804, ano em que começou a composição dos longos poemas *Milton* e *Jerusalem*. Em termos de dimensão, os poemas de Los e Ahania são bem menores em comparação com *O primeiro livro de Urizen*, pois apresentam uma quantidade menor de capítulos e estrofes-versículos. *O livro de Ahania* gira em torno da figura feminina de Ahania, nascida a partir de Urizen, como sua emanção, e mostra as transformações que sofre por conta da tirania de Urizen, além de apresentar, paralelamente, o conflito entre Urizen e Fuzon. *O livro de Los* traz um bardo feminino, uma figura matriarcal chamada Eno, que narra a história da queda de Los.

No primeiro capítulo do *Livro de Ahania*, é introduzido Fuzon, um dos filhos de Urizen já mencionados no *Primeiro livro de Urizen*. Ele apresenta revolta contra o *status* do pai, antecipando, assim, o que seria a revolta de Orc. A segunda estrofe-versículo do primeiro capítulo traz a sua voz em contestação: “Devemos louvar este Demônio de fumaça,/ Disse Fuzon, esta não-entidade abstrata/ Este Deus nebuloso assentado sobre as águas/ Ora visto,

ora obscurecido, Rei das lástimas?” (BLAKE, 2013¹⁷, p. 234, tradução nossa¹⁸). Logo, a seguir, temos a descrição do nascimento de Ahania a partir de Urizen, que repudia a sua emanção, chamando-a de Pecado. Ela é descrita, de forma sugestiva, como um ser sem forma e invisível. A repulsa à sua figura poderia sugerir equivalências simbólicas com a própria condição da mulher oprimida pelo patriarcado da religião judaico-cristã. A estrofe-versículo 8 ilustra a triste condição de Ahania.

(8.) Ela caiu uma vaga sombra perambulando
 No caos e circundando o sombrio Urizen,
 Como a lua angustiada circunda a terra;
 Desamparada! repudiada! uma sombra-morte,
 Desvista, desencarnada, desconhecida,
 A mãe da Pestilência.
 (LA, p. 234, tradução nossa¹⁹).

Há indicações de que Fuzon equivaleria a Moisés. Dessa forma, é possível identificar no poema as suas duas fases, no estado de Orc e no estado de Urizen. Ao final do primeiro capítulo, na última estrofe-versículo, temos a primeira indicação: “Mas o raio flamejante de Fuzon/ Era um pilar de fogo para o Egito” (LA, p. 234, tradução nossa²⁰). Se entendermos o “pilar de fogo” como uma metáfora para a esperança de libertação da escravidão do Egito, Fuzon representaria, portanto, o Moisés-Orc. Nesse ponto, fica também implícita a aproximação simbólica entre a opressão de Ahania exposta nas estrofes-versículos anteriores e a condição oprimida dos escravos no Egito. O segundo capítulo traz uma pequena narrativa de interessantes contornos mitológicos. Nele Urizen monta um arco com suas costelas, é cercado por vários monstros e criaturas da floresta, dos quais se destaca uma serpente que se desloca em sua direção até mordê-lo na altura dos joelhos. Urizen esmaga a serpente, despeja seu sangue envenenado sobre uma porção de rochas e pega uma das pedras envenenadas para usá-la em seu arco, disparando-a contra o peito de Fuzon. A estrofe-versículo 6 mostra a decisão de Urizen: “Ó Arco das nuvens do segredo!/ Ó nervo desse monstro formado pela

¹⁷ A partir desse ponto em diante, essa edição da obra será indicada pela abreviação LA, seguida pelo número da página. A referência completa seria a seguinte: BLAKE, William. *The Book of Ahania*. In: _____. *The Complete Illuminated Books*. London: Thames & Hudson, 2013, p. 231 - 237.

¹⁸ No original: “Shall we worship this Demon of smoke./ Said Fuzon, this abstract non-entity/ This cloudy God seated on waters/ Now seen, now obscur’d, King of sorrow?”

¹⁹ No original: “(8). She fell down a faint shadow wandring/ In chaos and circling dark Urizen./ As the moon anguished circles the earth;/ Hopeless! abhorrd! a death-shadow./ Unseen, unbodied, unknown./ The mother of Pestilence.”

²⁰ No original: “But the fiery beam of Fuzon/ Was a pillar of fire to Egypt”.

luxúria!/ Mande essa pedra veloz, invisível/ Pelas nuvens negras, contra o peito de Fuzon” (LA, p. 235, tradução nossa²¹). A estrofe-versículo 8 mostra Fuzon incorporando a rebelião prometeica de Orc: “Enquanto Fuzon soltando seus tigres/ Pensava em Urizen morto por sua ira/ Eu sou Deus, dizia ele, a coisa mais velha de todas!” (LA, p. 235, tradução nossa²²). Subentende-se que a serpente que atacou Urizen teria sido enviada por Fuzon, como uma manifestação de sua ira, e o filho, achando ter derrotado o pai, assume a condição de ser um novo Deus. Tal atitude de Fuzon, apesar de conter a significação revolucionária de Orc, já contém a soberba e o autoritarismo de Urizen. O que se segue no fim do capítulo é a trágica transformação de Fuzon pelo castigo de Urizen:

(9.) Súbito canta a pedra, veloz & invisível
 Voou contra Fuzon, entrou em seu peito;
 Seu belo semblante, sua cabeleira,
 Que iluminavam as manhãs do paraíso
 Foram golpeados pela escuridão, deformados
 E estendidos até os limites da floresta

(10.) Mas a pedra caiu sobre a Terra,
 Monte Sinai, na Arábia.
 (LA, p. 235, tradução nossa²³).

O fato de a pedra ter caído no Monte Sinai indica claramente qual simbolismo deveria ser associado, o da lei mosaica. Fuzon, ao se fundir com a pedra enviada por Urizen em seu peito, equivaleria a Moisés recebendo de Deus as tábuas dos dez mandamentos, tábuas estas feitas de pedra. Fuzon, assim, deixa de ser Moisés-Orc e se torna Moisés-Urizen. No capítulo III, temos a menção ao livro de ferro de Urizen e à Árvore do Mistério nascida de uma rocha estéril sobre a qual Urizen se assentava. Simbolicamente, poderíamos traçar analogias entre o livro de ferro e a própria Bíblia, entre a Árvore do Mistério e a Árvore do Conhecimento do paraíso bíblico. Urizen aprisiona Fuzon à Árvore do Mistério por 40 anos, punição que tem suas similaridades com a crucificação de Cristo e o acorrentamento de Prometeu. A primeira e a sétima estrofes-versículos do capítulo IV ilustram a punição:

²¹ No original: “O Bow of the clouds of secresy:/ O nerve of that lust form’d monster!/ Send this rock swift, invisible thro’/ The black clouds, on the bosom of Fuzon”.

²² No original: “While Fuzon his tygers unloosing/ Thought Urizen slain by his wrath./ I am God, said he, eldest of things!”

²³ No original: “(9). Sudden sings the rock, swift & invisible/ On Fuzon flew, enter’d his bosom;/ His beautiful visage, his tresses,/ That gave light to the mornings of heaven/ Were smitten with darkness, deform’d/ And outstreich’d on the edge of the forest// (10). But the rock fell upon the Earth,/ Mount Sinai, in Arabia.”

(1.) Disparavam as flechas da pestilência
Ao redor do pálido Cadáver vivo na árvore

[...]

(7.) Ao redor do pálido Cadáver vivo na árvore
Por quarenta anos disparavam as flechas da pestilência
(LA, p. 236, tradução nossa²⁴).

O período de 40 anos também é simbolicamente sugestivo, já que remete à duração do próprio êxodo dos hebreus pelo deserto de acordo com o Velho Testamento. No quinto e último capítulo reaparece Ahania, em sua condição esquecida e renegada, cujo lamento corresponderia ao lamento de um Egito ainda escravizado. Afinal de contas, se Moisés deixa de ser Orc, os escravos voltam a ser escravos.

(1.) A voz lamentosa de Ahania
Chorando sobre o vazio.
E ao redor da Árvore de Fuzon:
Distante na noite solitária
Sua voz era ouvida, mas forma nenhuma
Tinha ela: mas das nuvens eternas
Suas lágrimas caíam ao redor da Árvore
(LA, p. 236, tradução nossa²⁵).

Arquetipicamente, Ahania chorando sobre a Árvore poderia equivaler à figura de Maria ou Madalena chorando ao pé da cruz.

Em *O livro de Los*, Eno, apresentada como uma “Mãe envelhecida”, inicia seu relato no primeiro capítulo, lamentando a decadência dos tempos atuais, cheios de cobiça, inveja, ira e luxúria, e descrevendo a situação de Los, “O Eterno Profeta preso a uma corrente/ Compelido a enxergar a sombra de Urizen”. (BLAKE, 2013²⁶, p. 242, tradução nossa²⁷). Essa corrente parece ser uma variação dos “Grilhões da Inveja” presentes na narrativa de *O*

²⁴ No original: “(1.) Forth flew the arrows of pestilence/ Round the pale living Corse on the tree/ [...] (7.) Round the pale living Corse on the Tree/ Forty years flew the arrows of pestilence”.

²⁵ No original: “(1.) The lamenting voice of Ahania/ Weeping upon the void./ And round the Tree of Fuzon:/ Distant in solitary night/ Her voice was heard, but no form/ Had she, but her tears from clouds/ Eternal fell round the Tree”.

²⁶ A partir desse ponto em diante, essa edição da obra será indicada pela abreviação LL, seguida pelo número da página. A referência completa seria a seguinte: BLAKE, William. *The Book of Los*. In: _____. *The Complete Illuminated Books*. London: Thames & Hudson, 2013, p. 239 - 244.

²⁷ No original: “The Eteral Prophet bound in a chain/ Compell'd to watch Urizen's shadow”.

primeiro livro de Urizen. A estrofe-versículo 5 do capítulo II ilustra Los como um ser em queda.

(5.) Caindo, caindo! Los caiu & caiu
 Mergulhou precipitadamente fundo fundo
 Tempo sobre tempo, noite sobre noite, dia sobre dia
 A verdade tem limites. O erro nenhum: caindo
 caindo:
 Anos sobre anos, e eras sobre eras
 Ainda ele caiu através do vazio, ainda um vazio
 [...]
 (LL, p. 243, tradução nossa²⁸).

Curiosamente, há a sugestão de que Los teria sido o primeiro a decair, não Urizen. Los, cheio de impaciência e “ira profética”, entra em queda ao romper com a “rocha da eternidade” na qual se encontrava preso. Dessa forma, detectamos em Los alusão a duas figuras da mitologia grega, Atlas e Sísifo. A sua inserção imóvel na “rocha da eternidade” remete ao papel de Atlas, obrigado a carregar imóvel o mundo sobre os ombros. Quando rompe com a rocha, Los cai junto dos fragmentos que parecem rolar de forma repetitiva e eterna, o que sugere aproximações com Sísifo, aquele que foi punido a repetir eternamente o mesmo movimento, sempre empurrando a rocha que sempre cai. Logo depois, o poema mostra a transformação de Los no ferreiro mítico. No capítulo IV, o último, temos o que seria um retorno ao início do *Primeiro livro de Urizen*, com Los formatando o corpo adormecido de Urizen feito um ferreiro dando forma ao ferro.

(2.) Decompondo as suas fibras
 Para uma Forma de força inexpugnável
 Los espantado e aterrorizado, criou
 Fornalhas; ele formou uma Bigorna
 Um Martelo adamantino então começou
 A forjadura de Urizen dia e noite
 (LL, p. 244, tradução nossa²⁹).

²⁸ No original: “Falling, falling! Los fell & fell/ Sunk precipitant heavy down down/ Times on times, night on night, day on day/ Truth has bounds. Error none: falling/ falling:/ Years on years, and ages on ages/ Still he fell thro’ the void, still a void”.

²⁹ No original: “(2.) Upholding his Fibres together/ To a Form of impregnable strength/ Los astonish’d and terrified, built/ Furnaces; he formed an Anvil/ A Hammer of adamant then began/ The binding of Urizen day and night”.

Identificamos, em outras palavras e imagens, a mesma combinação sequencial da ação de Los e da frustração dessa ação pela decadência incontornável de Urizen. Inicialmente, a ação do ferreiro Los parece gerar um resultado positivo, representado pela imagem da “Órbita de Fogo”, como vemos na estrofe-versículo 5: “Rugindo colérico, as fagulhas luminosas/ Suportou o grande Martelo; mas infatigável/ Los golpeava a Bigorna: até formar/ uma imensa e gloriosa Órbita de fogo” (LL, p. 244, tradução nossa³⁰). No entanto, a decadência de Urizen persiste, associada à matéria pétreo e mineral, anulando a “Órbita de fogo”, como vemos na última estrofe-versículo: “Até que seu Cérebro em uma rocha, & seu Coração/ Em uma lama carnal formaram quatro rios/ Obscurecendo a imensa Órbita de fogo”. (LL, p. 244, tradução nossa³¹). Os quatro rios que nascem de Urizen aludem aos quatro rios do Éden, mantendo o padrão de alusões ao Gênesis³². Nesse ponto, identificamos outra subversão herética quando os quatro rios paradisíacos e sagrados da tradição judaico-cristã são colocados como contrários à atividade de Los, a qual corresponderia a uma atividade de redenção espiritual. Outra interessante ligação com a mitologia grega estaria na aproximação que poderia ser feita com os rios do Hades, o Mundo Inferior. Embora a quantidade seja diferente (no Hades são cinco os rios), o mais famoso desses rios, o Letes, o rio do esquecimento, serviria para representar perfeitamente a condição humana de alheamento e esquecimento, a “Ilusão Humana/ Envolta em escuridão e nuvens profundas.” (LL, p. 244, tradução nossa³³). O fato de *O livro de Los* se encerrar evocando a condição inicial de *O primeiro livro de Urizen* cria a percepção de um ciclo que se fecha e se repete. Dentro desse ciclo, vale enfatizar a posição inconsistente de *O livro de Ahania*, cuja narrativa parece ter uma ligação de continuidade com *O primeiro livro de Urizen*, mas não tem ligação aparente com *O livro de Los*. Seja como for, é por essa razão que Bloom considera o “ciclo de Orc” como sendo um ciclo de “eterna recorrência” (1963, p. 164). Consequentemente, isso nos levaria a outra diferença entre a Bíblia convencional e a Bíblia infernal de Blake, que corresponderia à diferença entre o mito bíblico e o mito pagão, conforme apontado por Frye (1983, p. 71). Se a Bíblia do Céu constitui uma narrativa linear, já que o mito bíblico tradicional tem início e fim, uma criação e um apocalipse, a Bíblia do Inferno se aproxima dos mitos pagãos, por constituir uma narrativa cíclica de eternas recorrências. A partir dessa perspectiva, a mera afirmação de que *O*

³⁰ No original: “Roaring indignant the bright sparks/ Endur’d the vast Hammer; but unwearied/ Los beat on the Anvil: till glorious/ An immense Orb of fire he fram’d”.

³¹ No original: “Till his Brain in a rock, & his Heart/ In a fleshy slough formed four rivers/ Obscuring the immense Orb of fire”.

³² Gen 2:10.

³³ No original: “[...] Human Illusion/ In darkness and deep clouds involved.”

primeiro livro de Urizen e Jerusalem seriam, respectivamente, o Gênesis e o Apocalipse da mitologia blakiana torna-se nebulosa.

1.3. Profecia como gênero literário

Um dos aspectos que mais chama nossa atenção nos poemas aqui analisados está no seu próprio *status* de poesia. Como composições artísticas, não há nada mais apropriado que chamá-los de poesia. Entretanto, quanto à forma, acabam por desafiar as classificações habituais. *O casamento do céu e do inferno* tem na maioria de seus textos uma forma que mais se aproxima da prosa do que da poesia. Apesar disso, parece não ser muito adequado usar os rótulos de poesia em prosa ou prosa poética. Poesia aforística é uma noção possível de ser aplicada nesse caso. Se compararmos todos os textos presentes em *O casamento do céu e do inferno*, veremos que somente o texto inicial *O argumento* traz a configuração (apenas a primeira parte) de um poema típico, com estrofes e versos. Todos os textos com o mesmo título *Uma visão memorável* apresentam o formato da prosa, mas trata-se de uma prosa estranha, meio poética, meio profética, comparável ao que Rimbaud viria a fazer no século seguinte em sua *Estadia no inferno*. Exercício interessante seria comparar as duas obras, ver quanto da alquimia do verbo de Rimbaud já poderia estar prenunciada em Blake. Há, em dois outros textos, a presença do que seriam versos ou parágrafos numerados, remetendo à lógica dos versículos bíblicos. O primeiro exemplo está no já citado *A voz do demônio*, que traz a numeração de 1 a 3 duas vezes. O segundo está no último texto, *Um cântico de liberdade*³⁴, que traz a numeração de 1 a 20. Um caso especial é configurado pelos *Provérbios do inferno*. São provérbios curtos, ocupando em sua maioria apenas uma única linha, que, na versão original - a versão iluminada e manuscrita -, aparecem aglutinados como em um poema de estrofe única, cada provérbio funcionando como um verso. Nas edições atuais que não apresentam o formato original como concebido por Blake, há uma tendência a separar os provérbios através de espaços ou marcas gráficas, pontos ou asteriscos. São justamente os provérbios que evidenciam a força aforística de *O casamento do céu e do inferno*, contribuindo para reforçar o caráter híbrido dessa obra, que combina prosa, poesia, provérbio,

³⁴ Originalmente, o título é *A song of liberty*. Há edições que optam pela tradução *Uma canção de liberdade*. A opção por “cântico” em vez de “canção” é sugestiva pelas conotações bíblicas associadas.

aforismo, profecia e filosofia, antecipando talvez o estranhamento causado por *Assim falava Zarathustra*, famosa obra de Nietzsche já referenciada aqui.

Ackroyd, em seu comentário sobre a obra de Blake em questão, contribui para ampliar nossa percepção quanto às suas possíveis categorizações:

O Casamento do Céu e do Inferno não é explicitamente intitulado como uma ‘profecia’, como são as produções seguintes em Lambeth, e mesmo dentro do cânone da obra de Blake permanece como uma espécie de quebra-cabeças. Abre e fecha com poesia, mas o resto do texto é constituído de provérbios, pequenas narrativas descritivas, observações, discussões e paródias; também contém algumas das ilustrações mais intensamente concebidas e ricamente coloridas. [...] E é significativo que ele não tenha colocado seu nome na página-título – poderia ser um panfleto, ou um manual, ou um projeto, ou uma coleção de provérbios. De fato, é tudo isso ao mesmo tempo, e somente a intensidade extraordinária de sua habilidade artística poderia evitar que fosse vendido nas ruas como qualquer outro manifesto político ou religioso. (ACKROYD, 1995, p. 151, tradução nossa³⁵).

Aqui, Ackroyd chama a atenção para o fato de *O casamento do céu e do inferno* não se declarar uma “profecia” em sua capa ou página-título, como vemos em outras obras que Blake comporia na região de Lambeth, especificamente, os poemas continentais *America* e *Europe*. Essa autodeclaração em forma de subtítulo, aliás, não é algo padronizado em Blake. A maioria das páginas-título traz apenas o título, o nome do autor e a data de publicação ou início de composição. Boa parte dos poemas dos anos 1790 traz a marcação do nome Lambeth, bairro de Londres no qual Blake viveu durante aquele período. Quanto aos poemas compostos após 1800, merece menção o poema *Milton*, que, em vez de se autodeclarar “uma profecia”, se autodeclara “um poema” em sua página-título. A partir dessas evidências, é possível perceber que na lógica blakiana “um poema” e “uma profecia” seriam praticamente a mesma coisa. Outro ponto destacado por Ackroyd é o fato de o autor simular uma espécie de anonimato ao não incluir o seu nome na página-título de *O casamento do céu e do inferno*, o que poderia estar associado a certo caráter panfletário que se encontra ali implícito,

³⁵ No original: “ ‘The Marriage of Heaven and Hell’ is not explicitly entitled a ‘prophecy’, as are the later Lambeth productions, and even within the canon of Blake’s work it remains something of a puzzle. It opens and closes with poetry, but the rest of the text is composed of proverbs, short descriptive narratives, observations, arguments and parodies; it also contains some of Blake’s most intensely conceived and richly coloured illustrations. [...] And it is significant that he did not add his name to the title page – it might have been a pamphlet, or a primer, or a catchbook, or a collection of proverbs. In fact it is all four at once and only the extraordinary intensity of its artistry might prevent it from being sold in the streets like any other political or religious broadside.”

principalmente no seu último texto, *Um cântico de liberdade*. O poeta via nas revoluções francesa e americana momentos de grande revolução espiritual, como se fossem indícios de um apocalipse iminente, e chegou até a se manifestar a favor dos jacobinos, andando pelas ruas de Londres com um barrete vermelho à cabeça. É justamente esse milenarismo revolucionário, essa visão de revolução política associada a uma salvação espiritual, que está por trás da composição dos seus poemas continentais, prenunciados na última composição de *O casamento do céu e do inferno*. Blake chegou até a compor um longo poema intitulado *Revolução Francesa*, de contornos épicos, que não chegou a ilustrar, o qual fora excluído, portanto, do seu projeto de cânone particular, que privilegiava apenas suas obras iluminadas. O posicionamento a favor da Revolução Francesa era muito perigoso à época, e Blake quase chegou a ser condenado por traição mais tarde, ironicamente, quando já não apoiava mais a causa jacobina, desiludido que estava com a ditadura do terror que havia sido instaurada na França com a vitória dos jacobinos. Ainda que não houvesse nenhum posicionamento político claro em *O casamento do céu e do inferno*, que, conforme demonstrado aqui, representava muito mais uma crítica a Swedenborg e aos sistemas religiosos, a cautela em prol de certo anonimato seria um indício (satírico talvez) desses tempos perigosos que constituíam a virada do século XVIII para o século XIX na Europa.

Não devemos esquecer a filiação que Blake tem ao movimento romântico. O poeta pode até não ser um romântico prototípico como muitos apontam, sendo melhor reconhecido talvez como pré-romântico, ou até mesmo inclassificável como um “corpo estranho”. No entanto, quase todas as características que definem o romantismo europeu estão devidamente presentes na obra de Blake, a principal sendo a própria contestação da tradição que abriria caminho à modernidade³⁶. Tal ruptura com a tradição é evidenciada na própria indefinição entre prosa e poesia que marca boa parte da escola romântica, que fundia gêneros e criava outros. É só pensarmos em categorias muito peculiares como o poema dramático, exemplificado pelo *Fausto* de Goethe. Em Blake, a hibridez entre prosa e poesia ganha um significado mais místico, em conformidade com a própria postura herética de diálogo com a tradição bíblica. Octavio Paz, de forma consciente, afirma que, “em um poeta como Blake, a imagem poética é inseparável da visão profética, de modo que é impossível traçar-se a fronteira entre prosa e poesia.” (1984, p. 85).

³⁶ A noção de modernidade utilizada nesse caso é aquela que se refere ao pressuposto baudelairiano, aplicando-se à literatura e arte produzidas a partir do século XIX, que teria como uma de suas características básicas a ruptura com modelos ditos clássicos.

No âmbito do discurso profético, um aspecto que parece sempre ter gerado controvérsia está na suposta mediunidade do poeta inglês, que, segundo consta, alegava ver anjos, demônios e espíritos. A própria figura de Deus parece ter sido vista por ele quando criança. Muitos na época chamavam-no de louco. Até hoje, ainda há aqueles que levantam hipóteses sobre algum possível distúrbio mental. Se era mediunidade ou se era loucura, não cabe a qualquer análise de sua obra esse tipo de julgamento. O aspecto mais significativo disso tudo, para além de qualquer análise biográfica, é o fato de a persona visionária ter sido incorporada à sua poesia. Grande parte de seus poemas parece descrever visões que teria experienciado, que saem da esfera do supostamente real e vivido e passam para a esfera do ficcional e poetizado. Nesse aspecto, estabelece-se outra conexão com o próprio processo de composição das escrituras bíblicas que, em uma parte considerável, teriam sido geradas a partir de visões proféticas. Portanto, é bastante significativo que, em uma das “Visões Memoráveis” de *O casamento do céu e do inferno*, Blake estabeleça contato com os profetas bíblicos Isaías e Ezequiel: “Os Profetas Isaías e Ezequiel jantaram comigo, e perguntei-lhes como ousaram asseverar tão categoricamente que Deus falava com eles; e se não acharam na época que seriam mal interpretados, e dariam ensejo à impostura.” (CCI, p. 39). Nessa visão, é estabelecido um diálogo entre o poeta e os dois profetas em um jantar, em uma atmosfera curiosamente similar à dos diálogos socráticos. Dessa forma, Blake se equipara aos profetas bíblicos por compartilhar da mesma capacidade visionária ou mediúnica. Conforme a conversa prossegue, é sugerido que profetas e poetas compartilhariam do mesmo dom. A partir dessa aproximação com o discurso bíblico, por esse viés, torna-se possível equiparar a poesia de Blake, sua Bíblia infernal, à natureza do texto bíblico tradicional dentro da perspectiva da profecia como uma forma particular de arte. Na lógica da construção do discurso, instâncias religiosas e literárias à parte, haveria praticamente diferença nenhuma entre a profecia blakiana e a profecia bíblica, já que ela “é caracterizada por uma certa fusão entre as instâncias produtora e receptora do discurso e pela atuação do profeta tanto como ‘médium’ da mensagem divina quanto como produtor do discurso profético.” (SANTOS, 2009, p. 115).

Quanto aos três livros de Urizen aqui abordados, eles trazem a já mencionada emulação da Bíblia. Levando em conta o formato gráfico original, vemos que os três se dispõem em dupla coluna, o que reforça a semelhança, já que esse é o formato classicamente estabelecido para os textos bíblicos. A divisão em capítulos e versículos também é emulada. Considerando que ainda se trata de poesia, os versículos configurariam perfeitamente

variações de estrofes, já que realmente visualizamos blocos de versos para cada numeração que sugere um novo versículo, daí ser possível a adoção do termo estrofe-versículo. A alusão bíblica num texto poético nos convida a um exercício interessante, a de enxergar o texto bíblico como um texto poético. Northrop Frye, em sua obra *The Great Code*, na qual analisa a literariedade da Bíblia, intenta uma desconstrução do *status quo* da Bíblia como um documento historiográfico e biográfico: “E da mesma forma que os livros históricos do Velho Testamento não são história, o Evangelho não é biografia.” (1983, p. 41, tradução nossa³⁷). Frye, inclusive, chega a evocar a lógica aristotélica da diferenciação entre história e poesia para justificar que a Bíblia se aproxima mais da poesia que da história. Mesmo assim, chama a atenção para o fato de que estruturalmente não poderíamos falar em poesia *per se*, com relação à maioria das escrituras bíblicas. Desenvolvendo essa linha de pensamento, chega à constatação de que não há evidência fora das escrituras sagradas. Os dois testamentos, portanto, seriam as únicas evidências um do outro (1983, p. 78). É a partir dessa conexão íntima entre os testamentos que Frye propõe o conceito de tipologia, que configuraria uma espécie de figura de linguagem, da qual a Bíblia seria o único exemplo.

O princípio geral de interpretação é tradicionalmente dado como ‘No Velho Testamento o Novo Testamento está escondido; no Novo Testamento o Velho Testamento é revelado’. Tudo o que acontece no Velho Testamento é um ‘tipo’ ou esboço de algo que acontece no Novo Testamento, e toda esta perspectiva é conseqüentemente chamada de tipologia, porém tipologia em um sentido específico. (1983, p. 79, tradução nossa³⁸).

O Novo Testamento configuraria, assim, o ‘antitipo’ que esclarece o Velho Testamento. A relação temporal entre os tipos e antitipos segue uma causalidade inversa, direcionada ao futuro. O que vem depois é o que explica o que vem antes; “o tipo existe no passado e o antitipo no presente, ou o tipo existe no presente e o antitipo no futuro.” (FRYE, 1983, p. 80, tradução nossa³⁹). Não só haveria tipologia entre os dois testamentos como também entre os livros que os compõem, como uma cadeia alternada contínua de profecia e

³⁷ No original: “And just as the historical books of the Old Testament are not history, so the Gospels are not biography.”

³⁸ No original: “The general principle of interpretation is traditionally given as ‘In the Old Testament the New Testament is concealed; in the New Testament the Old Testament is revealed.’ Everything that happens in the Old Testament is a ‘type’ or adumbration of something that happens in the New Testament, and the whole subject is therefore called typology, though it is typology in a special sense.”

³⁹ No original: “[...] the type exists in the past and the antitype in the present, or the type exists in the present and the antitype in the future.”

revelação. Alguns exemplos de tipologia que podem ser citados são os seguintes: o dilúvio e a travessia do mar vermelho no Velho Testamento seriam tipos para os quais o batismo no Novo Testamento seria o antitipo; os gêmeos em inimizade Caim e Abel correspondem tipologicamente a Esaú e Jacó ainda no Velho Testamento, e a Lúcifer e Jesus no Novo Testamento; o tipo do cordeiro sacrificado por Abraão corresponderia ao antitipo do Cristo crucificado. É possível também detectar a tipologia nas associações gnósticas, como aquela pela qual a serpente enroscada à árvore do conhecimento equivaleria ao corpo de Cristo pregado na cruz. Embora Frye afirme que somente a Bíblia possui esse tipo de associações simbólicas alusivas, não deixa de ser enriquecedor imaginar a Bíblia do Inferno de Blake inserida em um diálogo tipológico com a Bíblia canônica. Nesse sentido, a Bíblia do Inferno seria menos uma profecia do que uma revelação, por ser antitipo. A leitura infernal seria, portanto, uma espécie de revelação poética. O que literariamente costuma ser chamado de alusão e referência, na poesia profética de Blake, poderia ser chamado de tipologia, levando em consideração apenas as correspondências bíblicas. Se nos concentrarmos somente no microcosmo da obra de Blake, as alusões internas entre as suas obras poderiam ganhar um significado maior e, assim, se encadearem como tipos e antitipos.

Uma amostra disso é encontrada em *Um cântico de liberdade*, poema que encerra *O casamento do céu e do inferno*. É possível imaginar aqui uma antecipação profética de toda a narrativa mítica que se desenvolve a partir de *O primeiro livro de Urizen* e se encerra em *Jerusalem*. Vejamos o primeiro versículo: “A Fêmea Eterna gemeu! E foi ouvida pela Terra inteira.” (CCI, p. 63). A “Fêmea Eterna” poderia ser considerada um tipo para o qual Enitharmon seria o antitipo em *O primeiro livro de Urizen*. Ela geme por que está em trabalho de parto. As profecias continentais também são antecipadas nos versículos seguintes: “(2.) As costas de Albion guardam um silêncio doentio; os prados Americanos fenecem! (3.) Sombras de Profecias tremem ao longo dos lagos e dos rios e murmuram através do oceano: França, destrói tuas masmorras.” (CCI, p. 63). Albion é o nome mitológico dado à Inglaterra, lugar que se tornará a Nova Jerusalém na mitologia blakiana, conforme visto no poema *Jerusalem*. As “Sombras de Profecias” se disseminam como o gemido da “Fêmea Eterna”, alterando a condição não só da Europa, representada aqui por França e Inglaterra, como também da América, com seus “prados americanos”; assim, temos a semente dos poemas *America a Prophecy*, composto em 1793, e *Europe a Prophecy*, composto em 1794. As “masmorras” que a França deveria desmanchar remetem ao episódio que disparou a Revolução Francesa, a histórica tomada da Bastilha. Esse poema ilustra o que já havia sido mencionado, a

equivalência que Blake fazia entre a revolução política e a revolução espiritual, as “Sombras de Profecias” atuando com a mesma força simbólica que a Revolução Francesa.

Em seguida, temos a apresentação dos tipos de Urizen e Orc: “(7.) Em suas mãos trêmulas tomou o terror recém-nascido, que gemia./ (8.) Naquelas infinitas montanhas de luz, agora limitadas pelo oceano atlântico, o fogo recém-nascido ergueu-se diante do rei resplandecente!” (CCI, p. 63). Orc é profetizado como um “terror recém-nascido” e um “fogo recém-nascido”; e o próprio fogo, simbolicamente, também evocaria o papel de Los, o ferreiro, cujo meio de ação é o fogo. O “rei resplandecente⁴⁰” é um prenúncio de Urizen. O fogo de Orc, como já mencionado aqui, tem conotações prometeicas em sua postura de desafio a Urizen. O “rei resplandecente” se precipita e revela a sua verdadeira face de decadência, vivendo nas ruínas que ele próprio relegou ao mundo, fatalmente sucumbindo pelas ações do “filho do fogo” no devido tempo. É o que vemos no trecho que vai do versículo 17 ao versículo 20.

(17.) A noite inteira sob as ruínas, e de repente suas súbitas chamas amortecidas despontam em volta do desalentado Rei.

(18.) Com trovão e fogo: conduzindo suas hostes rutilantes através da vastidão do deserto, promulgou seus dez mandamentos, fitando suas órbitas luminosas sobre o abismo, em sombrio desalento,

(19.) Onde o filho do fogo em sua nuvem ocidental, enquanto a manhã empluma seu peito dourado.

(20.) Dispersando as nuvens escritas com maldições, reduz a pó as tábuas da lei, libertando os cavalos eternos das furnas da noite, gritando:

O Império acabou! E agora o leão e o lobo devem parar. (CCI, p. 65).

O “desalentado Rei” se revela como representação de Moisés, promulgando seus “dez mandamentos”, “tábuas da lei” que são descartadas pelo “filho do fogo”. Em outras palavras, temos boa parte da narrativa mitológica de Blake simplificada e renunciada, com Urizen sendo redimido por Orc. A imagem do fim do leão e do lobo remete ao ideal de paraíso após o apocalipse, em que os animais hostis ao homem deixarão de sê-lo. O tipo pode ser encontrado no livro de Isaías do Velho Testamento: “O lobo também viverá com o cordeiro, e o leopardo se deitará com a criança; e o bezerro e o jovem leão e o cevado andarão juntos; e uma

⁴⁰ No original, o termo é “starry”, que poderia ser traduzido como “estelar” em vez de “resplandecente”. Sendo “estelar”, essa figura remetia ao arquétipo do pai-céu, do qual o deus do monoteísmo judaico-cristão seria uma variação, assim como o Urizen de Blake.

pequena criança os guiará⁴¹.” (Isaías 11: 6). Tal referência também está na base dos poemas *The little girl lost* e *The little girl found*, os quais fazem parte de *Songs of innocence*. Poderíamos imaginar que o “filho do fogo” seria essa pequena criança a guiar os animais. O fato de essa condição de paz entre os animais selvagens estar associada ao fim do “Império” reforça as conexões espirituais que Blake estabelecia com as Revoluções de sua época. A aplicação da tipologia bíblica pode ser, dessa forma, um exercício útil de leitura e interpretação por conta de todas as conexões existentes entre o universo blakiano e as figuras bíblicas. Porém, tendo em mente que a narrativa cíclica pode ser uma forma de ler os poemas proféticos de Blake, é importante salientar que a estrutura tipológica definida por Frye se ajusta perfeitamente à linearidade da narrativa bíblica, em que tipos profetizam antitipos em um único sentido, inviabilizando a sua aplicação em uma narrativa cíclica.

Todas as considerações feitas até aqui levaram em conta apenas o aspecto puramente textual e filosófico da obra blakiana. No próximo capítulo, veremos como elas podem se ampliar e até se complexificar quando analisamos essa mesma produção em seu aspecto visual e estético.

⁴¹ Traduzido a partir da versão inglesa da Bíblia de King James. Disponível em: <<http://www.kingjamesbibleonline.org/Isaiah-11-6/>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

2. A ICONOGRAFIA BLAKIANA

O capítulo anterior se deteve no aspecto textual da obra de Blake, do texto enquanto produção escrita de natureza poética. No entanto, a totalidade de sua obra contém também uma contraparte visual, representada pelas ilustrações associadas ao texto, levando em conta a sua apresentação original. Em seu processo de criação, as primeiras edições foram compostas manualmente pelo próprio autor, que dominara uma técnica particular de escrita espelhada que usou para gravar o texto em placas de cobre, ao lado das imagens, para depois imprimir as páginas em um processo análogo ao da xilogravura. Nas edições coloridas, as cores eram resultado de misturas de ácidos e tintas. Dessa forma, a própria letra manuscrita do autor era transformada em imagem, para constituir o que deveria ser a única forma verdadeira e reprodutível de sua obra. Portanto, Blake poderia ser considerado muito mais como gravurista e ilustrador do que poeta e escritor. Isso fica claro quando temos em mente, através de indicações dadas pelo próprio poeta, de que o seu cânone particular só envolveria suas composições devidamente ilustradas, relegando os poemas não ilustrados ao grupo dos trabalhos incompletos e não publicados, como é o caso dos seus *Poetical Sketches* e de *The Four Zoas*, poema que Frye (1990, p. 269) considera ser a maior obra-prima abortada da literatura inglesa. No presente capítulo, será dado total destaque às imagens visuais da obra blakiana, carregadas de simbolismo em sua interação com o sistema particular de ideias do poeta. Na primeira seção, serão discutidas as implicações da relação entre as ilustrações e a visualidade do próprio texto, assim como o *status* único das versões iluminadas, dando ênfase às obras do *corpus* selecionado. Na segunda seção, serão identificadas e analisadas as ocorrências dos principais ícones e mitos visuais da mitologia blakiana dentro do recorte escolhido.

2.1. Uma obra iluminada

Não seria errado usar o termo ilustração para se referir aos desenhos e imagens que se intercalam nos textos do poeta-gravurista inglês, mas seria mais preciso utilizar o termo iluminura, que remete à tradição medieval de preencher as bordas e linhas de textos manuscritos com pequenos desenhos ou arabescos. Daí a obra de Blake ser comumente chamada de iluminada e não ilustrada. No entanto, com relação às figuras que preenchem páginas inteiras ou partes das páginas, o termo iluminura, pela sua definição consagrada, sempre associado a miniaturas, estaria inadequado. Para evitar confusões terminológicas, de forma didática, o presente trabalho adotará a expressão iluminura para se referir às miniaturas, sejam elas pequenas figuras ou arabescos, e a expressão ilustração para se referir às figuras maiores, ocupando apenas uma parte ou a totalidade de uma página. Além do uso das iluminuras para preencher as margens e os espaços livres dos textos manuscritos, as próprias ilustrações também evocam certa imagística medieval. Não vemos uma obsessão com simetria. Ela está presente, mas de forma mais orgânica e menos geométrica. Há uma fórmula que resume perfeitamente a perspectiva blakiana, que se encontra em um pequeno poema seu intitulado *On Virgil*: “Grego é forma matemática: Gótico é forma vivente.” (BLAKE, 2013, p. 402, tradução nossa)⁴². Deparamo-nos, às vezes, com figuras estranhamente desproporcionais, algumas remetendo a caricaturas, o que reforça o tom satírico que aparece pontualmente na obra blakiana. As imagens são mais simbólicas e alusivas do que ilustrativas ou figurativas (TAVARES, 2012, p. 117). Blake não se preocupava em imitar o real, buscar a mimese da arte clássica. Para ele, o artista não deveria imitar a natureza e sim a imaginação, daí o epíteto de “literalista da imaginação” usado por Frye (1990), apropriadamente, para intitular um dos capítulos de seu estudo sobre a obra do poeta.

A relação entre texto e imagem acaba constituindo outro dualismo dentro dessa poesia tão idiossincrática. Se pensarmos no próprio conceito da Bíblia do Inferno, fica subentendida a concepção de uma Bíblia visual, ao passo que a Bíblia do Céu, a dogmática, seguida pelos sistemas religiosos, representaria uma Bíblia textual. Indo além, a própria síntese alquímica renunciada pelo casamento entre o Céu e o Inferno se verificaria *in loco* através da própria configuração dessa poesia, que funde o textual ao visual. Tavares (2012, p.123) sugere que definamos a obra de Blake não como uma associação entre texto e imagem, mas como “arte

⁴² No original: “Grecian is Mathematic Form: Gothic is Living Form.”

compósita”, conforme a definição de Hagstrum e Mitchell. E o processo mental envolvido no contato com a obra blakiana seria, conforme proposto por Tavares, de “observação/leitura”. E o leitor também poderia ser considerado um “espectador”. A terminologia teatral faz sentido se imaginarmos que o teatro é também uma forma de arte compósita. Ao ler esses poemas, de certa forma, podemos dizer que assistimos à encenação do texto pela imagem e da imagem pelo texto. O contato com essa obra compósita tão peculiar parece nos fazer questionar os limites entre texto e imagem, entre poesia e pintura. Se, para Horácio, poesia é pintura que fala, como vemos na tradicional proposição latina que diz *Ut Pictura Poesis*, podemos também pensar que pintura é poesia que vê.

Ao analisarmos todas as lâminas/páginas originais, podemos perceber a forma como as letras eram desenhadas. O texto, mesmo sendo manuscrito, e disposto quase na maior parte no chamado eixo humanista, inclinado para a direita, próprio do destaque em itálico e da escrita cursiva, emula o formato tipográfico. As letras possuem alguns traços típicos da escrita tipográfica, como as serifas que rematam as hastes das letras, algo que não encontraríamos numa escrita manual convencional. Mais uma vez, detectamos outra síntese de opostos, na fusão entre a escrita manual e a escrita tipográfica. Com exceção de alguns determinados momentos, com licenças na divisão das palavras e variações no tamanho e separação das letras ao longo das linhas, que reforçam o caráter manuscrito do texto, todas as linhas de texto se dispõem perfeitamente na horizontal, seguindo uma uniformidade de distribuição ao longo das lâminas/páginas que só seria possível mediante o uso de uma máquina tipográfica. Ao gravar o texto nas placas de cobre, o poeta-gravurista certamente deve ter contado com o auxílio de algum instrumento retilíneo, uma régua talvez. O apuro por trás desse empreendimento acabou contribuindo para que se desenhasse uma letra híbrida, tanto cursiva quanto tipográfica em sua forma. O poeta buscava, através de todo esse processo de composição peculiar, resgatar o *modus operandi* dos monges copistas do período medieval, renegando a imprensa tipográfica vigente desde o século XV, a partir da invenção de Gutenberg, e cada vez mais enaltecida no Século das Luzes. Além disso, a presença de arabescos e pequenas figuras associadas, fundidas ou mescladas às letras no texto manuscrito cria um efeito pelo qual a visualidade das letras escritas fica evidente. Consequentemente, torna-se mais do que apropriado dizer que Blake desenhava o texto em vez de escrevê-lo. A figura a seguir traz alguns exemplos do uso da letra na obra blakiana.

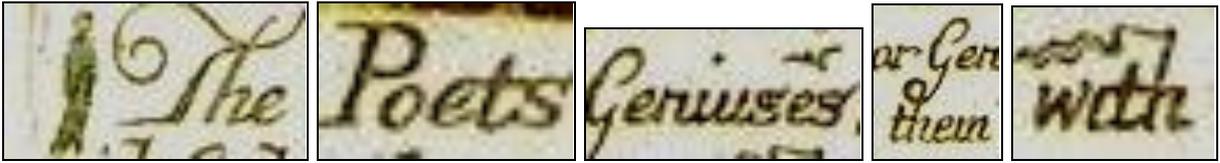


Figura 5. A escrita desenhada de Blake. Detalhes de um trecho do texto que compõe a lâmina/página 11 da cópia F de *The Marriage of Heaven and Hell*.

Pelas iniciais maiúsculas, é possível observar como a letra é desenhada mais próxima da escrita caligráfica em alguns pontos, no caso do “T” de “The” e do “G” de “Geniuses”, ou mais próxima da escrita tipográfica, no caso do “P” de “Poets”. Mesmo que as palavras se arranjam linearmente de forma paralela e simétrica como na escrita tipográfica, algumas letras parecem ganhar vida a ponto de se ligar a letras que se encontram uma linha abaixo ou uma linha acima, como é o caso da ligação entre o laço do “G” maiúsculo de “Geniuses” e a haste vertical do “h” do “them” que se encontra abaixo. Essa organicidade do texto desenhado também se reflete nos floreios que partem de certas letras, como é o caso da linha serpentina que parte da haste do “h” de “with”. A visualidade das letras é reforçada pela presença de pequenos desenhos que as circundam, como é o caso da figura humana com um longo manto disposta ao lado do “T” de “The” e da pequena ave acima do final da palavra “Geniuses”. No caso dessa ave, é tão pequena que parece um rabisco, uma mancha gráfica, com dimensões que quase se equiparam às de uma típica marca de pontuação gráfica.

Se observarmos a forma como os títulos das obras foram gravados nas páginas-título, é possível detectar um padrão recorrente de dispersão vertical dos títulos. É próprio das convenções tipográficas a centralização do título na capa dos livros, distribuído em duas ou três linhas, mas sempre de forma horizontal, ocupando, em geral, a faixa do meio da largura das capas. Nas obras blakianas, os títulos, também centralizados, se apresentam com as palavras situadas em linhas diferentes, podendo haver entre as linhas espaçamentos variáveis, de tal forma que esse arranjo de palavras sobre palavras ocupe uma faixa vertical no meio da altura das páginas, subvertendo a lógica convencional dos títulos nas capas dos livros. No caso de Blake, os títulos ainda podem se associar de forma significativa com as ilustrações ao seu redor, além de sugerir significados através do próprio arranjo vertical de palavras. Um exemplo disso se encontra na página-título da versão iluminada de *O casamento do céu e do inferno*.



Figura 6. Página-título da cópia F de *The Marriage of Heaven and Hell*.

Cada uma das palavras do título se encontra em uma linha diferente. Além disso, há dois tipos de letra, uma mais tipográfica e outra mais cursiva: “THE”, “HEAVEN” e “HELL” são desenhadas à maneira tipográfica em caixa alta, enquanto “MARRIAGE”, “of” e “and” são desenhadas à maneira cursiva, sendo que apenas “MARRIAGE” se apresenta em caixa alta. Levando em conta as ilustrações presentes, que dividem o espaço da lâmina em três áreas, correspondendo mais ou menos a um terço da lâmina cada, é possível notar uma íntima conexão entre o título e as imagens. No terço superior, vemos o que seria a representação do Céu anunciado no título, configurado como um espaço de árvores secas de galhos curvos. Como há um par de troncos nas duas extremidades dessa faixa, e os galhos encurvam-se para o centro, temos assim a percepção de uma moldura vegetal, e a palavra “MARRIAGE” se conecta a esses galhos através de prolongamentos de suas extremidades, que se confundem com galhos ou parecem se enroscar em torno deles. Logo abaixo da linha que demarca o chão desse plano do Céu, vemos disposta a palavra “HEAVEN”, como se ela suportasse o peso

desse plano. No terço inferior da lâmina, vemos uma composição de chamas à esquerda, que avançam para cima até preencher a borda esquerda do terço médio, e fumaça à direita, que avança para cima até preencher a borda direita do terço médio. A palavra “HELL” se encontra logo acima do encontro entre as chamas e a fumaça, demarcado também por duas figuras humanas nuas que se abraçam deitadas na horizontal em direções opostas. No terço médio, todo o espaço vago entre as palavras “HEAVEN” e “HELL” é preenchido por uma série de figuras humanas nuas que voam abraçadas aos pares em sua maioria, e o exato centro da lâmina é marcado pela palavra “and”. A configuração da palavra “and” no centro da lâmina, envolvida por um longo prolongamento da haste do “d” final, formando uma figura que sugere o início de uma espiral, nos faz perceber que ela seria a palavra mais importante do título, aquela que representaria o próprio conceito do casamento, a união também representada pelos pares que voam abraçados ao redor dessa palavra.

Um dos aspectos mais problemáticos da divulgação da obra de Blake está justamente na apresentação das versões originais iluminadas. A maioria das edições impressas de sua poesia, tanto na contemporaneidade quanto ao longo dos dois séculos que se seguiram ao poeta, mantém apenas o texto, deixando de fora todas as iluminuras e ilustrações. A reutilização das placas de cobre que serviam de matriz para a impressão dos poemas se torna impossível. Somente nas últimas décadas, com as recentes tecnologias de escaneamento, tornou-se possível ter acesso a cópias mais ou menos nítidas, coloridas ou não, das versões originais. Basta fazer uma pequena pesquisa para constatar que a maioria das edições que compilam as lâminas/páginas originais é bem recente. Na época em que era vivo, o poeta inglês chegou a fazer um número muito limitado de cópias de seus poemas iluminados, dentre as quais poucas restam disponíveis para a apreciação dos interessados em museus e universidades na Inglaterra e nos Estados Unidos. Considerando apenas o *corpus* de poemas aqui adotado, segundo os dados disponíveis em *The complete illuminated books* (2013), confirmáveis na base de dados do *site* The William Blake Archive, temos 12 cópias identificadas da versão iluminada de *O casamento do céu e do inferno*, das quais 3 estariam incompletas; nove cópias identificadas da versão iluminada do *Primeiro livro de Urizen*, das quais apenas duas seriam não confirmadas; apenas 1 cópia identificada da versão iluminada de *O livro de Ahania*, que aparentemente possui duas partes separadas e armazenadas em dois locais diferentes, na Biblioteca do Congresso em Washington D.C. e no Fitzwilliam Museum de Cambridge; apenas 1 cópia identificada da versão iluminada de *O livro de Los*, que se encontra no British Museum de Londres. As cópias são identificadas por letras do alfabeto

(cópia A, cópia B, cópia C, e assim por diante). Quando só há uma cópia conhecida, ela é registrada como cópia A.

Quando há um número maior de cópias disponíveis, como é o caso das versões iluminadas de *O casamento do céu e do inferno* e *O primeiro livro de Urizen*, é possível detectar diferenças significativas entre elas, no uso de cores, nas imagens e na disposição das páginas. Identificamos cópias sem colorização das iluminuras e das ilustrações, cópias com uma ordem diferente das páginas, cópias com uma coloração mais aquarelada nas imagens, cópias com uma aparência menos nítida das imagens (com aspecto quase pré-impressionista), cópias em que certa cor predomina, enquanto em outras vemos diferentes cores predominantes, e ainda cópias com alguns desenhos diferentes, a mais ou a menos com relação às outras. Se compararmos, por exemplo, as cópias F e I⁴³ de *O casamento do céu e do inferno*, veremos que na cópia F há um predomínio de tons mais dourados e avermelhados e de fundos de chamas para as ilustrações, enquanto na cópia I encontraremos o predomínio de tons mais acinzentados e azulados e de fundos de fumaça para as ilustrações. Toda essa variação entre as cópias ajuda a criar a percepção de que cada uma delas teria uma aura própria, inerente à sua impressão original, mas irreproduzível no seu escaneamento. Se pensarmos no conceito de aura proposto por Walter Benjamin, ainda que aplicado mais à fotografia e ao cinema, poderíamos imaginar que cada uma dessas cópias nasceu de um *hic et nunc* particular, que o próprio autor nunca buscou repetir. É nesse aspecto que a comparação com o teatro faz sentido novamente, pois é como se, originalmente, cada cópia de Blake funcionasse ao seu observador/leitor específico como uma montagem diferente de uma mesma peça funciona para um espectador específico. A montagem de uma peça sempre vai ser única e irreproduzível, tendo assim a sua aura, diferente do cinema, esvaziado de aura porque reproduzível, como Benjamin (1983, p. 15) observa apropriadamente. No caso de Blake, as cópias únicas de sua obra iluminada contrastariam com as cópias múltiplas e reproduzíveis dos livros convencionais da mesma forma que o teatro contrasta com o cinema. Porém, quanto à identificação da aura, temos que desconsiderar as cópias escaneadas e levar em consideração apenas as cópias originais, ou nem mesmo elas, já que todas elas ainda seriam cópias, mesmo variantes, das placas de cobre únicas e entalhadas que lhes serviam de matriz. Talvez, nesse caso em questão, possamos arriscar um conceito intermediário de “semiaura”. O próprio fato de as edições iluminadas de Blake serem pouco publicadas e pouco populares ajuda a reforçar certo culto em torno delas; logo, alguma aura ainda

⁴³ Todas as cópias podem ser visualizadas no banco de dados do *site* The William Blake Archive.

prevalece. Isso acaba se tornando fundamental para reforçar o aspecto místico dessa poesia tão enigmática, pois é sabido “que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Então, trata-se de um fato de importância decisiva a perda necessária de sua *aura*, quando, na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística.” (BENJAMIM, 1983, p. 10). Logo, se há vestígios de *aura*, a arte ainda se apresenta com “função ritualística”.

Antes de iniciar a análise pontual das imagens blakianas, faz-se necessário ressaltar a identidade estrutural que existe entre todas as cópias. Como a matriz é única, o texto e as imagens sempre se apresentam organizados de forma semelhante, idêntica na maioria dos casos. Faz-se necessário, também, apresentar um breve levantamento dos padrões de associação entre imagem e texto ao longo das lâminas/páginas desses poemas (ver Figura 7). O padrão mais recorrente é aquele que traz o texto preenchendo todo o espaço da lâmina/página, com ou sem iluminuras. Quanto às lâminas/páginas que trazem a combinação de texto e ilustração, existem arranjos diferentes, das seguintes formas: 1) a ilustração cobre metade da página, e o texto preenche a outra metade (há duas variações, com a ilustração na metade superior ou na metade inferior); 2) a ilustração cobre um espaço menor que o espaço preenchido por texto, ou seja, menos que a metade da página, cobrindo em geral 1/3 ou 1/4 (há duas variações, com a ilustração cobrindo a faixa superior ou a faixa inferior da página); 3) a ilustração cobre um espaço maior que o espaço preenchido por texto, ou seja, mais que a metade da página, cobrindo em geral 2/3 ou 3/4 (a variação é mínima nesse caso, pois a grande maioria das recorrências desse padrão traz o texto na faixa superior da lâmina); 4) há duas ilustrações cobrindo as faixas superior e inferior da lâmina, intercaladas pelo texto, sendo que em geral a ilustração superior ocupa um espaço maior que a ilustração inferior; 5) há uma faixa de ilustração que corta o texto não necessariamente no meio da página, e sua extensão pode variar de 1/5 a 1/2; 6) há uma faixa de ilustração vertical que preenche uma das bordas da página, seja a direita ou a esquerda, em geral por toda a extensão da página. Esses são os padrões mais comuns e identificáveis, mas existem outras variações no arranjo entre as ilustrações e o texto nas páginas. Outro padrão bem característico que não pode deixar de ser citado é o das ilustrações que preenchem páginas inteiras. Vale destacar que o levantamento desses padrões se concentrou apenas no *corpus* aqui adotado. A identificação dos padrões se torna útil quando percebemos que cada poema apresenta uma gama específica de padrões, com predominância de alguns e ausência de outros. Por exemplo, na combinação de texto e imagem, os padrões 1 e 2 marcam a composição da versão original de *O casamento do céu e*

do inferno, enquanto o padrão 3, ausente em *O casamento do céu e do inferno*, marca a composição da versão original do *Primeiro livro de Urizen*.



Figura 7. Os principais padrões de distribuição do texto e das ilustrações ao longo das lâminas/páginas. De cima para baixo, da esquerda para a direita: pág. 4 da cópia A de *The Book of Los*; págs. 5 e 15 da cópia F de *The Marriage of Heaven and Hell*; pág. 5 da cópia D de *The First Book of Urizen*; pág. 3 da cópia F de *The Marriage of Heaven and Hell*; pág. 12 da cópia D de *The First Book of Urizen*; pág. 2 da cópia F de *The Marriage of Heaven and Hell*; frontispício da cópia A de *The Book of Ahania*.

Além dos padrões formais de associação com os textos na composição das lâminas/páginas, há também uma variação semântica das imagens em sua propriedade referencial. Como Santos (2009, p. 88) categoriza apropriadamente, encontramos quatro tipos de relação entre as imagens e os textos: 1) a ilustração está distante da passagem a que se refere, encontrando-se em outra página; 2) a ilustração não se refere a passagem alguma do texto, funcionando de forma não ilustrativa; 3) a ilustração se refere literalmente a uma determinada passagem, dentro da mesma página; 4) a letra manuscrita e a pontuação são usadas com função ilustrativa. Considerando que a mitologia particular de Blake percorre a maior parte de seus poemas, assim como a sua filosofia particular, é possível detectarmos

imagens que, dentro de um poema específico, aludam de alguma forma a alguma passagem de outro poema. Ademais, a literalidade de determinadas ilustrações pode ser apenas parcial, pois a representação pode conter algo de paródico e subversivo com relação à passagem aludida.

2.2. Uma mitologia de imagens

Nas iluminuras e ilustrações de Blake, é bastante comum a presença de figuras humanas, dentre as quais algumas representam os personagens principais da mitologia desenvolvida pelo poeta. Com relação à configuração geral de seus corpos, podemos encontrar figuras claramente masculinas e claramente femininas, além das figuras andróginas de sexo indeterminado. Geralmente, quanto menores os desenhos, na dimensão das iluminuras, por exemplo, mais difícil e vaga a identificação do sexo. Algumas dessas figuras humanas chegam a apresentar asas (ver Figura 8), e elas podem ter a aparência de asas de dragão ou a aparência de asas de pássaro, representando respectivamente Demônios e Anjos (desde que a inferência opte pelo caminho mais óbvio, já que é possível ter interpretações contrárias, permitidas pela subversão de sentidos já apontada anteriormente). No poema *Jerusalem*, ainda aparece outro tipo de figura alada feminina, com asas de borboleta ou inseto, que poderia representar anjos ou fadas. Outra variação que existe entre as figuras humanas tem a ver com a presença ou a ausência de uma indumentária. Identificamos corpos vestidos (homens com túnicas e mulheres com vestidos) e corpos nus. Em geral, essa distinção reflete o dualismo básico que perpassa o sistema blakiano, ou seja, Razão versus Imaginação. Os corpos vestidos representam frequentemente todas as ideias associadas à Razão, ao Selfhood e ao Céu, enquanto os corpos nus representam frequentemente todas as ideias associadas à Imaginação, à Energia e ao Inferno. Ocasionalmente, esses corpos podem estar acorrentados (ver Figura 9), com algemas nas mãos ou nos pés, e essa prisão simbolizaria a Razão e o moralismo. Em outros casos, podem estar com livros, que representariam as obras da Razão, ou pergaminhos, que representariam as obras da Imaginação (ver Figura 10). Outro aspecto significativo dessas figuras humanas está na postura de seus corpos (ver Figura 11). Muitos se apresentam de forma retraída, sentados ou agachados ao chão com as pernas flexionadas na vertical e bem próximas a seus corpos, e suas cabeças se encontram apoiadas sobre os joelhos,

seja pelo queixo ou escondendo o rosto para baixo. Essa postura retraída simbolizaria, basicamente, a retração subentendida no princípio do Selfhood, da Razão como oposta à Energia da Imaginação. Por outro lado, as figuras eretas que denotam movimento poderiam simbolizar, na maior parte dos casos, a expansão subentendida no princípio da Imaginação.

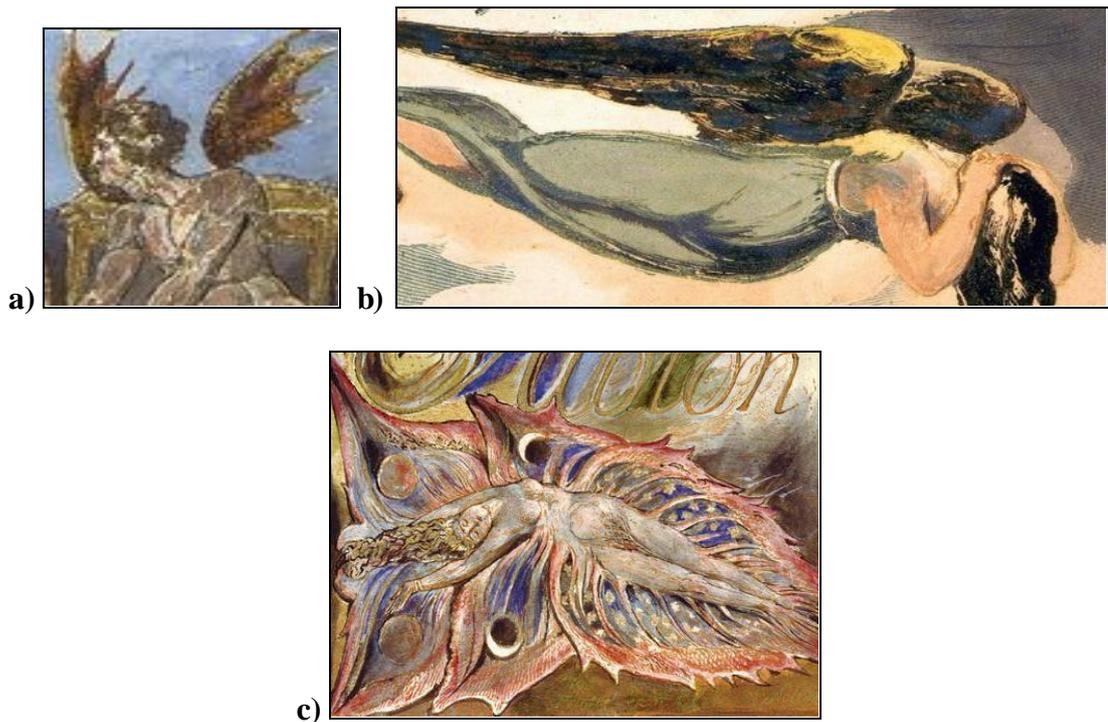


Figura 8. Ocorrência de asas na imagística blakiana: **a)** provável Demônio (detalhe da ilustração na pág. 10, cópia F, de *The Marriage of Heaven and Hell*); **b)** provável Anjo (detalhe da ilustração na pág. 3, cópia B, de *Europe a Prophecy*); e **c)** provável fada (detalhe da ilustração na página-título, cópia E, de *Jerusalem*).



Figura 9. Ocorrência de correntes na imagística blakiana: à esquerda, vemos uma figura humana com um dos pés acorrentados (detalhe da ilustração na pág. 4, cópia I, de *The Marriage of Heaven and Hell*); à direita, vemos um casal acorrentado, com uma corrente às algemas nos tornozelos do homem, ligada provavelmente a algemas nas mãos da mulher (detalhe da ilustração no frontispício da cópia O de *Visions of the Daughters of Albion*).



Figura 10. Ilustração presente em *The Marriage of Heaven and Hell* (pág. 10, cópia I). Nela vemos um Demônio segurando um pergaminho, enquanto à sua direita e à sua esquerda encontram-se escribas vestidos e escrevendo sobre o que parecem ser livros.



Figura 11. As diferentes posturas na imagística blakiana: à esquerda, postura de retração, representação geral do Selfhood (ilustração da pág. 16, cópia I, de *The Marriage of Heaven and Hell*); à direita, postura de expansão, representação geral da Imaginação (ilustração da pág. 3, cópia D, de *The First Book of Urizen*).

Além das figuras humanas predominantes, aparecem figuras vegetais e animais, seja de forma solitária e destacada, seja compondo o fundo ou a paisagem das ilustrações. Os elementos minerais também podem compor as imagens, principalmente água ou pedra. Se levarmos em conta a divisão dos quatro níveis de realidade que Blake apresenta em *Jerusalem*, muito bem explicados por Frye (1990, p. 48-50), os quais representariam os quatro níveis da imaginação, poderíamos associar certos desenhos a cada um desses níveis. A rocha simbolizaria esterilidade e poderia ser associada ao nível mais inferior, chamado por Blake de Uro, constituindo assim o verdadeiro inferno literal de sua mitologia. As plantas e figuras vegetais poderiam representar o segundo nível, denominado Generation⁴⁴. A principal diferença entre Uro e Generation estaria no fato de o primeiro nível ser de pura abstração e indistinção das coisas, enquanto o segundo possibilita a distinção dicotômica das coisas em

⁴⁴ Assim como foi feito com o termo Selfhood, será adotada aqui a forma original em língua inglesa desses termos, mesmo que traduções sejam possíveis.

sujeitos e objetos. O terceiro nível, Beulah, representaria uma perspectiva tripla das coisas, que surgem sempre como criação a partir da união de pares, como seria o caso da tríade pai, mãe e filho. Nesse caso, talvez todas as ilustrações com figuras humanas, especialmente aquelas que denotam relações familiares, possam ser consideradas representações desse terceiro nível. O quarto e último nível, o mais avançado, identificado como Eden, representaria uma perspectiva quádrupla na percepção das coisas, como no conceito dos 4 Zoas, que serviu de título a um dos poemas incompletos e não ilustrados por Blake. Esse nível é associado ao fogo e ao sol. Logo, a presença de chamas nas ilustrações pode sugerir a representação do Eden blakiano. Mais uma vez, detectamos a subversão simbólica de Blake, ao associar o fogo ao Eden, que equivaleria assim ao Inferno da Energia e da Imaginação de *O casamento do céu e do inferno*.

Quanto às figuras animais, não fica muito claro onde podem ser encaixadas dentre esses 4 níveis, mas é possível imaginarmos a associação com Generation ou Beulah. Considerando apenas o *corpus* analisado, identificamos a recorrência de cavalos, aves e serpentes. Os cavalos são identificados nas ilustrações e iluminuras da versão iluminada de *O casamento do céu e do inferno*. A presença deles é marcante em três ocasiões: em uma ilustração que traz um cavalo caindo ao lado de um homem nu de ponta-cabeça também caindo sobre um monte de chamas, evocando o mito grego de Faetonte (ver Figura 12); na pequena iluminura de um cavalo que se coloca sobre o trecho que diz “Pois o homem encerrou-se em si mesmo” (CCI, p. 43), reforçando o seu significado (ver Figura 13); no par de cavalos que emolduram o título “Chorus” que marca o trecho final do poema que encerra a obra (ver Figura 14). Levando em conta os “cavalos da instrução” mencionados nos “Provérbios do inferno”, podemos considerar as figuras de cavalo em geral como representações do Selfhood, com exceção dos cavalos que emolduram a palavra “Chorus”, que parecem aludir aos “cavalos eternos” libertos pelo espírito revolucionário do “Cântico de liberdade”. Em praticamente todas as ocorrências das aves, elas parecem simbolizar a imaginação e tudo o que esteja associado a ela, como é o caso das aves que aparecem associadas a um dos títulos “A Memorable Fancy” na versão original do *Casamento do céu e do inferno* (ver Figura 15) e das aves que aparecem no espaço sobre o verso final do “Cântico de liberdade”, aquele que diz “Pois tudo o que vive é Sagrado” (CCI, p. 67) (ver Figura 16). Merece destaque a ilustração que traz uma águia segurando uma serpente em suas garras, imagem bastante sugestiva pelo simbolismo da união entre Céu e Inferno (ver Figura 17).

Nesse caso, a imagem teria certa ambiguidade, pois a águia poderia tanto representar a Razão quanto a Imaginação, desde que alternemos a significação desses dois animais.

As serpentes são provavelmente os animais mais recorrentes dentre os desenhos blakianos, servindo como modelo para praticamente todas as iluminuras e todos os arabescos presentes nas lâminas/páginas compostas pelo poeta. Quanto às ilustrações, dentro do *corpus* analisado, as serpentes estão menos presentes. Identificamos uma serpente marinha em uma ilustração da versão original do *Casamento do céu e do inferno*, evocando assim a figura de Leviatã e o simbolismo do dilúvio (ver Figura 18). Na versão iluminada do *Primeiro livro de Urizen*, a serpente aparece em uma ilustração na qual se espirala ao redor do corpo de uma figura humana nua, de sexo indeterminado, de ponta-cabeça em meio a chamas (ver Figura 19). Fora de contexto, pode significar muitas coisas, inclusive contraditórias. A serpente pode representar tanto a prisão do Selfhood, se considerarmos seu tradicional simbolismo maligno e demoníaco, quanto a libertação da Imaginação, se considerarmos as subversões gnósticas do sistema blakiano. É nas iluminuras que as serpentes ganham destaque e se tornam mais ambíguas ainda, até mesmo em seus contornos que se assemelham a filamentos e gavinhas vegetais. As estranhas formas serpentina que evocam ao mesmo tempo serpentes e filamentos vegetais nos levam à percepção de que as serpentes poderiam representar um estado híbrido, de transição, de um nível de realidade para outro, talvez de Generation a Beulah; em outras palavras, de um estado menos imaginativo para um estado mais imaginativo. Essa hibridez animal-vegetal das serpentes condiz com a definição da serpente segundo Bachelard: “A serpente é um dos arquétipos mais importantes da alma humana. É o mais terrestre dos animais. É verdadeiramente a raiz animalizada e, na ordem das imagens, o traço de união entre o reino vegetal e o reino animal [...]” (apud FERREIRA, 2013, p. 178). São justamente esses filamentos ambíguos que servem para marcar as divisões entre as colunas nos três poemas urizênicos. Ademais, em algumas lâminas/páginas, de acordo com a presença de chamas nas ilustrações, as divisões entre as colunas e estrofes podem ser marcadas por filamentos das chamas que se assemelham a serpentes. A polissemia das figuras serpentina pode ser verificada ao compararmos algumas de suas ocorrências, em que podem ser associadas, por exemplo, ao Satã de Milton, aos “Provérbios do inferno”, à mente, à Razão, ao Cristo dos impulsos, à Bíblia do Inferno e até mesmo ao próprio Urizen (ver Figura 20).

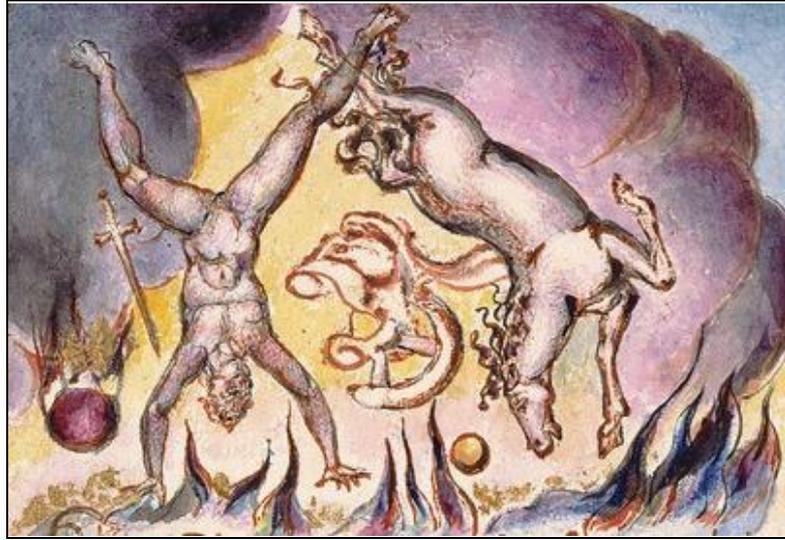


Figura 12. MHH⁴⁵, p. 5, c. I.⁴⁶

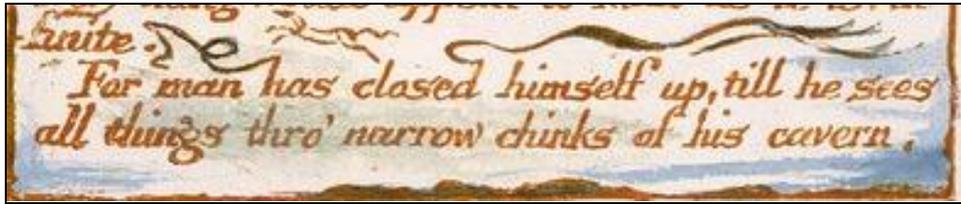


Figura 13. MHH, p. 14, c. I.



Figura 14. MHH, p. 27, c. I.



Figura 15. MHH, p. 17, c. I.

⁴⁵ Para evitar confusão com a tradução adotada, cuja edição está desprovida de imagens, a sigla adotada para as imagens será diferente, com base no título original. Portanto, MHH significa *The Marriage of Heaven and Hell*.

⁴⁶ Leia-se *The Marriage of Heaven and Hell*, página 5, cópia I. Desse ponto em diante, será adotado esse sistema de referência para as imagens.

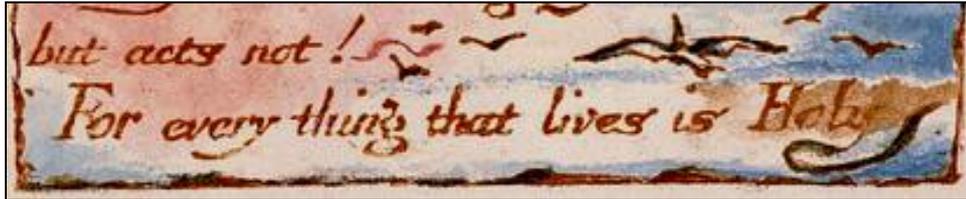


Figura 16. MHH, p. 27, c. I.



Figura 17. MHH, p. 15, c. I.



Figura 18. MHH, p. 20, c. I.

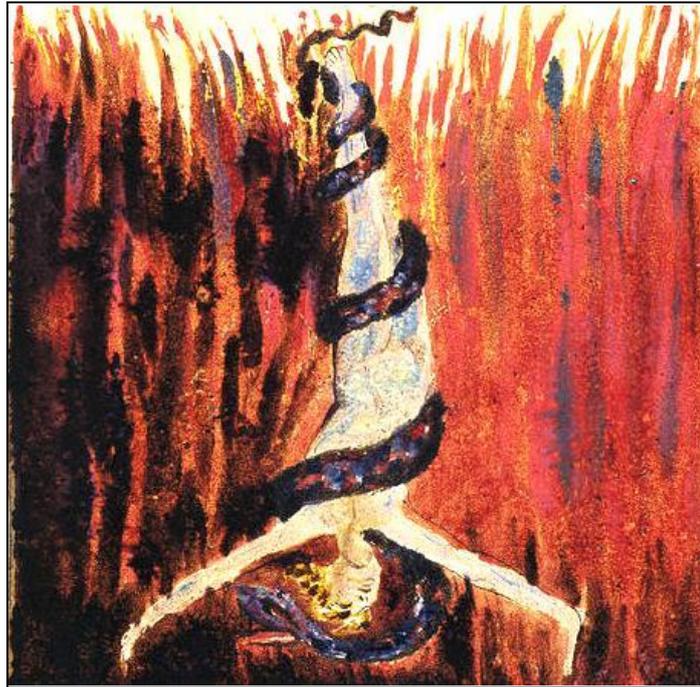


Figura 19. BU⁴⁷, p. 5, c. D.



Figura 20. Ocorrência de serpentes dentre as iluminuras blakianas. De cima para baixo: MHH, p. 5, c. I; MHH, p. 7, c. I; MHH, p. 8, c. I; MHH, p. 21, c. I; MHH, p. 23, c. F; MHH, p. 24, c. I; BU, p. 5, c. G.

⁴⁷ Para evitar confusões com a tradução adotada, desprovida de imagens, a sigla BU será empregada, por remeter ao título original, *The First Book of Urizen*.

2.2.1. Urizen

Quanto à representação de Urizen, é estabelecido que se trata de uma figura de aparência senil, com longas barbas e cabelos brancos, como vemos na já mencionada ilustração *The Ancient of Days* (rever Figura 2). No entanto, se naquela ilustração ele se encontra nu, as suas representações em geral mostram-no trajando uma túnica. Quanto à coloração, sua pele tende a ser mais esbranquiçada, enquanto a túnica se apresenta em tons mais acinzentados. Sua postura pode ser de retração ao nível do chão ou de ameaça com os braços abertos, que podem ou não se apoiar sobre objetos. Dentro do *corpus* aqui adotado, torna-se útil apontar e analisar as ocorrências mais marcantes da figura de Urizen. Na versão iluminada de *O casamento do céu e do inferno*, é possível identificar a face e os braços abertos de Urizen em uma proporção miniaturizada na ilustração que se coloca logo abaixo da passagem que diz “E foi assim que os homens esqueceram que Todas as divindades residem no coração humano.” (CCI, p. 37). Essa passagem ocupa duas linhas, e é possível visualizar que Urizen está logo abaixo da palavra “deities” (“divindades”), enquanto há uma pequena figura humana nua e indefinida em um aparente movimento de flutuação, afastando-se de Urizen, logo abaixo do trecho “human breast” (“coração humano”) (ver figura 22). Aqui vemos um exemplo de como as figuras ilustram o texto, encenando-o de forma literal. Porém, no caso de Urizen, há o contraste paródico com o texto, já que ele não representa as divindades que “residem no peito humano”, pois simbolizaria o próprio esquecimento, sendo o seu causador, como uma divindade usurpadora validada pelos sistemas religiosos. A própria condição de afastamento apresentada entre a pequena figura humana e a divindade significaria, ao mesmo tempo, o esquecimento das divindades interiores e a repressão dos sistemas religiosos.

Ainda na versão iluminada do *Casamento do céu e do inferno*, encontramos outro ser que não representa Urizen necessariamente, apesar de apresentar traços que remetem ao personagem (ver Figura 21). Essa figura com aparência urizênica é um sujeito masculino e nu com longas barbas e longos cabelos, engatinhando da direita para a esquerda da ilustração, virando o rosto em expressão de susto ou dor para o observador/leitor. Sobre a sua cabeça, vemos quatro pontas que podem ser as pontas de uma coroa ou quatro chifres. Dependendo da cópia, seu cabelo e sua barba podem ser retratados com uma cor dourada (como nas cópias C e F) ou com a cor branca (como nas cópias H e D). A cor de sua pele também varia conforme as cópias, sendo mais avermelhada em algumas (como a cópia F) e mais embranquecida em outras (como na cópia H). A identificação com Urizen parece ser maior nas figuras que

apresentam mais a cor branca. Essa ilustração se encontra na lâmina/página que traz a “Nota” que encerra a última “Visão Memorável”, exatamente aquela em que o poeta diz que irá apresentar a sua “Bíblia do Inferno” ao mundo. Considerando que a figura representa Urizen, a origem do que seria a “Bíblia do Céu”, poderia haver uma correspondência irônica entre a imagem e o texto, no sentido de ela ilustrar uma possível reação de Urizen, com a face aparentemente apavorada, diante da revelação do poeta. Seu movimento, portanto, poderia denotar afastamento ou a busca de um esconderijo. Por outro lado, segundo a descrição da ilustração fornecida pelo *site* The William Blake Archive⁴⁸, essa figura poderia simbolizar Nabucodonossor, o rei da Babilônia que, no Livro de Daniel do Velho Testamento, decaiu e se exilou após escravizar os israelitas. Nesse caso, as quatro pontas em sua cabeça representariam de fato uma coroa. Esse personagem bíblico não está mencionado no texto, mas parece ser uma das inspirações de Blake na concepção de Urizen. Logo abaixo da figura, preenchendo toda a borda inferior da lâmina, há uma inscrição que poderia muito bem ser um dos “Provérbios do inferno”, dizendo “Uma só Lei para o Leão e o Boi é Opressão” (CCI, p. 61). Tal inscrição revela, provavelmente, mais uma crítica à lei mosaica, das normas contrárias aos impulsos, presente no Velho Testamento, que compõe, pela lógica blakiana, o que poderíamos chamar de “Bíblia do Céu”.

Na versão iluminada do *Primeiro livro de Urizen*, as ocorrências de Urizen, por motivos óbvios, são maiores. É a própria figura de Urizen que marca a página-título, onde aparece como um velho de longas barbas e cabelos brancos, vestindo uma espécie de túnica, sentado sobre um livro aberto (ver Figura 23). Ele se encontra com as pernas flexionadas contra o corpo e as barbas tocando as páginas desse livro sobre o qual se assenta. À sua esquerda e à sua direita, vemos que existem outros livros dispostos na horizontal, sobre os quais escreve com as mãos, uma para cada livro, cada mão portando uma pena. Atrás de Urizen, vemos dois blocos retangulares com topos arqueados, aparentemente feitos de pedra, dispostos de forma centralizada, em perfeita simetria com a figura do homem. Como o ambiente é marcado por árvores, esses blocos poderiam representar lápides, e o ambiente funcionaria como uma espécie de cemitério. Por outro lado, os blocos poderiam representar as tábuas dos dez mandamentos, da “lei de pedra”. Dentre as variações da página-título nas diferentes cópias, a mais evidente é a que marca a mudança do título original *The First Book of Urizen* para o título reduzido em *The Book of Urizen*. A figura de Urizen com um grande

⁴⁸ Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/illusdesc.xq?objectid=mhh.f.illbk.24&objectdbi=mhh.f.p24>> . Acesso em: 25 jul. 2016.

livro aberto também aparece em outra ilustração na mesma obra (ver Figura 24). Na imagem, vemos um homem velho com longos cabelos e barbas brancas, vestindo uma túnica, em uma posição agachada e retraída, segurando um grande livro aberto com os braços bem esticados na horizontal, ocupando toda a largura da lâmina. Atrás de sua cabeça, vemos uma coroa de raios que evocam o sol nascendo no horizonte. Na cópia G, a imagem é mais dourada, e é possível ver letras escritas no livro, que seguem um alfabeto diferente, hebraico talvez. Na cópia D, a imagem é mais escura, e o livro é composto por manchas de cores diferentes em tons mais escuros. Nessa ilustração, fica evidente a associação entre o livro e a tirania de Urizen. Ademais, o livro ainda poderia representar a lei mosaica ou a própria “Bíblia do Céu”. Com relação à ordem das páginas, *O primeiro livro de Urizen* deve ser uma das obras blakianas com um número maior de variações. A página que traz essa ilustração de Urizen com o livro, por exemplo, dependendo da cópia, pode constituir a quarta, a quinta, a sexta ou até mesmo a oitava página.

Nesse poema, há duas lâminas/páginas totalmente preenchidas por ilustrações que trazem representações claras de Urizen em retração. Na primeira ilustração (ver Figura 25), ele se encontra nu e retraído ao chão, com a perna esquerda flexionada contra o chão e a perna direita flexionada na vertical, próxima à sua cabeça, e sua longa barba preenche todo o espaço entre as pernas. Seus olhos aparentam estar fechados. A sua disposição retraída e estática remete a uma rocha. Ele se encontra num ambiente que pode ser uma caverna estreita e sombria (conforme a cópia D) ou, de acordo com a maioria das cópias, inserido dentro de uma extensa parede rochosa, de tal forma que aparenta estar fundido às rochas, ou até mesmo carregando todo o peso delas sobre a cabeça e os ombros. Não só vemos nessa fusão com a rocha mais uma forma de simbolizar a retração do Selfhood, como também uma alusão a arquétipos consagrados da mitologia grega, como o de Atlas com seu fardo e Sísifo com seu castigo. A imagem retrataria, dessa forma, a queda de Urizen. Quanto à outra ilustração (ver Figura 26), Urizen aparece nu e sentado de forma contraída, com as pernas flexionadas na vertical e os braços apoiados no chão na vertical. Suas barbas estão cobrindo todo o tronco do seu corpo. Sua cabeça está virada para cima, levemente arqueada para trás, no centro da lâmina, com os olhos e a boca fechados. Exatamente atrás de sua cabeça há uma série de raios avermelhados dispostos em arco, como se o sol estivesse nascendo ou se pondo às suas costas. Ele traz algemas nos pulsos de suas mãos e nos seus tornozelos. Com relação às variações entre as cópias, é significativo o contraste entre as cópias D e G: na cópia D, a pele de Urizen é mais azulada e as algemas são negras; na cópia G, a pele de Urizen é mais

avermelhada e as algemas são douradas. Outra diferença entre essas duas cópias está no fato de correntes só estarem visíveis nas algemas da cópia G, além do fato de podermos ver lágrimas descendo o rosto de Urizen nessa mesma cópia. As algemas e correntes seriam outras formas de simbolizar a retração do Selfhood, mas também representam um típico exemplo de oposição entre o texto e as ilustrações, já que dentro da narrativa que se constrói no poema as correntes são associadas às figuras de Los e Orc, mas não à figura de Urizen. Apesar disso, é perfeitamente possível imaginar que a figura simboliza uma versão envelhecida de Los ou Orc.

Há ainda duas outras ilustrações com Urizen que merecem destaque, dessa vez preenchendo pouco mais da metade das lâminas em que se encontram. Uma delas traz Urizen em pé, com uma longa túnica branca, realizando um movimento da esquerda para a direita da lâmina e carregando em sua mão direita uma grande esfera vermelha que emite raios lanciformes (ver Figura 27). Como o seu braço direito está bem tensionado na perpendicular e a esfera se encontra encostada ao chão, como se estivesse sendo arrastada, fica claro que se trata de uma esfera pesada. O peso da esfera e a exaustão do ato também são denotados pelo braço esquerdo que se apoia em uma superfície rochosa no canto direito da lâmina, além da própria inclinação da cabeça, com os olhos aparentemente fechados. A imagem retoma de forma ilustrada a primeira estrofe-versículo do capítulo VIII, situada quase completamente em uma lâmina anterior, com exceção do último verso que já aparece na própria lâmina que traz essa imagem. A passagem em questão é aquela que diz: “Urizen explorou seus antros/ Montanhas, desertos e charnecas,/ Viagem alumiada por um globo de fogo” (LU, p. 47). No caso dessa ilustração, é possível detectar outro contraste irônico entre texto e imagem, já que a jornada de Urizen parece ser mais ágil na narrativa que se apresenta no poema, opondo-se ao cansaço e à lentidão da jornada representada pela imagem. Urizen aparece também na lâmina que apresenta o final do poema, novamente com uma longa túnica, mas dessa vez sentado de forma retraída com os joelhos flexionados na vertical, carregando o que seria uma rede formada por cordas negras (ver Figura 28). Sua longa barba preenche o espaço entre as pernas, e seus braços estão apoiados horizontalmente, à altura de sua cabeça, sobre estruturas rochosas. Suas mãos pendem para baixo e seguram as principais cordas da rede. A imagem está configurada de tal forma que Urizen aparenta estar intimamente associado a essa rede. A ilustração, nesse caso, faz nítida referência à “Rede da Religião” criada por Urizen.

É no *Livro de Los* que encontramos outra significativa representação de Urizen na dimensão da iluminura, onde ele se encontra desenhado dentro da letra “O” do nome “LOS”

(ver Figura 29). Trata-se do nome “LOS” que encima solitário a primeira página de texto, assim como o nome “AHANIA” que aparece isolado sobre a primeira página de texto no *Livro de Ahania*. Aliás, os livros de Los e de Ahania são muito semelhantes na estrutura, já que possuem poucas páginas de texto, com ilustrações e iluminuras quase ausentes. Quanto à figura de Urizen dentro da letra “O”, ele se apresenta de forma retraída, segurando à frente de seu corpo um pequeno livro aberto. Conforme permitido pela nitidez da miniatura, ainda é possível visualizar que a sua barba estaria cobrindo a parte superior desse livro aberto. Da serifa de cabeça do “S” sai um prolongamento que dá uma volta por baixo de toda a palavra até chegar à esquerda do “L”, a partir de onde ele se espirala por cima do resto da palavra, formando assim uma figura elíptica incompleta. Abaixo da letra “O”, entre o seu contorno inferior e o prolongamento da letra “S”, vemos o desenho de uma rede ou teia, sobre a qual duas figuras humanas aparentemente nuas encontram-se deitadas. É possível inferir que sejam um homem e uma mulher, e os dois dispõem-se em direções opostas, olhando para cima, na direção da figura urizênica que se encontra dentro da letra “O”. Essa imagem pode abrir margem a diferentes interpretações, mas é difícil não constatar que ela resume de forma minimalista a base da cosmogonia blakiana, pois traz Urizen, a “Bíblia do Céu”, a “Rede da Religião” e a separação dos sexos representada por Los e Enitharmon.

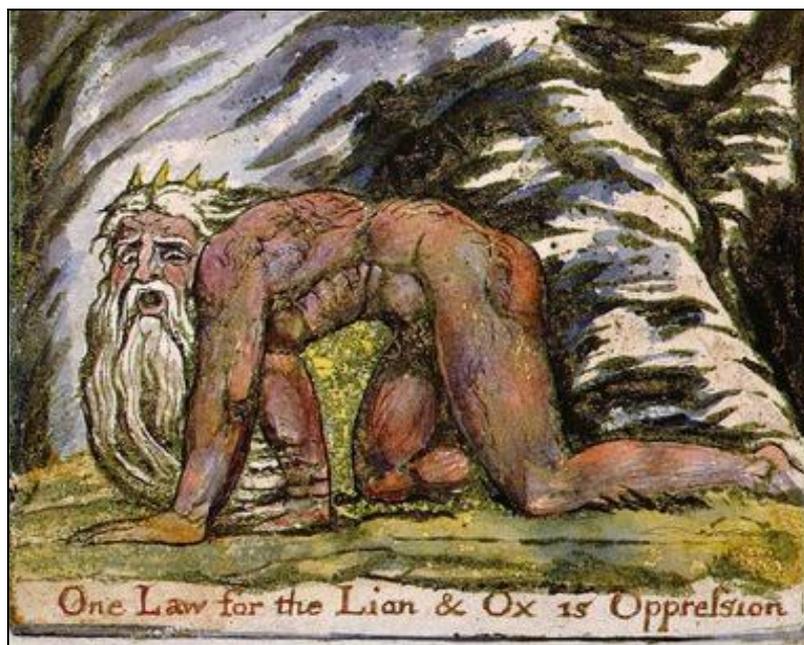


Figura 21. MHH, p. 24, c. H.



Figura 22. MHH, p. 11, c. F.

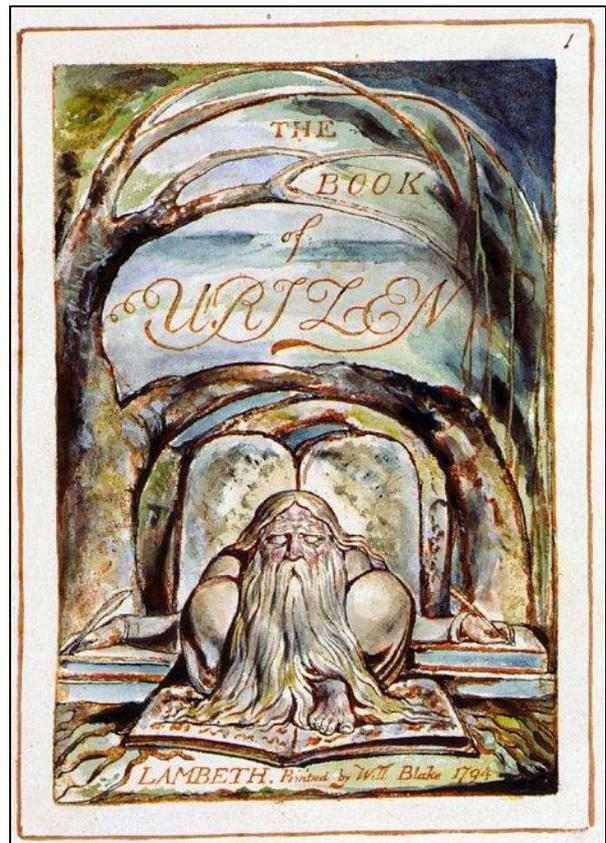
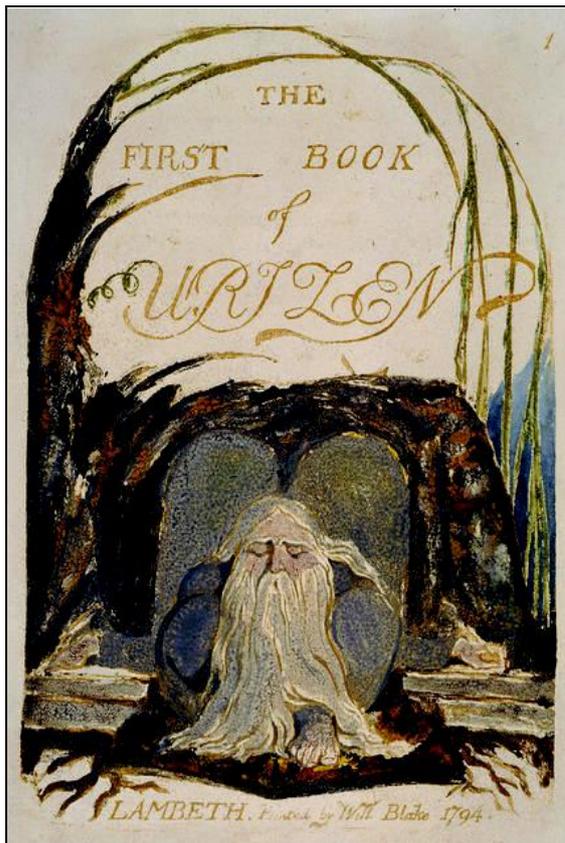


Figura 23. À esquerda, BU, p. título, c. D; à direita, BU, p. título, c. G.

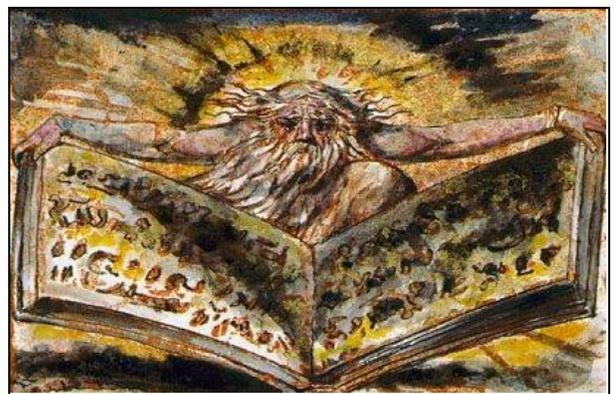


Figura 24. À esquerda, BU, p. 4, c. D; à direita, BU, p. 5, c. G.

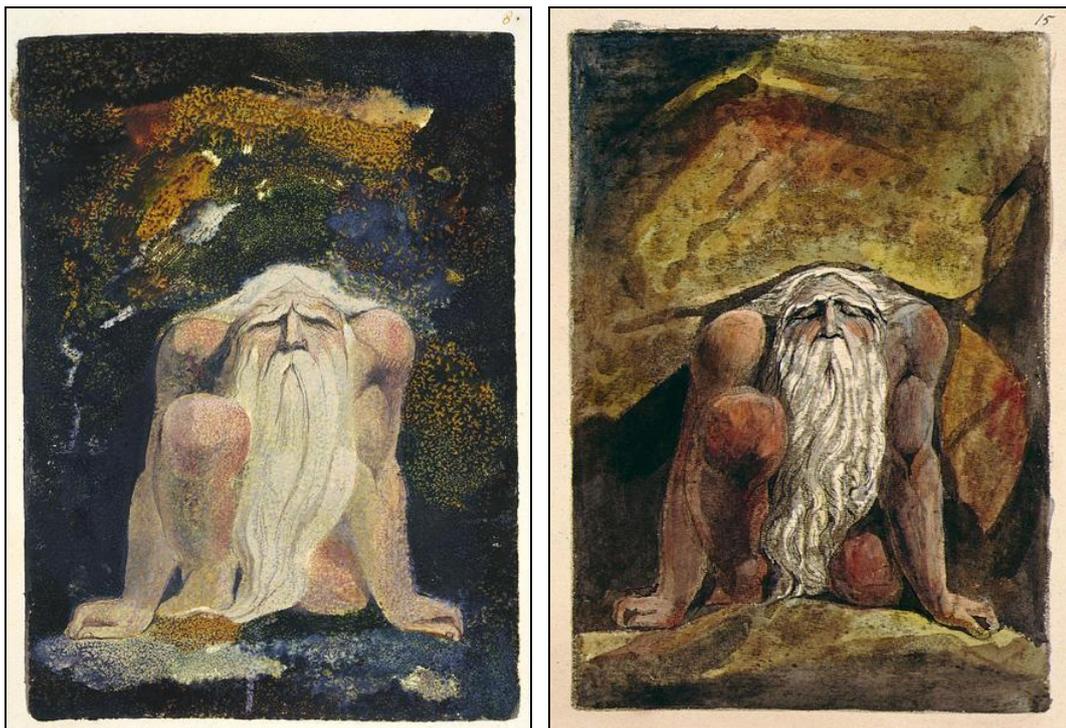


Figura 25. À esquerda, BU, p. 8, c. D; à direita, BU, p. 15, c. B.



Figura 26. À esquerda, BU, p. 20, c. D; à direita, BU, p. 11, c. G.



Figura 27. BU, p. 21, c. D.

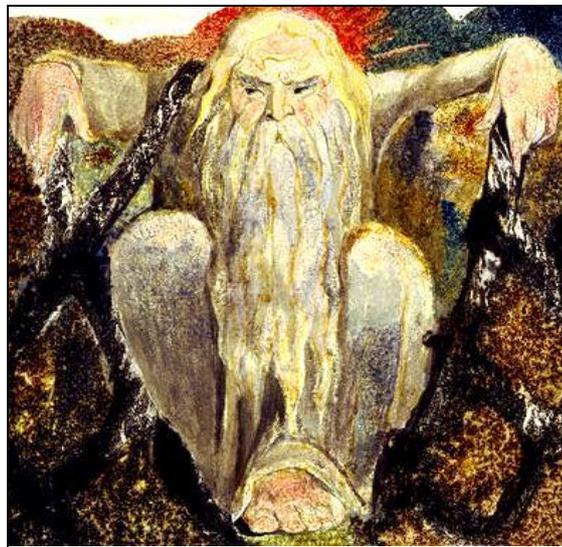


Figura 28. BU, p. 26, c. D.



Figura 29. BL⁴⁹, p. 3, c. A.

⁴⁹ Sigla para *The Book of Los*.

2.2.2. Los

A representação mais completa de Los como um ferreiro se encontra em uma das primeiras ilustrações de *Jerusalem*, aquela na qual ele encara o seu Espectro (ver Figura 30). Nessa imagem, vemos Los como um jovem nu, apoiando uma das pernas sobre uma bigorna, e segurando um martelo por cima da bigorna em uma sugestão de simbolismo fálico. À sua esquerda, vemos uma tenaz. Ao fundo, vemos a forja com fogo e fumaça preenchendo quase toda a largura da lâmina. Ao fundo e à esquerda de Los, vemos parte de um fole e a presença de correntes. A figura do ferreiro é simbólica por evocar também o trabalho do alquimista, como se, na forjadura do ferro, pudesse transmutá-lo em outro metal. O próprio trabalho de forjar Urizen para libertá-lo do estado pétreo transforma Los em uma espécie de ferreiro-alquimista⁵⁰. Dentro do *corpus* analisado, as recorrências mais evidentes de Los se concentram na versão original de *O primeiro livro de Urizen*, dentre as quais a mais reconhecível é aquela que traz Los sozinho, em pé e nu, de corpo aberto ao observador/leitor, com um martelo em sua mão esquerda e chamas às suas costas, em uma ilustração que não tem ligação direta com alguma passagem do texto (ver Figura 31). No entanto, a maioria das representações de Los retrata, basicamente, a sua queda ou a agonia que sente ao constatar a sua falha na forjadura do corpo de Urizen. Uma delas expressa claramente o seu sofrimento, constituindo uma ilustração que ocupa quase a totalidade da lâmina/página (ver Figura 32). Nessa ilustração, vemos Los ajoelhado e curvando o tronco para baixo, com os dois braços entrecruzados em volta do pescoço de forma que as mãos aparentam estar tampando os ouvidos. Seu rosto está à esquerda e bem visível ao observador/leitor, demonstrando os olhos bem arregalados e a boca aberta em uma expressão que denota espanto ou dor. Todo o fundo se encontra preenchido por chamas. Dependendo da cópia, é possível visualizar lágrimas descendo por seu rosto, como é o caso da cópia G, de tons mais dourados.

Há ilustrações que, combinadas, ainda que não estejam em páginas sequenciais, perfazem toda a trajetória de Los como narrada pelo poema. Numa ilustração, por exemplo, vemos Urizen e Los representados, respectivamente, como um esqueleto humano envolto em chamas com uma corrente aos pés e um homem nu sentado de forma retraída com um martelo

⁵⁰ No campo de estudo das mitologias, tal aproximação entre os arquétipos do ferreiro e do alquimista pode ser verificada. Mírcea Eliade investigou essa relação em sua obra intitulada *Ferreiros e alquimistas*, na qual afirma: “o que existe de comum entre o fundidor, o ferreiro e o alquimista é que todos três reivindicam uma experiência mágico-religiosa particular nas suas relações com a substância; essa experiência constitui um monopólio deles e o seu segredo se transmite através dos ritos iniciatórios dos ofícios; todos três trabalham com uma Matéria que reputam ao mesmo tempo viva e sagrada, e, com seus esforços, procuram transformar a Matéria, "aperfeiçoá"-la, "transformá"-la.” (1979, p. 10).

em uma de suas mãos apoiadas sobre o chão (ver Figura 33). As posturas do esqueleto e desse homem são similares, de forma que sugerem espelhamento, indicando que a retração do Selfhood de Urizen teria contaminado, de alguma forma, Los. A imagem faz referência a uma passagem do texto que se encontra em uma lâmina/página posterior, aquela que marca a primeira estrofe-versículo do capítulo V:

(1) Los suspendeu o trabalho, de pavor:
 Das mãos escapou o seu martelo enorme.
 Ao vê-lo as suas chamas vacilaram
 E em fumos dissiparam seu ardor;
 Que no tremendo fragor da derrocada
 Em bramidos, espasmos e abalos
 O Imortal padecia acorrentado
 Prisioneiro, de morte entorpecido.
 (LU, p. 33).

A etapa seguinte na trajetória de Los é a emanção de um globo de sangue a partir de seu corpo, o que também ganha uma ilustração que preenche todo o espaço de uma lâmina (ver Figura 34). Nessa imagem, vemos uma figura humana nua ajoelhada com o tronco arqueado e apoiado sobre o chão pelos cotovelos, com as mãos nas laterais da cabeça, de forma que as suas costas se mostram ao observador/leitor. Não vemos seu rosto, pois sua cabeça se encontra voltada para baixo, mostrando apenas os cabelos escuros. De sua cabeça e de sua região lombar saem filetes de sangue que descem para a metade inferior da ilustração, onde se conectam a um globo vermelho. Como o observador/leitor tem a perspectiva de ver essa cena por cima, tendo acesso apenas às costas dessa figura humana, torna-se ambíguo ser Los ou Enitharmon, já que é ela quem surge da esfera de sangue. Podemos imaginar que o globo de sangue saiu dessa figura, sendo a representação de Los, ou podemos imaginar que é essa figura quem sai do globo de sangue, sendo a representação de Enitharmon. Mais uma vez, se levarmos em conta a variação entre as cópias, parece haver variação na representação, pois algumas parecem reforçar mais a leitura de que seja Enitharmon, pois trazem a figura com o cabelo maior (como se fosse de mulher) e mais ligado à esfera. Esse é o caso da cópia G, na qual também vemos um número muito maior de filetes de sangue saindo de várias partes do corpo da figura, além do fato de o globo ter uma coloração mais dourada, diferente do vermelho das outras cópias. Se considerarmos que esse indivíduo é Los, a imagem retrataria o seguinte trecho da sétima estrofe-versículo do Capítulo V:

Por rochedos escorriam cascatas de vida.
 Em Nervos a linfa contraiu o vácuo
 E os nervos erravam no seio da noite,
 E deixaram um globo, esférico de sangue
 Suspenso, a estremecer no vácuo.
 (LU, p. 35).

Por outro lado, se considerarmos o indivíduo como Enitharmon, a imagem retrataria toda a estrofe-versículo 8 do mesmo capítulo:

(8) O globo de sangue vivo estremecia,
 Ia espalhando raízes fibrosas
 Que se torciam no vento,
 Fibras de sangue, leite e pranto,
 Em dores eternas, por séculos infindos.
 Por fim, incarnada em pranto e lamento
 Pairou-lhe diante do rosto de morte
 Uma forma feminina e lívida a tremer.
 (LU, p. 37).

Ainda na versão original do *Primeiro livro de Urizen*, há uma ilustração que traz uma possível representação solitária de Los. Nessa ilustração, há um homem nu de costas para o observador/leitor, envolto em todos os lados por superfícies rochosas, com a cabeça não visível, escondida por trás da massa rochosa que está por cima (ver Figura 35). A posição desse homem pode sugerir a de alguém saindo de uma caverna, ou cavando um buraco dentro de uma grande massa rochosa, ou ainda alguém suportando toda a massa rochosa sobre os ombros. Pelo fato de esse corpo ter um aspecto jovem, podemos imaginar que se trata de Los, lutando para sair da pedra, por ela representar a decadência do estado em que se encontra Urizen. Há uma equivalência à já mencionada figura de Urizen embutida na pedra que aparece em outra ilustração. É como se Los tivesse uma tendência a se tornar outro Urizen, passando pelo mesmo sisifismo.

No *Livro de Los*, encontramos a representação de Los na página-título e na ilustração que encerra a segunda coluna da última página. Na página-título, a figura de Los se encontra de costas para o observador/leitor, sentado, de forma retraída, em uma cavidade no meio de uma parede rochosa, como se estivesse se destacando da pedra ou até mesmo suportando todo o peso dessa parede rochosa (ver Figura 36), evocando o mesmo padrão de representação visto na versão iluminada do *Primeiro livro de Urizen*, não só para Los como também para o

próprio Urizen. A ilustração final traz um pequeno homem nu que se encontra sentado sobre os calcanhares e com os braços abertos para cima, disposto logo abaixo da inscrição que diz “The End of the Book of LOS” (ver Figura 37). Na metade inferior da imagem, vemos uma esfera ou globo de coloração mais dourada, que parece estar disposto espacialmente à frente do pequeno homem. E as dimensões dessa esfera são maiores que as da figura humana ao fundo. Todo o entorno que se dispõe ao redor da esfera e à frente desse homem se encontra em cores esverdeadas, sugerindo uma paisagem vegetal. É possível imaginar algumas nuvens ao lado do homem. Essa ilustração parece se referir a um trecho que compõe a estrofe-versículo 7 do capítulo IV de *O livro de Los*, aquele que diz: “Ao longe, em transbordante fumaça; o Sol/ repousava equilibrado em si. E Los sorriu/ com alegria.” (LL, p. 244, tradução nossa)⁵¹. Além do Sol, a esfera também poderia se referir à “Órbita de Fogo” mencionada no mesmo capítulo. Vale destacar que essa imagem cria uma espécie de rima visual com aquela que traz Los diante da esfera de sangue, pois a disposição é bem similar, com uma figura humana na parte superior e uma esfera na parte inferior, evocando em perspectiva uma relação de distância, com a esfera sempre à frente. As diferenças estão no sentimento expresso por Los – alegria ou aflição – e na natureza dessa esfera – mais sublime, no caso do Sol, ou mais carnal, no caso do globo de sangue.



Figura 30. *Jerusalem*, p. 6, c. E.

⁵¹ No original: “Away in redounding smoke; the Sun/ Stood self-balanc’d. And Los smild/ with joy.”

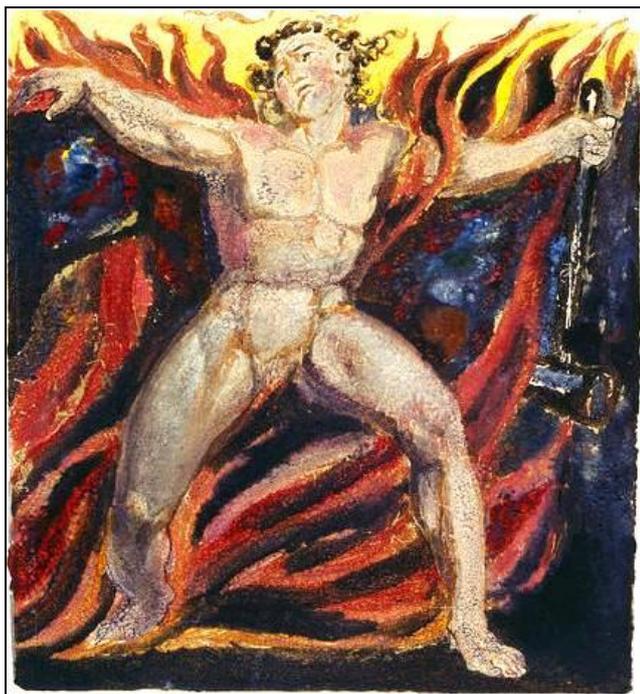


Figura 31. BU, p. 16, c. D.

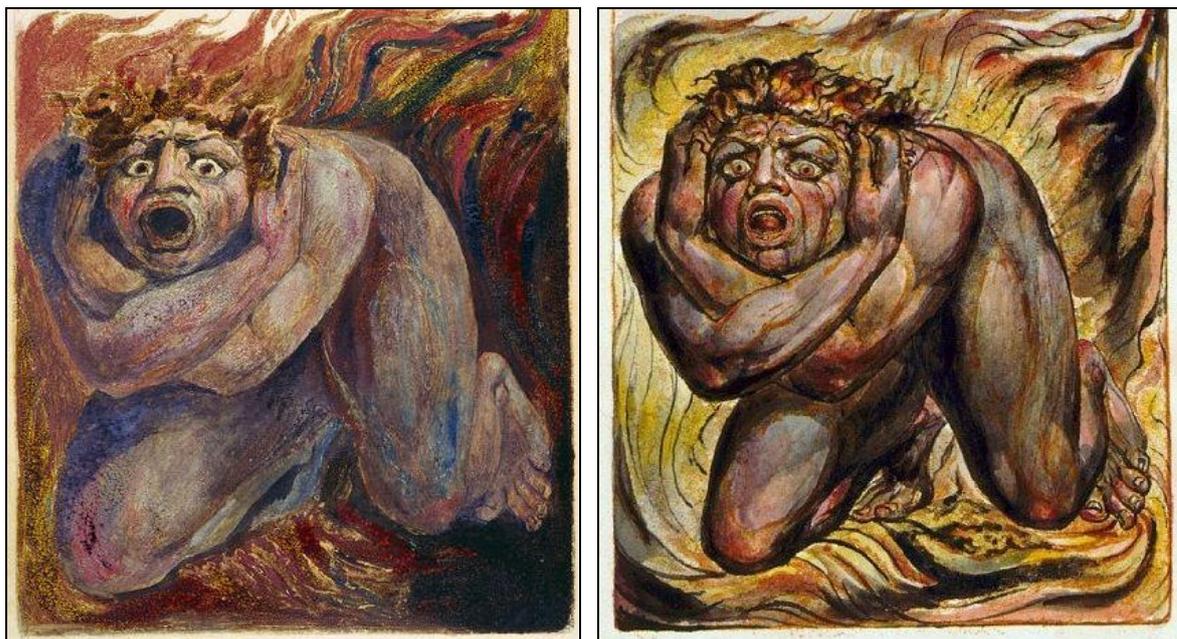


Figura 32. À esquerda, BU, p. 6, c. D; à direita, BU, p. 9, c. G.

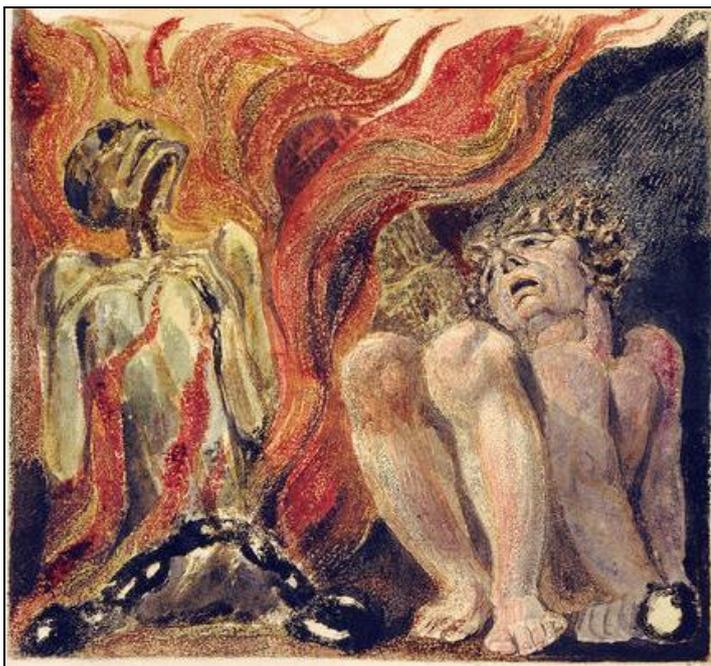


Figura 33. BU, p. 18, c. D.

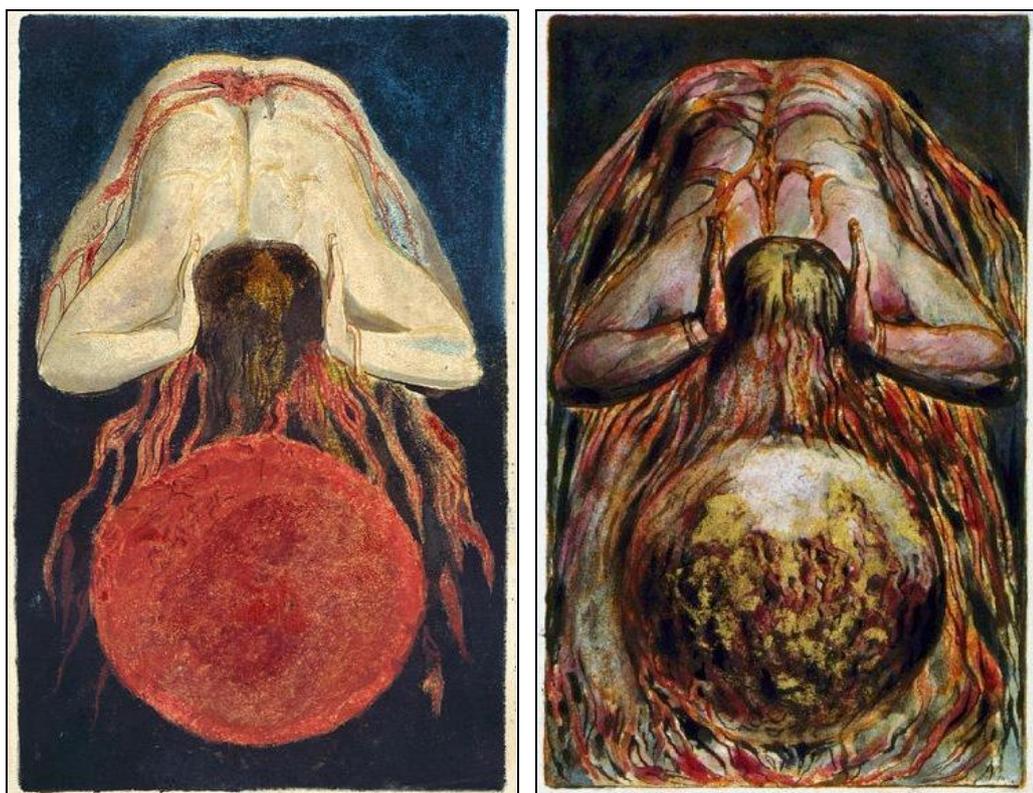


Figura 34. À esquerda, BU, p. 15, c. D; à direita, BU, p. 17, c. G.

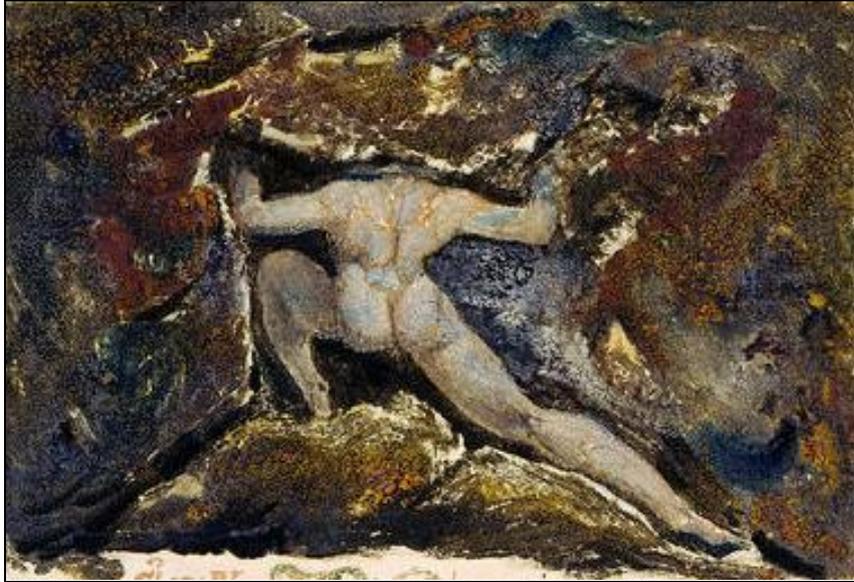


Figura 35. BU, p. 9, c. D.

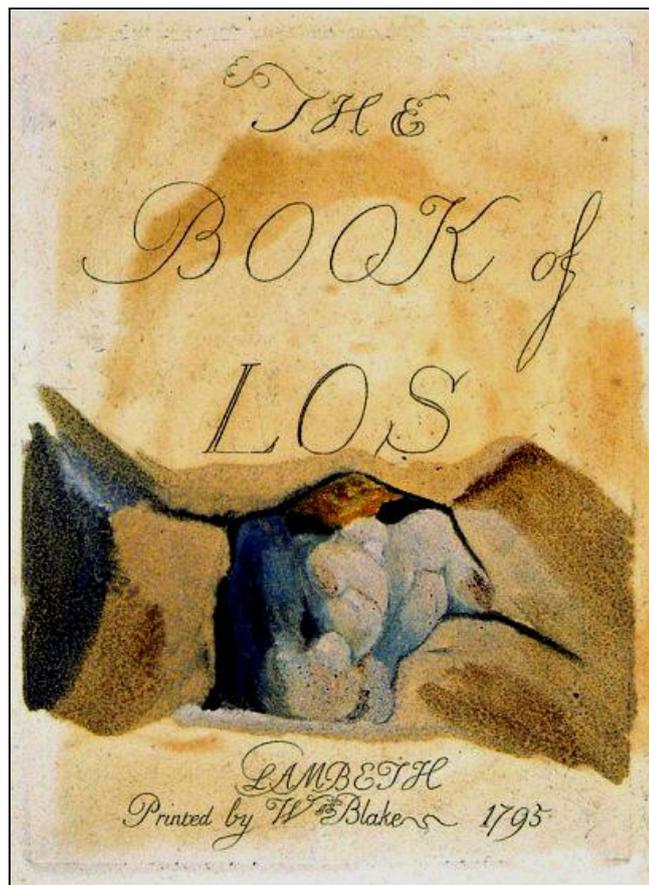


Figura 36. BL, p. título, c. A.

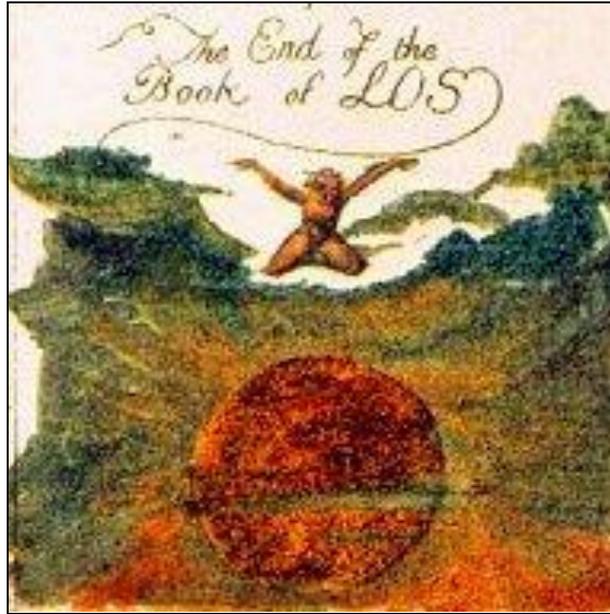


Figura 37. BL, p. 5, c. A.

2.2.3. Enitharmon

Há, ao longo das imagens criadas por Blake, uma série de figuras femininas nuas ou vestidas cuja identificação é indefinida. Afinal de contas, na mitologia particular do poeta, o destaque maior é conferido aos mitos masculinos. No entanto, o reconhecimento dessas figuras femininas funciona de forma mais inferencial, seja de acordo com a obra na qual se encontram, ou até mesmo de acordo com a presença simultânea de outras figuras mais facilmente reconhecíveis. Por exemplo, se encontramos uma figura feminina solitária em uma ilustração do *Primeiro livro de Urizen*, é quase certo que se trataria de uma representação de Enitharmon, já que ela é a personagem feminina em destaque nesse poema. Esse parece ser o caso de uma ilustração que se dispõe no meio de uma lâmina/página e traz uma mulher nua, de costas para o observador/leitor, flutuando em meio a nuvens (ver Figura 38). Por outro lado, em *Jerusalem*, uma figura feminina solitária provavelmente representa a Jerusalem do título, a personagem feminina em destaque naquele poema. Porém, se há a presença simultânea de figuras masculinas reconhecíveis como Los ou Orc, certamente a figura feminina retrata Enitharmon, já que há uma associação estabelecida entre esses personagens, principalmente na iconografia do *Primeiro livro de Urizen*. Esse último aspecto parece ser o caso de uma das ilustrações iniciais de *O casamento do céu e do inferno*, situada na base da lâmina/página em que se encontra, mostrando uma pequena figura de mulher nua e deitada

dando à luz um bebê (ver Figura 39). Tal imagem parece antecipar⁵² o que é descrito em *O primeiro livro de Urizen*, ou seja, o nascimento de Orc a partir de Enitharmon, que também aparece prenunciado no “Cântico de Liberdade”, como já foi aqui mencionado. Curiosamente, todo o entorno das figuras parece preenchido por nuvens ou fumaça, principalmente em torno do próprio bebê, sugerindo assim um nascimento menos orgânico e mais mágico. Na mesma ilustração, à direita, ainda visualizamos uma figura humana nua correndo na direção contrária à da mulher, como se buscasse afastamento. Essa figura aparenta ser a de uma criança ou de um jovem homem, podendo simbolizar assim Orc já crescido e afastando-se da mãe.

Na mesma lâmina/página, aliás, há outra ilustração na parte superior que traz uma figura aparentemente feminina e nua deitada sobre um monte de chamas, sendo que esse fogo parece emanar de seu corpo (ver Figura 40). Podemos supor que se trata da mesma personagem a parir o bebê na ilustração de baixo. A comparação entre as duas ilustrações evidencia um sugestivo contraste entre a mulher sem filho em um ambiente com chamas e a mulher com filho em um ambiente com fumaça. Considerando que a fumaça seria o resultado simbólico do fogo, podemos imaginar o fogo como representação da própria gestação que termina na fumaça que envolve o nascimento de Orc. Entretanto, se observarmos o texto que se coloca imediatamente sobre a imagem da mulher parindo o bebê, deparamo-nos com associações mais complexas. Trata-se justamente do trecho que compara o Bem e o Mal, dizendo ser o Bem a representação de quem é obediente à Razão, enquanto o Mal seria a representação de quem surge a partir da Energia. Esse “surgimento” do Mal a partir da Energia nos leva a buscar paralelos com o próprio processo do nascimento de um bebê a partir da mãe. A figura feminina em si, antes de ser uma representação de Enitharmon, ou da Fêmea Eterna do “Cântico de Liberdade”, seria melhor identificada como a própria personificação da Energia. As associações entre Orc, Mal, Inferno e Energia já foram feitas aqui, mas a associação entre Enitharmon e a Energia poderia trazer alguns problemas interpretativos, mesmo que seja viável.

Na versão original do *Primeiro livro de Urizen*, na lâmina/página que contém o “Prelúdio”, encontramos o que poderia ser uma ilustração de Enitharmon com Orc, pairando sobre a pequena invocação dos Eternos que introduz o poema (ver Figura 41). As figuras se encontram dividindo a disposição vertical do título, separando o trecho “PRELUDIUM TO” do trecho “THE FIRST BOOK OF URIZEN” (ou “THE BOOK OF URIZEN”, conforme as

⁵² A antecipação refere-se aqui ao intervalo de quatro anos entre as primeiras cópias de *The Marriage of Heaven and Hell*, de 1790, e *The First Book of Urizen*, de 1794.

últimas cópias). Na imagem, à direita, vemos uma mulher usando um longo vestido e flutuando com as pernas esticadas quase na horizontal para a esquerda. Ela estica o braço esquerdo para segurar o braço direito de um bebê nu que se encontra à esquerda da imagem. Ele também flutua, com todo o corpo na horizontal, e as pernas levemente inclinadas para cima, em um movimento que vai da esquerda para a direita. O bebê e a mulher assim dispostos na imagem fazem uma linha curva que vai da esquerda para a direita e depois volta da direita para a esquerda. Saindo da ponta do vestido na parte esquerda, vemos um dos pés da mulher, e ele está voltado para baixo, o que sugere uma estranha impossibilidade anatômica ao observador/leitor. As linhas do vestido indicam outra curva ao redor desse pé exposto, indo da esquerda para a direita. Toda a disposição dessas duas figuras em uma aparente linha contínua e curva, levando em conta a perpendicularidade de suas cabeças, sugere a iconicidade de uma letra, de um alfabeto não identificável, talvez o hebraico. É como se, no plano amplificado da ilustração, pudéssemos testemunhar em detalhe uma das várias minúsculas iluminuras que confundem letras e desenhos. A associação entre a mulher e o bebê, assim como na ilustração mencionada anteriormente, nos leva a inferir a associação entre Enitharmon e Orc. Tendo em mente que o poeta invoca os Eternos para que lhe revelem toda a narrativa que se segue, é possível considerar a imagem apresentada como uma espécie de “foreshadowing”, uma antecipação do que acontece na narrativa do poema.

Dentre as imagens que ilustram a sequência de eventos que marca o poema, principalmente em torno de Los, encontramos uma que é bastante significativa por representar a distinção entre Enitharmon e Los (ver Figura 42). Nessa ilustração, vemos uma mulher nua em pé e um homem nu sentado de forma retraída. Ela se encontra à esquerda, e ele à direita. A mulher se coloca da cintura para baixo de frente para o observador/leitor, com as pernas bem juntas inclinadas para a direita, aproximando a região genital da cabeça da figura masculina. Ela se curva da cintura para cima à esquerda, voltando o rosto para o observador/leitor, apoiando a cabeça com os antebraços, envolvendo a cabeça com as mãos. Na verdade, apenas o seu braço esquerdo e a sua mão esquerda estão visíveis. Os seus cabelos longos se espalham pelas suas costas até a região da cintura. O homem está sentado sobre as próprias pernas, de perfil para o observador/leitor, flexionando os joelhos, e se coloca de forma retraída, encurvando o seu corpo para a esquerda, escondendo a cabeça com os braços entrecruzados sobre ela. Ele se coloca sentado à altura da região genital da mulher que está voltada para ele. A pequena faixa de espaço separando as duas figuras se encontra exatamente no meio da lâmina, dando continuidade à divisória que separa as duas colunas de texto na parte inferior

da lâmina. Dependendo da cópia, é possível ver com nitidez uma massa de nuvens ou rochas que se dispõe em volta dessa mulher. Na cópia D, essa massa indefinida possui cor avermelhada, enquanto o entorno do homem é totalmente sombrio. Na cópia G, essa massa indefinida possui um tom meio dourado e meio esverdeado, enquanto o homem se encontra diante de uma estrutura rochosa. Essa imagem representaria, logicamente, o aparecimento de Enitharmon diante de Los. A própria massa indefinida poderia ser um resquício do globo de sangue, e a própria posição do homem evoca a posição de Los diante do globo de sangue na outra ilustração já descrita aqui. Poderia ilustrar, portanto, o exato momento em que Enitharmon surge, correspondendo à estrofe-versículo 9 do capítulo V, presente em uma lâmina/página anterior:

(9) Tremeu a Eternidade inteira, ao ver
 A primeira fêmea diferenciada,
 Lívida, a lembrar nuvem de neve,
 Pairando defronte do rosto de Los.
 (LU, p. 37).

É sugestivo que na ilustração Enitharmon se apresente inclinando a região genital na direção de Los, a qual ele parece não querer ver. Simboliza-se, dessa forma, o advento da sexualidade na cosmogonia blakiana, decorrente da separação dos sexos. No sistema blakiano, toda emanção, que é sempre feminina, representaria um tipo de queda, um afastamento do estado primordial, sem separação de sexos, em outras palavras, andrógino. Na mitologia particular criada pelo poeta, quase todas as figuras femininas parecem ser emanções de figuras masculinas. Dessa forma, sempre que vemos combinações de figuras masculinas e femininas em pares nas imagens, encontra-se subentendida essa relação de seres masculinos e suas emanções, reverberando, no plano imagético, o arquétipo do casal primordial da tradição judaico-cristã. Dentre as combinações, podem ser citadas, por exemplo, nos casos mais evidentes, Ahania como emanção de Urizen, Vala como emanção de Orc e Jerusalem como emanção do gigante Albion. Até mesmo Milton, incorporado como personagem na parte da mitologia que se apresenta no poema *Milton*, possui a sua emanção, chamada Ololon.



Figura 38. BU, p. 12, c. D.



Figura 39. MHH, p. 3, c. I.

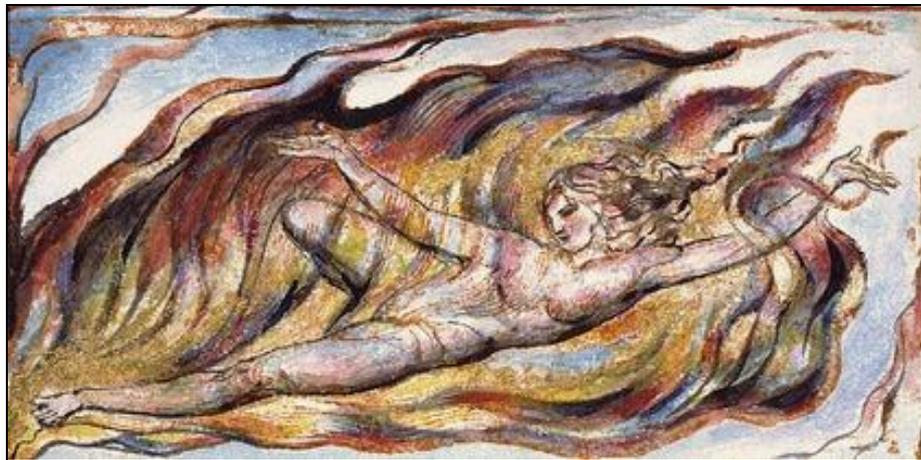


Figura 40. MHH, p. 3, c. I.

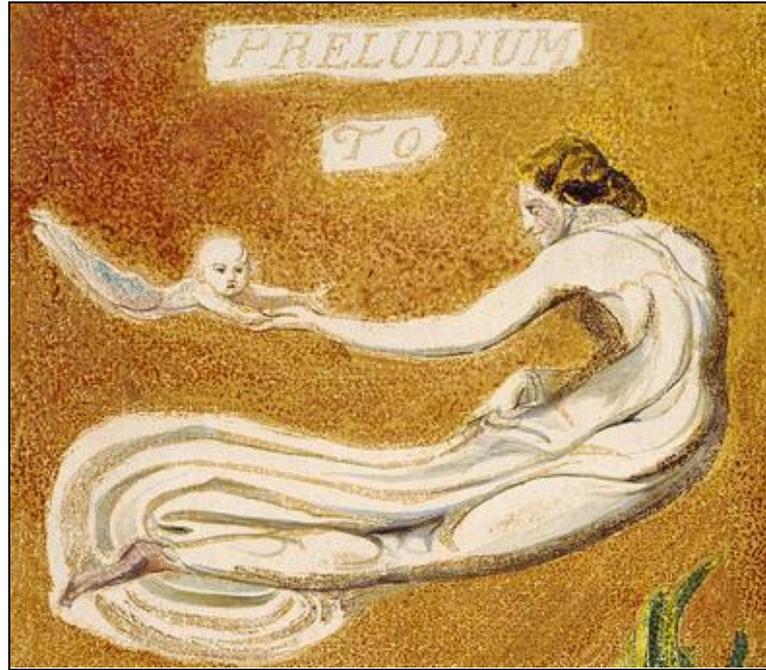


Figura 41. BU, p. 2, c. D.



Figura 42. À esquerda, BU, p. 17, c. D; à direita, BU, p. 19, c. G.

2.2.4. Orc

Outro personagem essencial na mitologia particular de Blake é Orc, cuja representação, ao longo das ilustrações, também é mais inferencial. Quando encontramos um jovem homem nu ligado ao fogo, a associação com Orc é quase imediata, apesar de, em alguns contextos, essa figura representar Los ou outro personagem. Sem mencionar o fato de que nem sempre Orc aparece relacionado ao fogo. Se considerarmos que Orc é o grande herói de *America a Prophecy*, poema que não se encontra no *corpus* aqui analisado, é possível identificar ali a representação padrão de Orc (ver Figura 43), como esse jovem homem nu envolto em chamas, expressando assim seu espírito revolucionário. Na versão original de *O*

casamento do céu e do inferno, há uma ilustração que simplesmente é repetida em *America a Prophecy*, mostrando uma possível representação de Orc. Nessa imagem, vemos um jovem homem nu de cabelos encaracolados, sentado ao chão com a cabeça voltada para cima. Suas pernas estão flexionadas em direções diferentes, de modo que os seus pés se unem no centro de seu corpo e sua região genital se encontra exposta. Conforme a nitidez da cópia, é possível identificar uma caveira sobre a qual o joelho esquerdo desse jovem se apoia. Em *America*, a caveira se encontra em outra posição, ao lado de sua perna direita (ver Figura 44). A imagem parece representar um estado de transformação apocalíptico, como expresso na última linha do texto da lâmina de *America* na qual ela se encontra, a qual retoma o final do “Cântico de Liberdade”: “Pois não há mais Império, e agora o Leão & o Lobo irão acabar.” (BLAKE, 2013, p. 161, tradução nossa)⁵³. O jovem parece acordar de um túmulo, representado pela caveira, como se saísse de um estado de opressão para um estado de liberdade. Por outro lado, se relembrarmos que Urizen se encontra retratado como um esqueleto em uma das lâminas da versão iluminada de *O primeiro livro de Urizen*, é perfeitamente válido considerar que a ilustração em questão representaria a vitória de Orc sobre Urizen, do espírito revolucionário contra a tirania e a opressão. Quanto à versão dessa ilustração que aparece em *O casamento do céu e do inferno*, é notável a existência de variações, como é o caso das diferenças entre as cópias F, I e D, por exemplo (ver Figura 45): na cópia F, a ilustração tem pouca nitidez, e o fundo é vago em tons avermelhados e dourados; na cópia I, sobre o sujeito há um arco formado por nuvens de fumaça, cercando uma forte luz ao fundo; na cópia D, o sujeito parece estar sobre um montículo de areia, enquanto às suas costas vemos duas pirâmides, uma atrás da outra.

Como a narrativa do nascimento de Orc é apresentada em *O primeiro livro de Urizen*, a maioria das representações de Orc, na versão ilustrada desse poema, é sob a forma de bebê ou criança. Aliás, esse configura outro padrão dentro da iconografia blakiana, já que toda figura de bebê ou criança se torna uma representação potencial de Orc, como é o caso de um pequeno globo-útero contendo uma criança em seu interior, em sugestão fetal, desenhado em uma das primeiras ilustrações de *Europe* (ver Figura 46). Curiosamente, o simbolismo fetal aparece em uma ilustração com outro esqueleto na versão original do *Primeiro livro de Urizen* (ver Figura 47). Esse esqueleto se encontra só na imagem, preenchendo quase todo o espaço da lâmina, de perfil, em uma posição severamente contraída, segurando a cabeça-crânio com as mãos. Tal contração remete à contração da posição fetal, e o seu entorno é

⁵³ No original: “For Empire is no more, and now the Lion & Wolf shall cease.”

marcado pelo que parece ser a entrada de uma caverna cujo contorno ao redor desse esqueleto nos faz imaginar também que ele se encontra dentro de outro globo-útero. Trata-se, dessa forma, de outra imagem que provoca nossas percepções, por combinar Orc e Urizen na mesma figura, respectivamente representados pelas perspectivas fetal e esquelética. Quanto à representação de Orc como bebê, além das já mencionadas ilustrações que envolvem Enitharmon, há uma ilustração significativa no *Primeiro livro de Urizen*, na qual Orc aparece como um bebê rodeado por chamas, como se elas emanassem de seu corpo (ver Figura 48). Esse bebê parece realizar um movimento na diagonal de cima para baixo e da esquerda para a direita da imagem. Uma de suas pernas está esticada na horizontal, enquanto a outra se prolonga na vertical, como se estivesse suspenso por alguma força através dessa perna. O bebê envolto em chamas é mais uma das imagens que dão continuidade à narrativa de Los e Enitharmon, pois parece remeter à estrofe-versículo 9 do capítulo VI: “(9) Rasgando a terra, num ímpeto indomável/ A uivar por entre horrendas chamas/ A Criança nasceu de Enitharmon.” (LU, p. 43).

E o final da narrativa que envolve Los, Enitharmon e Orc é representado por uma ilustração que traz esses três personagens juntos (ver Figura 49). Trata-se de uma ilustração que preenche todo o espaço da lâmina, e nela vemos um homem, uma mulher e uma criança nus. O homem se encontra à direita da imagem, com barba no rosto e o braço direito apoiado sobre a ponta do cabo de um martelo que, por sua vez, está apoiado sobre uma estrutura que pode ser uma pedra ou uma bigorna. Do seu tronco, lateralmente, abaixo do braço direito, vemos o início de uma longa corrente que chega até o chão, acompanhando a sua perna direita. O martelo nos ajuda a identificar essa figura como Los. Porém, trata-se de uma versão transformada e mais decadente de Los, como é expresso pela barba, traço urizênico, e pela corrente, que representa os “Grilhões da Inveja” que, de acordo com o poema, serviram para acorrentar Orc às rochas. Mais ao centro da imagem, vemos uma mulher nua que, conforme parte das cópias, segura às suas costas uma espécie de tecido ou véu. Ela inclina o rosto para baixo e para o lado de Los. Ele também inclina o rosto em sua direção. Ambos parecem olhar para a criança que se situa abaixo deles. Ao contrário de Enitharmon e Los, que se encontram de frente para o observador/leitor, a criança se encontra de costas, abraçada à mãe. O pequeno Orc vira o rosto para cima, como se olhasse para o rosto da mãe. Mesmo que isso não fique claro no poema, é possível considerar Los como pai de Orc. Nesse caso, a imagem em questão poderia render leituras edípicas. As cópias que não trazem Enitharmon segurando o véu às suas costas mostram-na colocando o braço direito sobre as costas do menino Orc.



Figura 43. *America a Prophecy*, p. 12, c. E.

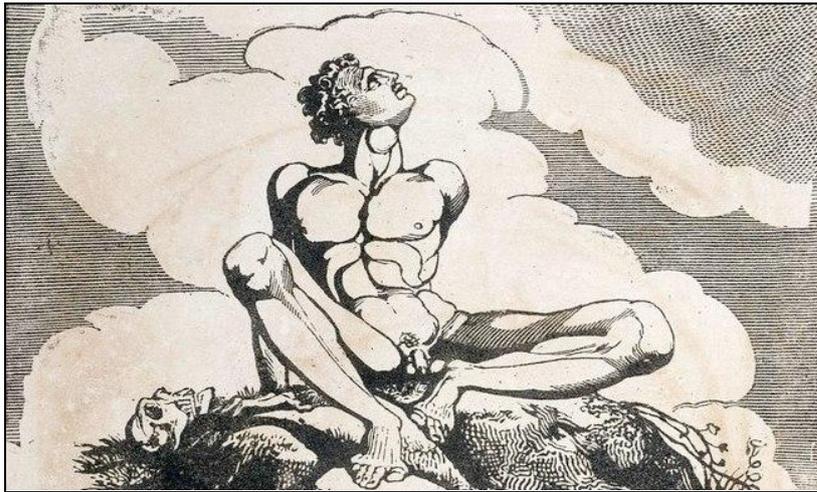


Figura 44. *America a Prophecy*, p. 8, c. F.

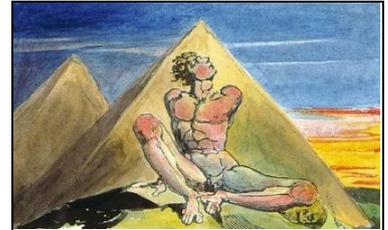
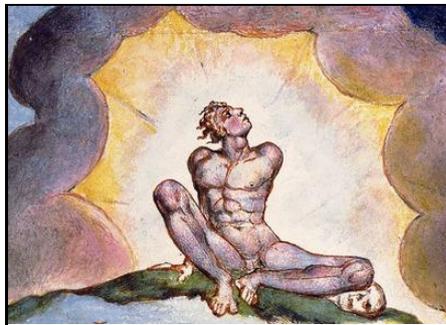
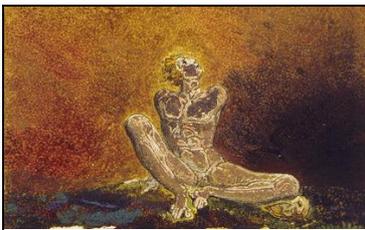


Figura 45. Da esquerda para a direita: MHH, p. 21, c. F; MHH, p. 21, c. I; MHH, p. 21, c. D.



Figura 46. *Europe a Prophecy*, p. 5, c. B. (Detalhe)

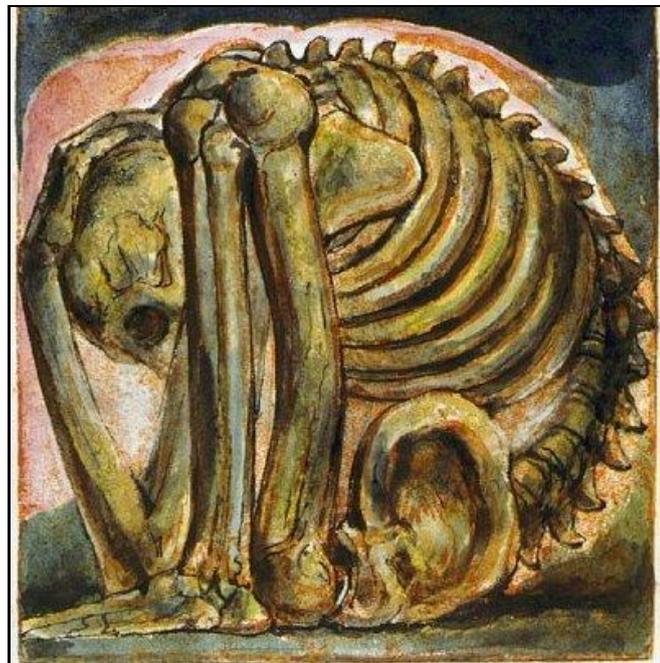


Figura 47. BU, p. 10, c. G.



Figura 48. BU, p. 20, c. G.

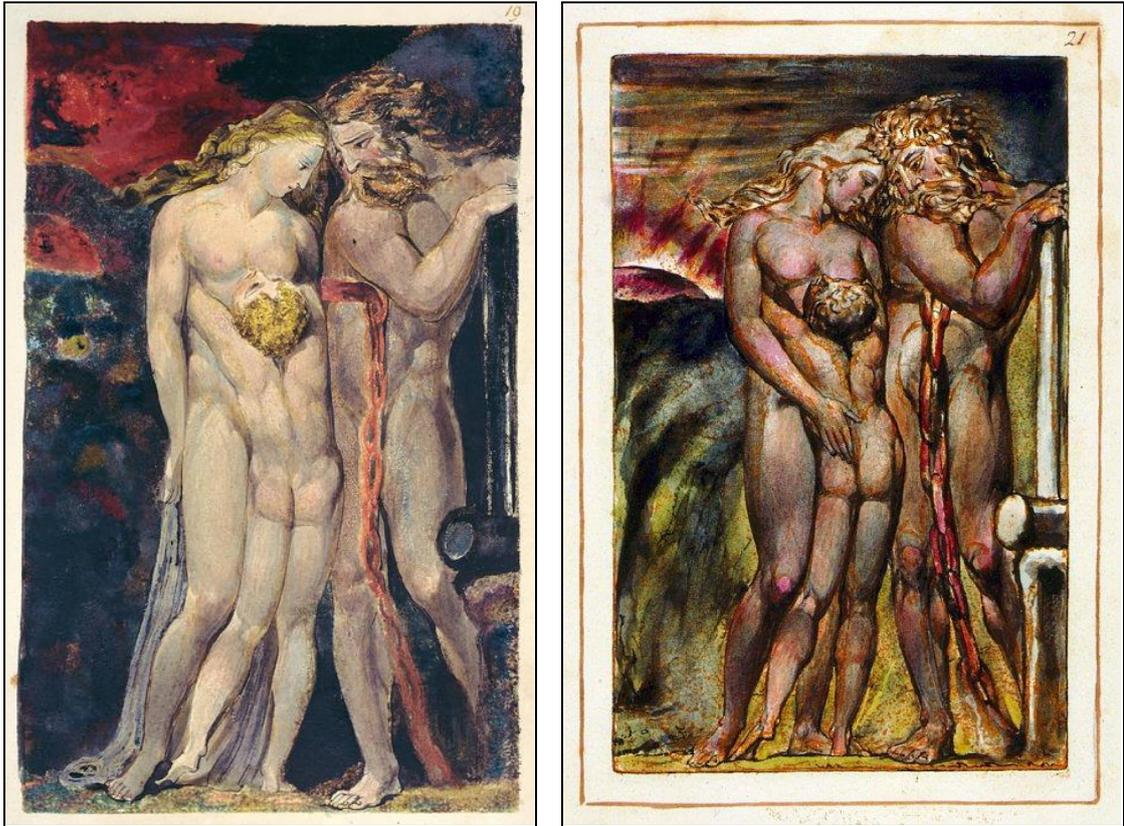


Figura 49. À esquerda, BU, p. 19, c. D; à direita, BU, p. 21, c. G.

Após apresentarmos e analisarmos as contrapartes textual e visual da obra blakiana, assim como os principais conceitos do sistema particular desenvolvido pelo poeta, torna-se propício discutirmos as implicações da relação entre o discurso místico e a visualidade presentes na Bíblia do Inferno. É o que será desenvolvido no capítulo a seguir.

3. MISTICISMO E VISUALIDADE: UM CASAMENTO ESTÉTICO

A obra de Blake tem um componente textual e um componente imagético. A visualidade está presente não apenas nas ilustrações, mas na forma como o texto é apresentado. Há também uma forte construção visual da palavra escrita. Tendo isso em mente, uma análise semântica dessa visualidade se faz relevante, buscando detectar como a visão é um elemento importante dentro da poesia blakiana. As implicações místicas por trás das ideias do poeta parecem ressignificar a construção dessa visualidade, assim como a visualidade parece traduzir esse misticismo. Se o primeiro capítulo buscava analisar o componente textual da Bíblia do Inferno e o segundo capítulo, sua contraparte visual, apresentando em linhas gerais os elementos básicos da filosofia e mitologia elaboradas pelo poeta, caberá ao terceiro capítulo que aqui se desenrola analisar, de forma mais aprofundada, a correlação entre todos os aspectos dessa poesia: textual, visual, filosófico, mitológico e, principalmente, místico. Na primeira seção, discute-se a visualidade blakiana, buscando compreender a relação que existe entre essa estética peculiar e as estéticas de fundo religioso. Na segunda seção, desenvolve-se uma longa digressão sobre a tensão entre monismo e dualismo que existe na obra de Blake, não apenas em sua filosofia e mitologia, mas também na sua própria estética. Na terceira seção, discute-se a viabilidade do conceito de uma arte mística, incluindo a literatura, da qual a obra de Blake seria um exemplo. Devemos ter em mente que, embora a visualidade seja aparentemente pouco abordada nas reflexões da segunda e da terceira seção, ela está sempre presente. Quando se fala em uma poesia blakiana, fala-se da própria obra compósita como um todo, e não apenas do texto.

3.1. A luxúria dos olhos

O poeta-gravurista, como costuma ser divulgado pelos seus biografistas, alegava ter visões de uma realidade sobrenatural, chegando a ver anjos, demônios, espíritos e até mesmo Deus. Se ele realmente via ou não, se era algum médium ou se tinha alucinações, é algo que não nos cabe questionar. O que importa é que essa persona visionária acabou sendo incorporada aos seus textos, fazendo da própria visão em si um elemento de construção estética de sua obra. Como exemplos mais evidentes, temos a série de cinco textos com o mesmo título de “Uma visão memorável”, nos quais teríamos a descrição de supostas visões experienciadas pelo poeta. Ao longo de sua obra, é perceptível a extrema valorização das faculdades visuais, como indicado pela inscrição que aparece na página-título de *Visions of the Daughters of Albion*: “O Olho vê mais do que o Coração sabe.” (BLAKE, 2013, p. 142, tradução nossa)⁵⁴. Um levantamento das palavras, expressões e metáforas visuais representa um exercício válido para a compreensão dessa ressignificação estética da visão. No Prelúdio do *Primeiro livro de Urizen*, na evocação dos Eternos, detectamos um bom exemplo disso: “Em júbilo, ó Eternos, escuto vossa voz./ Ditai-me palavras aladas e velozes, sem temor/ De revelar vossas visões sombrias de agonia.” (LU, p. 7). A imagem das “palavras aladas”, além de representar uma metáfora visual, também funciona como curiosa alusão à escrita visual do texto blakiano, em sua combinação de letras e pequenas aves que se assemelham graficamente. Há também a noção das “visões sombrias de agonia”, sugerindo que todo o poema seria um relato das visões dos Eternos. *O primeiro livro de Urizen*, a propósito, traz outras passagens em que a visão exerce um papel significativo. Segue adiante uma amostra dessas passagens:

1) Capítulo III, estrofe-versículo 8: “E Los, em volta do negro globo de Urizen,/ Vigiava e mantinha isolada,/ Pelos Eternos, a separação sombria;/ Pois a eternidade ficava tão distante,/ Como da terra ficam as estrelas.” (LU, p. 21). A escolha lexical visual aqui está em “vigiava” (“kept watch” no original), e há a construção visual de uma cena, pois Los vigia a separação entre dois planos distintos, o dos Eternos e o do globo de Urizen.

2) Capítulo V, estrofe-versículo 2: “Todas as miríades da Eternidade,/ Todo o saber e júbilo da vida/ À sua volta volviam que nem mares,/ Restava o que pouco a pouco lhe mostravam/ Os seus pequenos globos de visão.” (LU, p. 32). A visualidade, nesse caso, está

⁵⁴ No original: “The Eye sees more than the Heart knows.”

denotada pelos “pequenos globos de visão” (“little orbs of sight” no original), que são os olhos de Los, que têm sua capacidade comprometida à medida que ele se afasta do plano dos Eternos. Por mais abstrata que seja a noção das “miríades da Eternidade”, elas são apresentadas ao leitor de forma bastante visual, quando se assemelham a mares circundando Los.

3) Capítulo V, estrofe-versículo 7: “Lentes que desvendam novos Mundos/ No Abismo infinito e sideral,/ Os olhos flexíveis dos Imortais/ Miravam as visões sombrias de Los/ E o globo de vivo sangue a estremecer.” (LU, p. 37). Nessa passagem, o leitor visualiza a cena em que os Eternos, chamados também de Imortais, testemunham o nascimento do globo de sangue do corpo de Los. Os termos relacionados à visualidade são: “Lentes” (“glasses” no original), “olhos flexíveis” (“expanding eyes” no original), “Miravam” (“Beheld” no original) e “visões sombrias” (“dark visions” no original).

4) Capítulo VI, estrofe-versículo 10: “Os Eternos cerraram sua tenda;/ Enterraram estacas, esticaram/ As cordas da sua obra irrevogável,/ Não mais Los contemplou a Eternidade.” (LU, p. 43). A escolha lexical visual está em “contemplou” (“beheld” no original). O leitor aqui visualiza o momento em que Los perde totalmente o contato com o plano dos Eternos, e essa perda é representada em termos visuais.

5) Capítulo IX, estrofe-versículo 2: “Os olhos contraídos, e de névoa,/ Ignoravam a falsidade dessa teia;/ E os laivos de lodo nos seus céus,/ Unidos por estreitas percepções,/ Pareciam ter a limpidez do ar [...]” (LU, p. 53). A visualidade aqui está denotada pelos “olhos contraídos” (“shrunken eyes” no original). O estado de decadência do homem enredado na Teia da Religião criada por Urizen é descrito pela própria capacidade reduzida de sua visão, cujas “estreitas percepções” não conseguem diferenciar lodo de ar.

A partir dessa pequena amostra de exemplos do uso da visualidade no texto de *O primeiro livro de Urizen*, podemos chegar à conclusão de que na cosmogonia blakiana a visão também decai junto de Urizen e Los. A visão inicialmente é ampla quando associada ao plano dos Eternos. E ela vai sendo gradualmente limitada quando afastada da Eternidade, até chegar à condição humana. Os homens teriam, dessa forma, uma visão bastante embotada. Portanto, a visão, quando tornada plena, representaria um importante meio pelo qual os homens se libertariam da repressão dos sistemas religiosos. Se lembrarmos o sistema filosófico apresentado em *O casamento do céu e do inferno*, podemos fazer aqui mais uma significativa

associação, a da Energia com a visão ampla. A Razão, por conseguinte, seria associada à visão limitada, dos “olhos contraídos”. Se a Energia é um princípio de expansão, da Imaginação, e a Razão é um princípio de retração, do Selfhood, podemos dizer que Blake busca a visão como uma força de expansão, imaginativa, e não como uma força de retração. Isso pode ser compreendido na diferença que existe, na língua inglesa, entre “sight” – a vista, visão biológica, um dos cinco sentidos - e “vision” – a visão profética, das aparições e do terceiro olho dos místicos. A visão imaginativa se aproximaria mais da noção de “vision” do que da noção de “sight”. Frye esclarece essa diferença, acrescentando um terceiro elemento à comparação, a memória:

O mundo da memória é um mundo irreal de reflexão e ideias abstratas; o mundo da vista é um mundo potencialmente real de sujeitos e objetos; o mundo da visão é um mundo de criadores e criaturas. No mundo da memória nós vemos nada; no mundo da vista nós vemos o que temos que ver; no mundo da visão nós vemos o que nós queremos ver. (FRYE, 1990, p. 26, tradução nossa).⁵⁵

Ver, para Blake, também é imaginar e criar, não apenas aceitar passivamente o que nos vem aos olhos. Trata-se de um processo ativo. E imaginar não teria nada a ver com a esterilidade da memória. Não por acaso, o título original de suas cinco “visões memoráveis” é *A Memorable Fancy*. A palavra “fancy” significa algo relacionado à fantasia, um exercício de imaginação. Algumas traduções desse título são mais literais – “Uma fantasia memorável” -, mas o título “Uma visão memorável” que aparece em outras traduções, inclusive a que foi utilizada para o presente trabalho, não seria uma tradução equivocada. A visão imaginativa se aproxima da fantasia. Se for possível uma pequena digressão psicanalítica, vale destacar a sugestão que June Singer faz, em sua análise junguiana da obra de Blake, de que o processo de composição blakiano equivaleria à técnica conhecida como “imaginação ativa”, que consiste em personificar aspectos da inconsciência (2004, p. 111). A autora chega a sugerir que muitas das coisas que Blake descrevia como visões seriam na verdade imagens criadas pelo seu próprio inconsciente, e ele as tratava como visões por viver em uma época que ainda não tinha descoberto a psicanálise. Ela resume a questão da seguinte forma: “A mim, parece que devemos considerar todas as visões, sejam as do louco ou as da pessoa altamente

⁵⁵ No original: “The world of memory is an unreal world of reflection and abstract ideas; the world of sight is a potentially real world of subjects and objects; the world of vision is a world of creators and creatures. In the world of memory we see nothing; in the world of sight we see what we have to see; in the world of vision we see what we want to see.”

imaginativa e criativa, como sendo feitas do mesmo material secreto. Elas são uma inundação repentina da consciência, até agora com material inconsciente.” (2004, p. 266). Por essa perspectiva, tendo em mente a estranheza, a atmosfera irracional e ilogicidade de várias passagens da poesia blakiana, é possível até afirmar que existiria um “protossurrealismo” no trabalho do poeta inglês. Ele, de certa forma, teria feito aquilo que os surrealistas, mais de um século depois, buscariam fazer, uma poesia ou uma arte que fosse a verdadeira expressão do inconsciente.

A noção de uma visão imaginativa é justamente o que estaria por trás do apreço que Blake tinha pela arte gótica. E gótico, nesse caso, se refere não apenas à arquitetura, mas também a outras formas de arte medieval. O contraste entre a arte clássica e a arte medieval gera mais um binarismo dentro do sistema blakiano. No poema *On Virgil*, há a famosa exaltação da arte gótica na seguinte passagem: “O Grego é Forma Matemática/ O Gótico é Forma Vivente/ A Forma Matemática é Eterna na Memória Raciocinativa/ A Forma Vivente é a Existência Eterna.” (BLAKE, 2013, p. 402, tradução nossa).⁵⁶ A arte clássica se baseia no equilíbrio, na moderação e adequação geométrica das coisas. Nela, é a forma em si que parece ser mais importante. Por outro lado, a arte gótica ou medieval se torna aparentemente desequilibrada por valorizar algo que vai além da simples forma. Nela, é o significado que é mais importante do que a forma. As notáveis catedrais góticas, com seus arcos ogivais, tetos pontiagudos e extrema verticalização, favoreceriam a visão imaginativa, aquela que não se contenta apenas com o equilíbrio das formas. O seu efeito estético se torna místico porque sua verticalização emularia um princípio de transcendência, de contato com o divino, que costuma ser imaginado sempre acima de nós. Dentro do sistema blakiano, podemos situar o Gótico no mesmo polo da Energia, da Imaginação e do Inferno, enquanto o Grego estaria do lado da Razão, do Selfhood e do Céu. Blake chega a sugerir, ironicamente, que a arte clássica seria tão danosa quanto os sistemas religiosos, indo de encontro à recente revalorização dos clássicos que acontecera em pleno Século das Luzes⁵⁷. Isso fica evidente na seguinte passagem do poema *On Homer's Poetry*: “Os Clássicos, são os Clássicos!/ & não os Godos

⁵⁶ No original: “Grecian is Mathematic Form/ Gothic is Living Form/ Mathematic Form is Eternal in the Reasoning Memory/ Living Form is Eternal Existence.”

⁵⁷ Na dissertação intitulada *Usos del concepto de gótico y la obra de William Blake*, do autor uruguaio Francisco Tomsich (2010), há um panorama mais detalhado do revivalismo medieval no século XVIII que aconteceu no Reino Unido. Se, no âmbito filosófico, existiu uma contracorrente mística e esotérica em oposição ao racionalismo iluminista, no âmbito estético, também existiu uma revalorização do medieval e do gótico em oposição ao neoclassicismo setecentista.

nem os Monges/ Que desolam a Europa com Guerras.” (BLAKE, 2013, p. 402, tradução nossa).⁵⁸

Retomando a questão da decadência da visão na cosmogonia blakiana, é relevante o paralelo que podemos fazer com a forma como a visão é tratada nas escrituras bíblicas. A cosmogonia judaico-cristã também se baseia em duas esferas de realidade, a do plano divino, marcado pelo conceito de eternidade, e a do plano dos homens, que representa a história propriamente dita, marcado pelo conceito de tempo. Grande parte do discurso bíblico se volta para a interdição da visão no plano dos homens, como se ela fosse permitida apenas no plano da eternidade, ao qual o homem teria tido acesso antes da história e ao qual o homem voltaria a ter acesso depois da história. Há uma passagem do primeiro livro de João no Novo Testamento que enfatiza a interdição: “Não ame o mundo, nem as coisas que estão no mundo. Se algum homem ama o mundo, o amor do Pai não está nele. Porque tudo o que está no mundo, a luxúria da carne, e a luxúria dos olhos, e o orgulho da vida, não é do Pai, mas sim do mundo.” (I João 2: 15-16).⁵⁹ A partir da tradicional separação entre as coisas de Deus e as coisas do mundo, seguida com afincos até os dias de hoje pelos cristãos mais fundamentalistas, vemos o destaque dado à “luxúria dos olhos”, equiparada à “luxúria da carne”. Dentro da lógica bíblica, os olhos, portanto, seriam tão corruptíveis quanto a carne. Frye resume apropriadamente esse contraste entre a permissão e a interdição da visão no discurso bíblico:

Os olhos eram satisfeitos antes do início da história, no Éden onde Deus fez todas as árvores ‘que são agradáveis à vista’ (Genesis 2:9), e os olhos serão satisfeitos novamente no último dia, quando todos os mistérios forem revelados. Mas a história em si é um período para ouvir, às escuras, guiando-se pela audição. (FRYE, 1983, p. 116, 117, tradução nossa).⁶⁰

Essa interdição bíblica da visão também é exemplificada na forma como os homens têm contato com as mensagens divinas. Na maioria das vezes, esse contato se dá através da audição e não da visão, inclusive no caso dos profetas, com poucas exceções. Um famoso exemplo seria a passagem de Moisés no Monte Sinai, ouvindo a voz de Deus através da sarça ardente. A imagem de Deus não é permitida, apenas a sua voz. Isso também justificaria certa

⁵⁸ No original: “The Classics, it is the Classics! / & not Goths nor Monks, that / Desolate Europe with Wars.”

⁵⁹ Traduzido a partir da versão inglesa da Bíblia de King James. Disponível em: <<http://www.kingjamesbibleonline.org/1-John-Chapter-2/>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

⁶⁰ No original: “The eye was satisfied before the beginning of history, in Eden where God made every tree ‘that is pleasant to the sight’ (Genesis 2:9), and the eye will be satisfied again in the last day, when all mysteries are revealed. But history itself is a period of listening in the dark for guidance through the ear.”

predominância de metáforas auditivas em vez de visuais nos textos bíblicos. Ademais, isso estaria totalmente relacionado à proibição que a tradição judaico-cristã faz do culto das imagens, persistente até hoje nas religiões de matriz protestante. É possível até atribuir essa interdição ao funcionamento do monoteísmo. Como diz Martine Joly: “Uma religião monoteísta tinha como dever, portanto, combater as imagens, isto é, os outros deuses.” (1996, p. 18). As religiões politeístas, conseqüentemente, seriam mais visuais do que as religiões monoteístas.

Se a Bíblia canônica é marcada por uma rejeição da visualidade, podemos dizer que outro traço subversivo da Bíblia do Inferno de Blake seria a sua forte visualidade. Assim como acontece com a arquitetura gótica, o efeito estético das imagens blakianas teria também um componente místico, que se encontra na emulação da visão que só seria permitida em outro plano. É como se a Bíblia do Céu fosse a bíblia dos “olhos contraídos”, enquanto a Bíblia do Inferno seria a bíblia da eternidade, completamente livre das restrições criadas pelas religiões institucionalizadas. Além disso, a rica mitologia criada pelo poeta, cujos personagens se assemelham a mitos de regimes politeístas, parece ter sido concebida para ser representada visualmente. Nesse ponto, é importante determinar como a obra de Blake se situaria dentro dos paradigmas de arte sacra e arte profana ou secular. Podemos encontrar uma pista sobre a posição blakiana quanto a isso no último verso do “Cântico de Liberdade” que encerra *O casamento do céu e do inferno*: “Pois tudo o que vive é Sagrado.” (CCI, p. 67). Harold Bloom, ao falar do papel de Urizen, retoma a ideia desse verso, dizendo que Urizen “inventou a ideia do sagrado, uma ideia que Blake odiava com completa paixão humanista, pois tudo o que vive é sagrado, e nenhuma individualidade pode ser mais sagrada do que outra.” (1963, p. 167, tradução nossa).⁶¹ Logo, no sistema blakiano, em que os contrários precisam ser redimidos, a oposição entre o que é do mundo e o que é de Deus, assim como a oposição entre o que é sagrado e o que não é, acaba sendo posta em xeque. Se tudo o que vive é sagrado, podemos concluir por extensão que toda arte também seria sagrada.

A relação do catolicismo, em particular, com as artes representativas, ao longo da história, parece sempre ter se dividido entre a iconofilia e a iconoclastia. Inicialmente, o cristianismo era anicônico, dando continuidade à tradição judaica, e o culto das imagens era uma prática essencialmente pagã, absorvida pelo sincretismo dos cristãos heréticos (MARTINS, 2010, p. 305). Logo, a iconofilia seria herética em sua origem. A chamada

⁶¹ No original: “[Urizen] has invented the idea of the holy, an idea Blake hated with an altogether humanistic passion, for everything that lives is holy, and no individuality can be more holy than another.”

querela iconoclasta do Império Bizantino, que prevaleceu no período que vai de 726 a 823, costuma ser citada como um importante episódio da relação conturbada entre o cristianismo e a iconofilia. O catolicismo oriental tem a sua história marcada pela arte dos iconistas, que eram monges especializados na pintura dos ícones religiosos. Assim como no caso das iluminuras dos manuscritos elaborados pelos monges copistas e no caso dos tradicionais afrescos no interior das igrejas e capelas, as imagens teriam uma função essencialmente pedagógica, já que deveriam funcionar como uma bíblia visual para os iletrados, cuja proporção na sociedade era muito alta durante a Idade Média. Por outro lado, havia a constante preocupação com a “luxúria dos olhos”, a contemplação que passa a ser mais estética do que religiosa. O argumento iconoclasta seria sempre em prol de uma espiritualidade mais pura, sem o intermédio de imagens capazes de distrair. No caso do iconoclasmo bizantino, haveria motivações mais complexas por trás do combate aos ícones religiosos, motivações de caráter político. A tradição iconófila era representada pelos monges, que queriam libertar a igreja da influência do império bizantino, e o imperador se colocava contra os monges, chegando até mesmo a destruir conventos. Haveria também a possibilidade de uma motivação autocrática por parte do imperador que queria se impor como a única representação absoluta de Deus, assumindo uma batalha contra os ícones, as outras representações⁶².

A iconofilia pode até ter prevalecido após esse período mais conflituoso, mais ainda no mundo ocidental, tornando-se algo aceitável em termos canônicos, mas não deixa de ser instigante um paralelo entre a iconofilia bizantina e a iconofilia herética de Blake. As iluminuras e ilustrações criadas pelo poeta-gravurista parecem simbolizar a resistência contra os sistemas religiosos autoritários, da mesma forma que os ícones bizantinos, pelo menos por um século, representaram a resistência contra o autoritarismo de um império. Se, como já apontado, Blake valorizava a arte medieval e buscava emular os pergaminhos medievais através de sua técnica de iluminuras, é possível detectar pontualmente algumas semelhanças com os ícones religiosos. Uma das características mais marcantes dos ícones é a presença de um halo de luz ao redor das cabeças de figuras sagradas, personagens bíblicos, anjos ou o próprio Cristo. O próprio globo de luz do qual Urizen parece sair em *The Ancient of Days* (rever Figura 2) evoca semelhanças com esses halos, como se fosse uma variação do halo à cabeça do *Deus Géometra* (rever Figura 3). Há duas representações de Urizen, no *Primeiro*

⁶² Um detalhamento maior sobre os fatores envolvidos na querela iconoclasta pode ser encontrado no artigo intitulado “O iconoclasmo bizantino: problemas e perspectivas”, da autoria de Caroline Coelho Fernandes (2015).

livro de Urizen, em que sua cabeça se apresenta circundada por raios de luz, emitidos pelo que parece ser um sol às suas costas (rever Figuras 20 e 22). O efeito é similar ao do halo dos ícones. Porém, no caso de Urizen, o seu *status* sagrado é algo a ser questionado, e esse halo de luz ao redor de sua cabeça simbolizaria a sua própria presunção de sacralidade. Outros dois exemplos que podem ser citados são uma representação de Milton, no poema *Milton*, em que se encontra nu com uma série de raios de luz em volta de sua cabeça (ver Figura 50), e uma representação do próprio Cristo em uma ilustração de *Jerusalem*, na qual se apresenta crucificado no tronco de uma árvore, com raios de luz em volta de sua cabeça, sendo observado por Albion, nu e de braços abertos ao pé da árvore (ver Figura 51).

Na iconofilia blakiana, também é concebível uma releitura do globo de luz que Los carrega na mão em algumas ilustrações como sendo uma subversão da lógica tradicional dos halos de luz. A representação de Los no frontispício de *Jerusalem* nos fornece um exemplo apropriado dessa reinterpretação do halo (ver Figura 52). Trata-se de uma imagem de simbolismos múltiplos. O globo de luz em sua mão, evocando o seu próprio trabalho com o fogo na condição de ferreiro, poderia representar um novo tipo de halo de luz, que representaria uma noção ativa de sagrado, diferente do halo na cabeça, ligado a uma noção passiva de sagrado. É como se o halo na cabeça representasse o Céu, e o halo na mão representasse o Inferno. Além de certa nuance prometeica, haveria também uma nuance luciferina que vai ao encontro do típico heroísmo satânico dos românticos. O nome Lúcifer traz em sua etimologia, sugestivamente, a imagem daquele “que porta a luz”.

A visualidade da obra blakiana não está confinada apenas às ilustrações, como já esclarecido aqui. Ela também está na sua escrita. A iconofilia de Blake também é uma iconofilia da palavra escrita. É nesse ponto que o poeta parece divergir dos poetas românticos. Como Mitchell (1994, p. 119) aponta, havia dentro do romantismo uma tendência para a valorização das tradições folclóricas transmitidas através da oralidade e das canções populares, sustentando, portanto, um ideal iconoclasta e biblióforo, contra a representação visual e a palavra impressa. Há um soneto de Wordsworth de 1846, intitulado “Illuminated books and newspapers”, cujo último terceto expressa essa perspectiva: “Abaixo este vil abuso da página ilustrada!/ Devem os olhos ser tudo, a língua e os ouvidos nada?! Que os céus nos protejam de um estágio inferior!” (apud MITCHELL, 1994, p. 120, tradução nossa).⁶³ No entanto, essa postura dos românticos era falaciosa e contraditória, nunca sendo aplicada

⁶³ No original: “Avaunt this vile abuse of pictured page!/ Must eyes be all in all, the tongue and ear/ Nothing? Heaven keep us from a lower stage!”

verdadeiramente na prática. Como criticar a palavra escrita exercendo uma arte que se veicula na palavra escrita? No caso de Blake, a valorização da palavra impressa, além de estética, tinha um sentido político e revolucionário: “Quando a palavra impressa se torna um instrumento político altamente controverso em si, como se deu na época da Revolução Francesa, o empreendimento da tradução da fala para a ‘linguagem visível’ da impressão pode assumir um caráter ideológico em si.” (MITCHELL, 1994, p. 117, tradução nossa).⁶⁴ A “arte compósita” blakiana não seria apenas uma combinação entre texto e imagem, mas também sugeriria uma experiência sensorial compósita, combinando o oral ao visual. O texto poético sempre atinge o leitor por essas duas vias, e o texto blakiano intensificaria esse efeito. Ao valorizar o aspecto visual, o poeta não descarta o aspecto oral. Ele busca promover um casamento, redimir os contrários, questionar a separação dos sentidos. A partir disso, vale retomar o prólogo do *Primeiro livro de Urizen*, onde os Eternos são evocados para ditar “palavras aladas”, em uma metáfora que combina audição (o poeta ouve o que os Eternos ditam) e visão (o poeta vê as palavras que são aladas). No fim das contas, Blake visa criar um “espetáculo sinestésico” com o seu estilo pictórico. Ele “quer uma escrita que nos faça ver com nossos ouvidos e ouvir com nossos olhos, porque ele quer nos transformar em leitores revolucionários, nos livrar da noção de que a história é um livro fechado para ser apreendido em um único ‘sentido’.” (MITCHELL, 1994, p. 150, tradução nossa).⁶⁵

Cabe aqui a indagação a respeito da relação entre essa perspectiva sobre a arte blakiana e o discurso místico por trás da filosofia e mitologia elaboradas pelo poeta. Até que ponto poderíamos dizer que haveria algo místico nessa combinação entre texto e imagem? Por místico devemos entender não um princípio mágico ou religioso, mas sim um princípio estético, aquilo que estaria por trás da arquitetura gótica. Seria assim a busca de Blake por uma arte baseada em “formas viventes”. Essas “formas viventes” estariam por trás da noção de poesia profética, assim como a própria emulação do texto bíblico nos poemas urizênicos. A identidade bíblica é denotada esteticamente, através do arranjo em dupla coluna e divisão do texto em capítulos e versículos. Poderíamos até arriscar a criação de um conceito para descrever esse tipo de efeito estético. No caso de uma obra compósita que se baseia em uma visualidade ativa, poderíamos pensar no conceito poundiano de fanopeia, princípio pelo qual a

⁶⁴ No original: “When the printed word comes to be a highly controversial political instrument in itself, as it did in the era of the French Revolution, the business of translating speech into the ‘visible language’ of print can take on an ideological character in itself.”

⁶⁵ No original: “Blake wants a writing that will make us see with our ears and hear with our eyes because he wants to transform us into revolutionary readers, to deliver us from the notion that history is a closed book to be taken in one ‘sense’.”

poesia atinge o leitor através da “projeção de uma imagem na retina mental” (POUND, 2006, p. 53). Poderíamos, no caso específico de Blake, pensar em uma espécie de “fãnopeia mística”. No entanto, a fãnopeia só poderia ser compreendida como um princípio visual que nasce da poesia em seu aspecto puramente textual, sem levar em conta a combinação de ilustrações adversas.

Poderíamos fazer o exercício de ignorar todas as camadas de sentido vasculhadas até o momento no presente trabalho e pensar em como a obra de Blake nos atinge imediatamente em sua superfície. Qual seria o tipo de percepção estética? Levando em conta o formato original, conforme concebido pelo poeta, dos poemas gravados minuciosamente em placas de cobre ao lado das iluminuras e das ilustrações, cuja divulgação é relativamente limitada, resgatamos a proposta de uma “semiaura”. Seria essa “semiaura”, esse encantamento diante de algo único, de poucas cópias (cópias também únicas, individualizadas), um efeito estético místico? Poderíamos pensar em um conceito de “presença mística”, a partir da diferença entre presença e sentido proposta por Gumbrecht, autor que afirma que “só os efeitos de presença apelam aos sentidos.” (2010, p. 15). Se é um efeito estético que apela aos nossos sentidos, visão e audição, tentar explicá-lo, buscar um sentido, através da lógica, pode se revelar uma tarefa problemática, senão impraticável, por seu aspecto especulativo. Associado ao conceito de presença, há o conceito de epifania, que poderia explicar esse efeito que se impõe sobre o observador/leitor da obra blakiana: “não pode existir epifania e, conseqüentemente, não pode haver genuína experiência estética sem um momento de violência – pois não existe experiência estética sem epifania, isto é, sem o evento da substância que ocupa o espaço.” (GUMBRECHT, 2010, p. 144). No entanto, como Gumbrecht deixa claro, a experiência estética é uma soma de “efeitos de presença” com “efeitos de sentido”. A dimensão do sentido não pode ser ignorada, só não pode ser a única valorizada. Poderíamos, a propósito, buscar uma analogia no sistema blakiano dos contrários que precisam ser redimidos. Devemos valorizar a Energia sem negar a Razão, assim como devemos valorizar a presença sem negar o sentido.

Seja o caso de uma “fãnopeia mística” ou de uma “presença mística”, são apenas conceitos escolhidos em uma tentativa de compreender de forma didática o efeito estético da obra de Blake, e a recepção do observador/leitor é algo que varia de forma muito subjetiva. Cada um tem a sua própria epifania, quando se dispõe a tê-la. É por isso que a dimensão do sentido acaba sendo necessária para expandir a análise, e o sistema próprio de ideias desenvolvido pelo poeta se torna uma grande ferramenta de interpretação de sua própria obra.

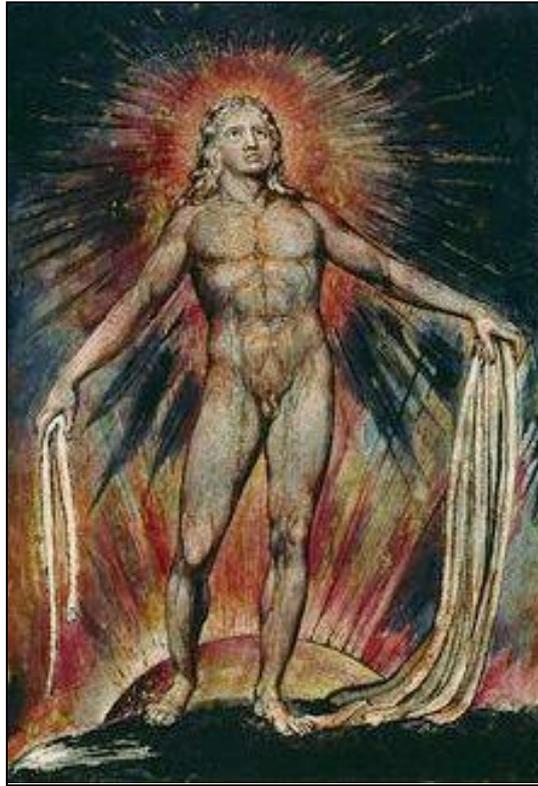


Figura 50. *Milton*, p. 13, c. D.



Figura 51. *Jerusalem*, p. 76, c. E.

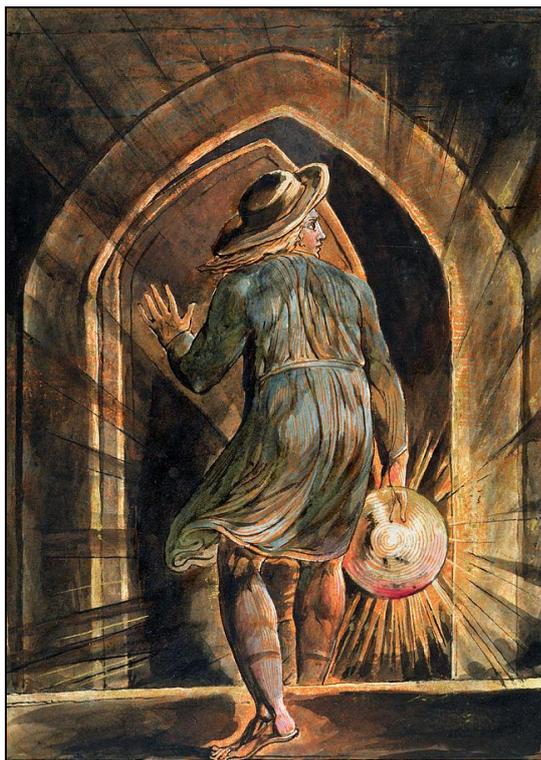


Figura 52. *Jerusalem*, frontispício, c. E.

3.2. Entre monismos e dualismos

Um aspecto relevante da obra blakiana é a correlação que existe entre ela e as correntes de pensamento místico, muitas delas ancoradas no âmbito do gnosticismo. Há dois princípios, cosmogônicos e filosóficos ao mesmo tempo, que marcam a base dessas ideologias místicas e que parecem estar sempre tensionadas na poesia de Blake. Trata-se do monismo e do dualismo. Em último caso, são princípios que estariam subjacentes até mesmo a qualquer processo de interpretação ou reflexão literária. Afinal de contas, estamos sempre sendo convidados a fazer análises (dualistas ou pluralistas) e/ou sínteses (monistas). Inclusive, é o que também estaria por trás da dialética da alquimia, baseada no binômio *solve et coagula* - separar primeiro, através da dissolução, para juntar depois, através da coagulação. A grande questão que se pretende responder ou, pelo menos, problematizar é como essa tensão entre monismos e dualismos poderia ampliar a percepção sobre o caráter único da obra do poeta, em sua combinação de texto e imagem. É possível lê-la apenas através das imagens? É possível lê-la apenas através do texto? Ou ela só pode ser lida como uma combinação de

elementos textuais e imagéticos? Se for esse o caso, podemos dizer que a poesia desse autor, ao longo de dois séculos, tem sido lida de maneira equivocada, de forma incompleta (com exceção, claro, das edições ilustradas disponíveis e pouco numerosas), já que seu texto sempre foi mais divulgado que suas imagens.

O monismo e o dualismo são, primeiramente, princípios teológicos, que expressam diferentes cosmovisões. O monismo representa a visão de que haveria uma íntima conexão entre o plano divino e o plano dos homens, não existindo a diferenciação entre matéria e espírito, enquanto o dualismo representa a visão de que haveria um abismo entre o plano divino e o plano dos homens, assim como uma separação entre matéria e espírito. Os cristianismos canônicos, em geral, não adotam nenhuma das duas perspectivas abertamente, tendo em suas doutrinas elementos que remetem tanto ao monismo quanto ao dualismo. A visão cristã oficial sobre a relação entre o corpo e a alma, por mais que tenha favorecido mais a alma, nunca chegou a uma negação radical do corpo. O dualismo como visão de mundo tinha sido um fenômeno muito comum entre os cristãos heréticos, enquanto o monismo era a perspectiva dos herméticos e, aparentemente, dos alquimistas. Cláudio Willer, em seu estudo sobre a relação entre o gnosticismo e a literatura moderna, intitulado *Um obscuro encanto* (2010), sugere a divisão da obra de Blake em duas fases: uma fase inicial monista, que abrangeria as primeiras obras e *O casamento do céu e do inferno*, e uma segunda fase dualista, que abrangeria os poemas proféticos, dentre os quais aqueles que pertencem ao núcleo dos livros de Urizen. E, como o autor deixa claro, o gnosticismo, por ser uma noção plural, abarcaria tanto a vertente monista, do hermetismo, quanto a vertente dualista, daquilo que se convencionou como sendo o gnosticismo propriamente dito. A diferença estaria na natureza da gnose, otimista no caso do hermetismo e pessimista no caso do gnosticismo.

Na obra blakiana, detectamos o monismo na própria noção do “casamento”, da união dos contrários necessários ao homem; quando, em *O casamento do céu e do inferno*, se diz que: “O Homem não tem um Corpo distinto de sua Alma” (CCI, p. 23). É monista a valorização da Energia que vem do corpo e que costuma ser chamada de Mal. Quando lemos que “Todas as divindades residem no coração humano” (CCI, p. 37) ou quando lemos que “tudo o que vive é Sagrado” (CCI, p. 67), a sugestão de um panteísmo místico acaba nos levando ao monismo. Em última instância, evoca-se um dos pensamentos-chave do hermetismo, tirado da *Tábua de Esmeralda*, documento atribuído a Hermes Trimegisto: “O que está embaixo é como o que está em cima” (apud WILLER, 2010, p. 413). Trata-se da relação entre o microcosmo e o macrocosmo, perspectiva que também é trabalhada pelos

alquimistas. Nesse sentido, é significativa a presença de espirais entre os desenhos blakianos, geralmente no caso das sinuosidades das serpentes, de forma mais evidente ou de forma sugerida (ver Figura 53). A espiral, pela sua configuração a partir de um centro que se expande, teria em si a possibilidade de um simbolismo hermético. O centro representaria o microcosmo, e as voltas representariam etapas na aproximação do macrocosmo. O acesso a uma realidade superior seria simplesmente uma questão de ampliar as nossas percepções, como expressa uma famosa passagem blakiana: “Se as portas da percepção estivessem limpas tudo se mostraria ao homem tal qual é, infinito.” (CCI, p. 43).

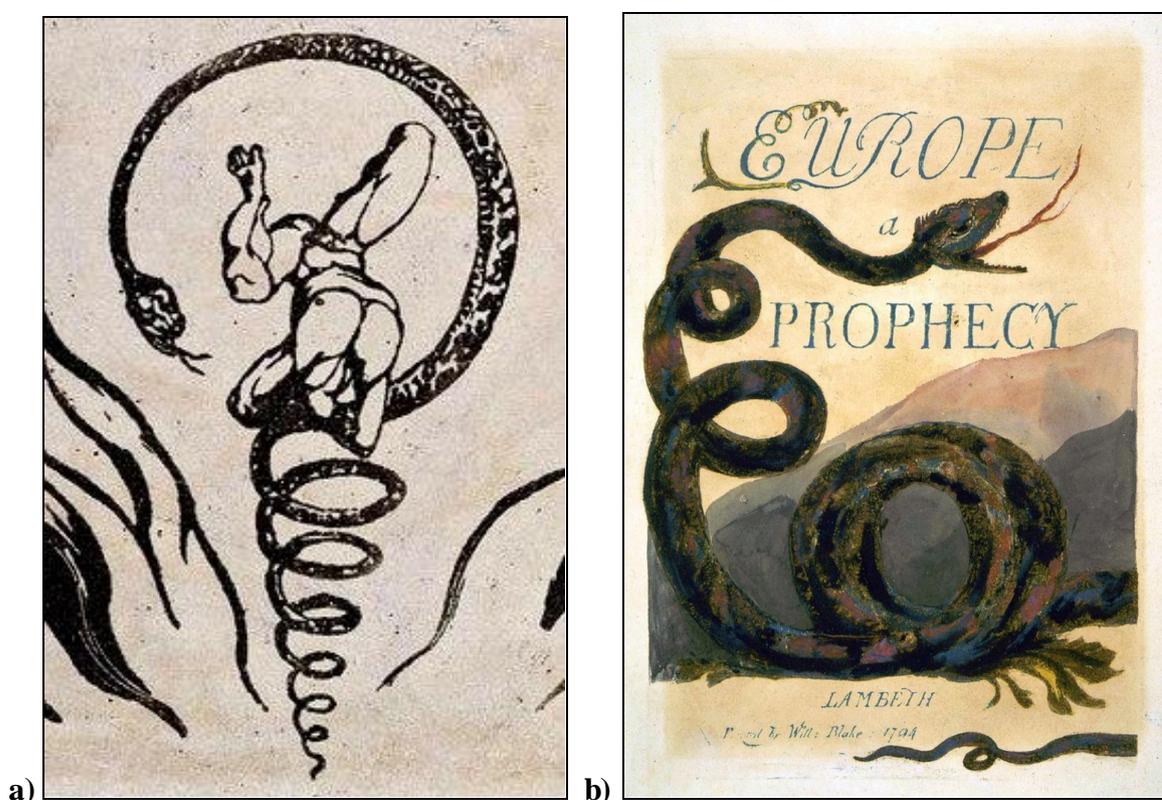


Figura 53. Serpentes em espiral. **a)** Espiral evidente (detalhe de uma ilustração da pág. 7, cópia F, de *America a Prophecy*); **b)** Espiral sugerida (página-título da cópia B de *Europe a Prophecy*).

Por outro lado, detectamos dualismo na cosmogonia concebida em *O primeiro livro de Urizen*, em que é estabelecida a separação entre uma esfera superior, a dos Eternos, e uma esfera inferior, governada pelo tirânico Urizen. Os homens de percepção atrofiada ficam confinados à esfera de Urizen, sob a ilusão de que ela representa a totalidade do cosmos. Essa premissa é retomada de forma mais complexa em certa passagem ao final do poema *Milton*, em que é sugerido que Milton descobre que as divindades cultuadas pelas religiões humanas,

principalmente no sistema judaico-cristão, seriam na verdade disfarces de Satã (BLAKE, 2013, p. 287). Essa farsa desmontada levaria à descoberta de uma realidade superior, ignorada pelas religiões humanas. Talvez seja o único momento da mitologia blakiana em que é sugerida a existência de uma divindade superior elevada, um deus análogo ao demiurgo platônico, em oposição à falsa divindade de Urizen, que, por sua vez, é análogo ao demiurgo gnóstico. O dualismo blakiano também pode ser exemplificado em *The Everlasting Gospel*, um dos últimos poemas não ilustrados que Blake compôs ao final de sua vida, finalizado por volta de 1818. Sua primeira estrofe traz uma contraposição radical entre o Cristo de Blake e o Cristo canônico, ou seja, entre o Cristo dos impulsos e o Cristo das normas.

A Visão do Cristo que tu vês
 É a maior inimiga da minha visão.
 A tua tem um grande nariz adunco como o teu,
 A minha tem um nariz redondo como o meu.
 A tua é a do Amigo da Humanidade;
 A minha fala em parábolas aos cegos:
 A tua ama o mesmo mundo que a minha odeia;
 As portas do teu céu são os portões do meu inferno.
 [...]
 Ambos lemos a Bíblia noite e dia,
 Mas tu lês negro onde eu leio branco.
 (apud WILLER, 2010, p. 200).

Aqui, além da oposição entre as diferentes visões de Cristo, são retomadas também as diferentes formas de ler a Bíblia, conforme proposto em *O casamento do céu e do inferno*. A Bíblia do Céu se leria negra, enquanto a Bíblia do Inferno se leria branca. Apontar o caráter gnóstico por trás desses elementos dualistas da obra blakiana acaba caindo no problema das generalizações. Afinal de contas, o termo gnosticismo⁶⁶ é simplesmente um rótulo que engloba uma série de diferentes correntes, dentre as quais se destacam os maniqueístas, os valentinianos, os basilidianos, os ophitas e os cátaros albigenses. Inclusive, as ramificações do gnosticismo são tantas que seria até possível colocar a cabala, a ordem rosa-cruz e a maçonaria dentro do mesmo espectro. Embora apresentem mitos e releituras próprias das escrituras judaico-cristãs, todas as correntes gnósticas teriam em comum o dualismo. No entanto, não havia um único tipo de dualismo. Eram vários tipos de dualismo. A principal

⁶⁶ Atribui-se a criação do termo a Henry More, filósofo e teólogo inglês do século XVII. More pretendia abarcar sob o nome de gnosticismo todas as correntes que, nos primeiros séculos da era cristã, foram intelectualmente rebeldes e se recusavam a aceitar os ensinamentos ortodoxos da Igreja. Com o tempo, esse termo passou a expressar uma forma de conhecimento elevada, mais filosófica do que religiosa (SCHAEFERS, 2011, p. 103).

diferença estaria na categoria relativo versus absoluto. Como Jonas sistematiza, em *Gnostic Religion* (2001, p. 236, 237), há o dualismo iraniano, absoluto, e o dualismo siríaco, relativo. O dualismo absoluto é ancorado na presença ontológica de dois princípios, o bem e o mal, existentes antes da criação do cosmos. Essa era a perspectiva dos maniqueístas, que acreditavam na existência de um deus do mal, criador do cosmos e da matéria, e de um deus do bem, alienado do cosmos e criador do espírito. O dualismo relativo se baseia na ideia de que havia um único princípio antes da criação do cosmos, e o cosmos surge por uma falha desse único princípio, que se diferencia de forma negativa. Essa era a perspectiva dos valentinianos, que acreditavam na existência de uma única divindade que era perfeita em sua origem, mas que falhou e decaiu, dando origem ao cosmos, à matéria e ao mal. Em Blake, parece prevalecer o dualismo relativo, na própria história de Urizen, que seria um Eterno que falhou e decaiu, enquanto o dualismo absoluto é sugerido em alguns momentos pontuais de sua mitologia, como na referida passagem do poema *Milton*.

Tomemos por base as considerações que Jorge Luís Borges faz no início de sua aula sobre Blake: “É um poeta individual, e, se pudéssemos vinculá-lo a algo [...], teríamos de vinculá-lo à tradição dos cátaros do Sul da França, aos gnósticos da Ásia Menor e de Alexandria dos primeiros séculos da era cristã [...]” (2016, p. 214). Os gnósticos da Ásia Menor já foram mencionados, pois são os maniqueístas, e os de Alexandria também, pois são os hermetistas. Resta identificar a correlação com os cátaros. Os membros dessa seita também recebiam o epíteto de albigenses por sua concentração na cidade de Albi, situada no sul da França. Eram uma seita gnóstica tardia, um fenômeno concentrado entre os séculos XI e XIII. Sua doutrina retomava o dualismo radical dos maniqueístas, e sua visão negativa da igreja católica é curiosamente similar à que Blake exporia em sua poesia séculos mais tarde. Uma breve descrição da visão cátara sobre o Deus do Velho Testamento evidencia a semelhança:

De acordo com esta doutrina, Satã é o Deus do Velho Testamento, Deus guerreiro, sanguinário, vingativo. O verdadeiro Deus, Deus bom e compassivo, interferiu apenas para a preservação da raça, salvando Noé. Moisés e os Profetas, de acordo com as doutrinas cataristas, são servos de Satanás. Há, pois, uma oposição essencial entre o Velho e o Novo Testamento; para provar tal doutrina, apelam para a oposição entre o Sermão da Montanha e a Lei Mosaica. Para tais cataristas a Igreja Romana vivia debaixo da lei de Moisés. (FONSECA, s. d., p. 86).

Assim como os cátaros, Blake sugere a perversidade da lei mosaica, quando, em sua visão do Anjo transformado em Demônio, revela que a virtude de Cristo nada tinha a ver com a obediência aos dez mandamentos. A noção de Satã como sendo um impostor por trás do Deus do Velho Testamento e da própria Igreja institucionalizada está em consonância com a visão que Blake expõe ao final de *Milton*. Além disso, o contraste entre os Cristos estabelecido em *The Everlasting Gospel* evoca outro exemplo de uma perspectiva “catarista”. Os cátaros também tinham sua própria visão de Cristo, recusando toda a representação oficial de Cristo oferecida pela Igreja Romana. Enquanto um era o Cristo do céu, o outro era o Cristo do inferno. Se a cosmovisão dos cátaros era equivocada ou não, é algo passível de muitas discussões, mas não deixa de ser irônico que a Igreja Romana tenha articulado, junto a altos setores da nobreza francesa, o total extermínio dos cátaros através da Cruzada Albigense, iniciada em 1209, considerada a única cruzada contra cristãos da história. Tal atitude não seria muito condizente da parte de uma instituição que queria provar que não era a representação do mal. Aliás, é exatamente o conceito do mal que definira boa parte das tensões entre os cristãos oficiais e os cristãos heréticos. Toda a Idade Média foi marcada por uma forte perseguição aos pensamentos divergentes. A noção de uma liberdade de pensamento parece ser algo muito recente na história da humanidade, algo que talvez tenha começado durante o Renascimento, e que ainda parece ser frágil nos dias de hoje, dependendo do contexto. O dogma oficial sobre a relação entre o bem e o mal foi usado como justificativa para muitos tipos de perseguição nos tempos medievais. Couliano, em seu tratado sobre as seitas gnósticas, evidencia a insensatez dessa situação:

Ou o Mal vem do Bem, e então o Bem não é tão bom e o Mal não é tão mau, ou, pelo contrário, Mal e Bem estão separados, o Mal é genuinamente mau, e o Bem é genuinamente bom. De certa forma, parece espantoso que muito sangue tenha sido derramado por tão pouco. E que todos aqueles hereges de antigamente, não muito diferente de nós mesmos, viveram e morreram por uma verdade que era apenas uma entre múltiplas escolhas. (COULIANO, 1992, p. 240, tradução nossa).⁶⁷

Hoje, com todo o arcabouço da filosofia moderna e pós-moderna ao nosso alcance, podemos perceber que qualquer verdade é uma construção, uma convenção, uma escolha

⁶⁷ No original: “Either the Evil derives from Good and then Good is not so good and Evil is not so evil or else Evil and Good are separated, Evil is genuinely evil, and Good is genuinely good. In a certain way it seems astonishing that so much blood was shed for so little. And that all these heretics of old, not unlike ourselves, lived and died for a truth that was only one among multiple choices.”

entre muitas possibilidades. No fim das contas, todas as grandes derrotas no passado que giravam em torno de diferentes verdades não foram derrotas do certo sobre o errado, muito menos o contrário. Como Couliano aponta, “os perdedores da história foram perdedores não de um jogo mental, mas de um jogo de poder.” (1992, p. 240, tradução nossa).⁶⁸ Quando Blake propõe que a negação deve ser descartada para redimir os contrários, ele parece incorporar em sua obra toda essa complexa relação entre os canônicos e os heréticos. O poeta pode não ter conhecido a fundo a história por trás dessas antigas heresias, mas a sua obra parece captar, falando em termos junguianos, o inconsciente coletivo das heresias, para trocar os jogos de poder pelos jogos mentais, advogando pela total liberdade de pensamento, pela imaginação. A poesia blakiana, ora monista, ora dualista, parece sempre nos convidar a paradoxos, a evitar as respostas simples.

Um bom exemplo de paradoxo é sugerido pela questão-chave que marca aquele que talvez seja o mais famoso poema do autor, presente entre as suas *Canções da Experiência* (1794). Trata-se de *O tigre*, e a questão é a seguinte: “Quem te fez, fez também o Cordeiro?” (BLAKE, 1984, p. 27). A pergunta leva o leitor a se questionar sobre a natureza de Deus. O tigre, com sua “terrível simetria”⁶⁹, parece simbolizar o mal, contrapondo-se ao cordeiro, descrito em outro poema do autor, intitulado *O Cordeiro*, presente entre as suas *Canções da Inocência* (1789). O cordeiro é um animal que, por representar Cristo, simbolizaria o bem. A questão que o verso de *O tigre* nos coloca atualiza uma velha discussão teológica sobre a natureza de Deus: Pode o mesmo Deus ser responsável pelo bem e pelo mal? A resposta para a questão fica a cargo do leitor, que pode tender ao monismo e dizer sim, ou tender ao dualismo e dizer não. Caso a resposta seja afirmativa, o mal representado pelo tigre seria relativizado, dependendo apenas de uma questão de perspectiva, e sua “terrível simetria” simbolizaria o encanto diante de uma beleza feroz, análoga ao belo horrível, à “beleza meduseia”⁷⁰ cultuada pelos românticos. Dessa forma, o tigre nesse poema se aproximaria dos ‘tigres da ira’ enaltecidos pelos *Provérbios do inferno*, fazendo parte de uma visão de mundo otimista e monista, como criação de um deus onipresente (numa perspectiva quase panteísta) que estaria para além do bem e do mal (WILLER, 2010, p. 214 e 215). Por outro lado, a resposta negativa nos levaria a enxergar o tigre como uma criação do demiurgo gnóstico, e a

⁶⁸ No original: “The losers of history were losers not in a game of mind but of power.”

⁶⁹ No presente trabalho, opta-se por essa tradução para “fearful symmetry”, diferente da referência adotada aqui, que opta pela tradução como “feroz simetria” (BLAKE, 1984, p. 27).

⁷⁰ O termo “beleza meduseia” é fornecido por Mario Praz em sua obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1996), que traz um estudo detalhado sobre os aspectos mais obscuros que marcam o romantismo europeu, dentre os quais o fascínio pelo grotesco.

sua “terrível simetria” representaria a presença ontológica do mal, se levarmos em consideração uma perspectiva maniqueísta ou cátara. No entanto, poderíamos também adotar a premissa do dualismo relativo e responder sim com a condição de que o criador do tigre seja o mesmo criador do cordeiro em uma condição decaída. Por fim, talvez a melhor resposta para a questão seria simplesmente um somatório das possíveis respostas, sim e não ao mesmo tempo, o próprio paradoxo em si. Ou, em último caso, o leitor deveria recusar a necessidade de uma resposta, tal como sugere Bloom:

O homem que vê a terrível simetria pode ver o amor de Deus como luz e a sua ira como fogo, com o qual pode identificar o tigre, e dizer que Deus criou tanto o tigre quanto o cordeiro. Ou ele pode escolher a escuridão e ser uma espécie de gnóstico, e acreditar que dois deuses estão em questão, e atribuir cada um dos animais a um dos deuses. Mas Blake não quer resposta alguma [...]. Blake quer questionar o questionador, mais do que encontrar uma resposta para uma questão que já busca meramente responder a si mesma. (BLOOM, 1971, p. 36, tradução nossa).⁷¹

Há outro poema, dentre as *Canções de Experiência*, que evoca um paradoxo mais evidente. *O torrão e o seixo* é um pequeno poema que parece uma fábula aforística, e nele encontramos a tensão paradoxal entre os contrários blakianos:

“O Amor jamais a si quer contentar,
Não tem cuidado algum com o que é seu;
Sacrifica por outro o bem-estar,
E, a despeito do Inferno, erige um Céu.”

Esse era o canto de um Torrão de Terra,
Pisado pelas patas da boiada;
Mas um Seixo, nas águas do regato,
Modulava esta métrica adequada:

“O Amor somente a si quer contentar,
Atar alguém ao próprio gozo eterno;
Sorri quando o outro perde o bem-estar,
E, a despeito do Céu, ergue um Inferno.”
(BLAKE, 1984, p. 23).

⁷¹ No original: “The man who sees the fearful symmetry may see also God’s Love as light, and His Wrath as fire, and may identify the Tyger with the latter, and say that God made both tiger and lamb. Or he may choose the darkness and be a kind of Gnostic, and believe that two gods are in question, and assign one beast to each. But Blake wants neither answer [...]. Blake wants to question the questioner, rather than to attempt an answer to a question that already seeks merely to answer itself.”

Vemos nesse poema a estranha imagem de um torrão de terra e um seixo, um simples fragmento de rocha, personificados e entoando cantos que se contradizem. Para o torrão de terra, provavelmente pelo flagelo de ser pisado pela boiada, o Amor é altruísta. Para o seixo, provavelmente pelo prazer de ser levado pelas águas do regato, o Amor é egoísta. Podemos considerar esse Amor personificado em ambos os cantos como sendo uma representação do próprio Deus, e a mesma questão de *O tigre* vem à tona. Afinal de contas, o Amor que erige um Céu a despeito do Inferno é o mesmo Amor que ergue um Inferno a despeito do Céu? Retomando toda a dialética entre Céu e Inferno estabelecida em *O casamento do céu e do inferno*, a leitura desse poema se torna mais complexa ainda, pois somos levados a imaginar se a Energia enaltecida ali, como propriedade do Inferno ressignificado de Blake, seria ou não um princípio egoísta. Nesse sentido, devemos ter cuidado para não confundir esse egoísmo com a noção de Selfhood. Talvez a melhor leitura seria justamente uma inversão desses princípios. O Céu e o Inferno nesse poema não seriam os mesmos Céu e Inferno ressignificados de *O casamento do céu e do inferno*. De qualquer forma, uma leitura monista desse poema parece atingir o mesmo efeito de síntese, de redenção dos contrários, almejado em *O casamento do céu e do inferno*. O resultado desse casamento dos contrários é basicamente um paradoxo: o Amor é altruísta e egoísta ao mesmo tempo. Por mais dualista que o sistema das ideias blakianas pareça ser, o monismo surge sempre como a opção mais instigante de leitura, ainda que paradoxal. É como se o dualismo em Blake fosse sempre aparente, dependendo apenas de nossas percepções, e somente através de uma visão imaginativa poderíamos descobrir que os dualismos são meras ilusões.

É possível, didaticamente, dizer que a poesia blakiana é monista em seu aspecto filosófico, como percebido em *O casamento do céu e do inferno*, e dualista em seu aspecto mitológico, como visto nos poemas proféticos. No entanto, essa delimitação se torna simplista, já que também existe dualismo, ainda que aparente, no estabelecimento dos binarismos Céu e Inferno ou Razão e Energia, e o monismo aparece na sua cosmogonia quando a grande redenção espiritual da humanidade e das divindades decadentes significa o retorno a um princípio de unidade primordial. Ademais, devemos lembrar que é justamente de *Milton*, um dos seus poemas mitológicos, que tiramos o verso sobre a redenção dos contrários a partir da destruição da negação. Monismo e dualismo, em qualquer mito de criação, parecem estar intimamente ligados. É como se fosse impossível criar um dualismo entre os próprios conceitos de monismo e dualismo. Os estudiosos das cosmogonias parecem chegar a esse consenso:

Se enfatizarmos a matéria original, descobriremos o monismo nas lendas cosmogônicas; contrariamente, se enfocarmos o processo cosmogônico, então o dualismo é mais óbvio. Contudo, como é impossível separar o princípio formal e a matéria da criação, não podemos falar em monismo *ou* dualismo; nós devemos nos referir a monismo *e* dualismo. Não há uma disjunção, mas uma conjunção; eles não se rejeitam, mas se completam. (VLADUTESCU apud AFLOROAEI, 2009, p. 99, tradução nossa).⁷²

Nesse ponto, torna-se mais esclarecedora a comparação já feita aqui entre a filosofia particular de Blake e a filosofia nietzschiana. Umberto Eco, em *Nos limites da interpretação*, sugere que todas as correntes filosóficas modernas e pós-modernas baseadas na contestação das verdades e dos dualismos clássicos teriam origem no hermetismo, e Nietzsche, por mais antimetafísico que se apresente, não deixaria de ter em seu pensamento elementos derivados do hermetismo, bem como do próprio gnosticismo (2004, p. 28). Poderíamos então dizer que haveria sim um tipo de metafísica em Nietzsche, mas uma metafísica dionisíaca, um misticismo do corpo, como decorre do monismo presente em Blake. É significativo que o nome escolhido para representar sua mais famosa criação seja Zarathustra. O seu antipofeta carrega o nome que fora de um profeta de uma antiga religião, pré-gnóstica, o zoroastrismo, que, apesar de baseado em um dualismo radical, era prossomático, a favor do corpo, diferente do maniqueísmo, corrente gnóstica, que era antissomático, contra o corpo⁷³. Mais uma vez, com essa comparação, monismo e dualismo se confundem. Talvez possamos compreender essa ambiguidade conceitual que nasce da leitura dos textos blakianos e da pretendida correlação com as ideias nietzschianas através da noção de semiose hermética proposta por Eco.

A semiose hermética estaria por trás das teorias de múltiplas interpretações e se opõe ao racionalismo clássico, pois descarta o princípio da identidade, o princípio da não-contradição e o princípio do meio excluído. Ou seja, pela semiose hermética, A pode não ser A, A pode ser igual ou diferente de A, A é falso e verdadeiro ao mesmo tempo (ECO, 2004, p. 23). Tal sinonímia total seria correspondente aos princípios do hermetismo. Dessa forma,

⁷² No original: “If we emphasize the original matter, we will discover the monism in cosmogonic legends; on the contrary, if we focus on the cosmogonic process, then the dualism is more obvious. However, as it is impossible to separate the formal principle and the matter of creation, we cannot speak about monism *or* dualism; we must refer to monism *and* dualism. There is not a disjunction but a conjunction; they do not reject but complete each other.”

⁷³ Além da diferenciação em relativo e absoluto, as diferenças entre as cosmovisões dualistas também se davam em outros aspectos, como na relação com o cosmos (o mundo) e a matéria (a carne). Isso gera outras categorias de dualismo: anticósmico (o mundo é mau), procósmico (o mundo é bom), antissomático (a carne é má) e prossomático (a carne é boa). Essa classificação se baseia nos estudos de Ugo Bianchi, e a tipificação é apresentada em COULIANO (1992, p. 27 e 28) e AFLOROAEI (2009, p. 89 e 90).

poderíamos afirmar, sem problema algum, que a obra de Blake é monista e dualista ao mesmo tempo, ou que Nietzsche é simultaneamente metafísico e antimetafísico. Poderíamos pensar no processo da leitura com base em metáforas gnósticas, como Eco chega a fazer (de forma irônica, diga-se de passagem). O autor de um texto seria um demiurgo, e o aparente sentido único desse texto seria “um universo abortado”. Haveria dois tipos de leitores, o “leitor pneumático”, capaz de entender que o sentido de um texto é múltiplo e, em último caso, inalcançável, e o “leitor hílico”⁷⁴, conformado com a ilusão do sentido único (ECO, 2004, p. 31). No entanto, Eco tece as suas reflexões sobre a semiose hermética para conceber uma caricatura das teorias da interpretação infinita. Ainda que seja útil para entendermos certos paradoxos blakianos dentro de uma perspectiva literária, usar a noção de semiose hermética pode trazer o risco de, paradoxalmente, fazermos superinterpretação por meio das críticas à superinterpretação.

Até o momento, a opção mais válida de leitura parece ser aquela que combina dualismo relativo a monismo. Quando, ao encerrar uma de suas “visões memoráveis”, Blake diz que “A Oposição é a verdadeira Amizade” (CCI, p. 55), poderíamos entender essa espécie de provérbio infernal como outra forma de dizer que “o dualismo é o verdadeiro monismo”, se considerarmos que “Oposição” simbolizaria dualismo e “Amizade”, monismo. Em outras palavras, seria a mesma relação entre as etapas alquímicas *solve* e *coagula*, já que na alquimia “coexistem o pensamento analógico, a doutrina hermética das correspondências, e o dualismo gnóstico, com a conseqüente rebelião contra o poder do *cosmocrator*.” (WILLER, 2010, p. 144). Se nos voltarmos para o que há de romântico (ou potencialmente simbolista) em Blake, percebemos também outra associação com os conceitos de ironia e analogia fornecidos por Octavio Paz em *Os filhos do barro*:

O grotesco, o estranho, o bizarro, o original, o singular, o único, todos estes nomes da estética romântica e simbolista não são mais que distintas maneiras de se dizer a mesma palavra: morte. Em um mundo no qual desapareceu a identidade — ou seja, a eternidade cristã —, a morte se transforma na grande exceção que absorve todas as outras e anula as regras e as leis. O recurso contra a exceção universal é duplo: a ironia — a estética do grotesco, o bizarro, o único — e a analogia, a estética das correspondências. (PAZ, 1984, p. 100).

⁷⁴ Pneumático viria da palavra grega para espírito, *pneûma*, enquanto hílico viria da palavra grega para matéria, *hylos*.

A ironia expressaria uma ruptura da unidade, a qual levaria a um dualismo, já que o bizarro o é em relação a uma norma, enquanto a analogia expressaria o resgate dessa unidade, através das correspondências, um fim monista. Dessa forma, a relação entre dualismo relativo e monismo, Oposição e Amizade, assim como entre *solve* e *coagula*, acaba equivalendo a essa relação entre ironia e analogia que estaria presente na estética romântica e simbolista. Não podemos deixar de lembrar também a relação entre Prolífico e Devorador no sistema blakiano, que poderia equivaler às relações acima apresentadas, desde que desconsideremos a sua equivalência respectiva aos princípios de Energia e Razão. Deveríamos, nesse caso, considerar o Prolífico como um princípio gerador de dualismos, oposições, dissoluções e ironias, enquanto o Devorador funcionaria como um princípio aglutinador de monismos, amizades, coagulações e analogias.

Após essa longa digressão sobre a tensão entre monismo e dualismo na obra de Blake, resta ainda responder as questões lançadas a respeito da complementação entre texto e imagem, entre a poesia e as ilustrações. O leitor tem diante de si duas estratégias: ser dualista, ao ler texto e imagem separadamente, ou ser monista, ao ler texto e imagem conjuntamente. A recepção de uma obra, a percepção estética acerca dela, é algo essencialmente subjetivo. Não há como definir a melhor forma de ler ou interpretar uma obra compósita como é a de Blake. É uma escolha que cabe unicamente ao leitor. O problema surge quando, editorialmente, opta-se apenas pela dimensão do texto, impedindo o leitor de ter acesso à completude dessa obra. A maioria das edições dos poemas de Blake disponíveis no mercado não trazem as ilustrações ao lado do texto. Porém, essa questão se torna mais problemática ainda quando lembramos que a visualidade dessa poesia não estava apenas nas imagens, mas no próprio texto. Trata-se de uma poesia muito mais visual do que textual. Por fim, em última análise, podemos dizer que as contrapartes textual e visual da poesia blakiana representariam uma espécie de dualismo relativo, e sua separação nos serve apenas em termos didáticos para facilitar a sua análise, mas o objetivo final seria o monismo de uma leitura completa, que visa restaurar a unidade primordial do casamento entre texto e imagem numa mesma página.

3.3. Arte mística: possibilidades e problemas conceituais

A última etapa do presente trabalho consiste em problematizar o próprio caráter místico que costuma ser atribuído à obra de Blake. Poderíamos, com alguma segurança, afirmar que se trata de uma obra mística com base em todas as reflexões já feitas sobre o gênero profético que configuraria os poemas de Blake, assim como a emulação do formato bíblico evidente nos três livros de *Urizen*; sem mencionar a valorização blakiana do gótico, assim como a presença da estética medieval com as iluminuras e alusões visuais aos ícones religiosos; e, por último, com base no próprio diálogo que existe entre esses poemas e as correntes de pensamento místico, que oscilam entre cosmovisões monistas e dualistas. No entanto, a questão que parece ainda controversa é a de uma estética mística. É possível falarmos na existência de uma poesia ou, de forma mais ampla, arte mística? Nesse caso, pode nos ser útil uma consideração feita por Frye em *Fearful Symmetry*, para quem o misticismo seria

uma forma de comunhão espiritual com Deus que é por sua natureza incomunicável a qualquer outra pessoa, e que vai além da fé para alcançar uma apreensão direta. Porém, para o artista, na função de artista, essa apreensão não é um fim em si mesmo, mas um meio para outro fim, o fim da produção de seu poema. A experiência mística para ele é o material poético, não a forma poética, e deve ser subordinado às demandas dessa forma. (FRYE, 1990, p. 7, tradução nossa).⁷⁵

Assim, a noção de uma arte mística seria controversa pelo simples fato de que a única dimensão que pode ser mística é a da experiência que constrói o poema e não a própria forma poética em si. No entanto, o autor acaba ignorando a dimensão do leitor, para quem um poema pode sim constituir uma experiência de alguma forma mística. Inicialmente, Frye refuta o reconhecimento de Blake como um poeta “místico” e propõe que o termo mais apropriado seria “visionário” em vez de “místico”. A diferença entre esses termos seria baseada em algumas nuances semânticas e práticas. Ao final de seu estudo sobre a obra do poeta, Frye propõe uma forma de aceitar o misticismo em Blake, com a condição de que tal conceito não expresse uma forma de contemplação apática, nem uma mera prática de

⁷⁵ No original: “It is a form of spiritual communion with God which is by its nature incommunicable to anyone else, and which soars beyond faith into direct apprehension. But to the artist, *qua* artist, this apprehension is not an end in itself but a means to another end, the end of producing his poem. The mystical experience for him is poetic material, not poetic form, and must be subordinated to the demands of that form.”

iluminação espiritual, mas sim um princípio de transformação irrestrita da mente humana (1990, p. 432). Logo, devemos enxergar o misticismo blakiano como um misticismo da Imaginação. Seria, em outras palavras, muito mais uma prática da mente do que do espírito ou do corpo.

Outro ponto fundamental da poesia blakiana é o diálogo que trava com o pensamento de autores considerados místicos, dentre os quais se destacam Emanuel Swedenborg e Jacob Boehme, a tal ponto que é até possível arriscar a afirmação de que haveria, nos escritos do poeta, uma espécie de teologia própria, ainda que muito incipiente. De Swedenborg, o poeta toma a noção de que o homem deve se salvar não apenas por meio de sua conduta, mas também por meio do cultivo da inteligência (BORGES, 2016, p. 224). Seria uma salvação dupla, mas Blake acrescentaria um terceiro elemento para a salvação do homem, como observa Borges:

[...] Blake tinha um forte sentimento estético, e então disse que a salvação do homem tinha de ser tripla. Tinha de se salvar pela virtude – isto é, Blake condena, digamos, a crueldade, a maldade, a inveja -, tinha de se salvar pela inteligência – o homem deve tratar de compreender o mundo, deve se educar intelectualmente – e tinha de se salvar também pela beleza – isto é, pelo exercício da arte. (2016, p. 226).

Uma breve lida nos *Provérbios do inferno* parece ser mais do que necessária para que entendamos a postura do poeta. A salvação intelectual está subentendida nos provérbios que tratam da sabedoria, como aquele que diz: “As horas da insensatez são medidas pelo relógio, mas as da sabedoria relógio algum pode marcar.” (CCI, p. 29). A sabedoria implica conhecimento, *gnosis*, a base das doutrinas gnósticas. A salvação estética parece estar subentendida, por exemplo, no seguinte provérbio: “O rugir dos leões, o uivar dos lobos, o estrondo do mar tempestuoso, e o gládio destruidor são porções da eternidade grandes demais para o olhar humano.” (CCI, p. 31). Nesse provérbio são enumerados elementos que costumam inspirar medo ou terror sobre os homens, como o rugido do leão ou o uivo do lobo, e o poeta parece nos convidar para enxergar a beleza por trás desses elementos, ampliando o nosso olhar, exercendo a visão imaginativa. Seria, inclusive, a mesma postura que poderíamos ter diante da “terrível simetria” do tigre.

Quanto às ideias do teólogo sueco, como já mencionado no primeiro capítulo desse trabalho, ele propunha ainda a velha noção da separação entre virtudes e pecados, o bem

sendo recompensado pela entrada no céu e o mal sendo punido com a entrada no inferno. Esse é um dos pontos pelos quais Blake rejeita Swedenborg e busca as ideias de Jacob Boehme, teólogo e místico alemão que viveu entre os séculos XVI e XVII. Para Boehme, o bem e o mal, assim como Céu e Inferno, coabitam o homem, e Deus abrigaria em si todos os contrários, onde a luz e a escuridão se complementariam (SINGER, 2004, p. 99). Portanto, podemos dizer que até na matriz de influências que o poeta recebeu detectamos a tensão entre dualismo, em Swedenborg, e monismo, em Boehme. Estabelecida, de forma sucinta, a relação entre o poeta e esses pensadores místicos, a questão que nos salta é se essa correlação já seria suficiente para considerarmos como mística a poesia e a arte blakiana. No fim das contas, levando em consideração as noções já aqui apresentadas de uma visão imaginativa, de uma não separação entre arte sacra e secular, e de uma salvação estética, parece que para Blake não haveria, de fato, muita diferença entre misticismo e literatura ou arte, como fica entrevisto no seguinte trecho de *O casamento do céu e do inferno*:

Ouçam agora outro fato evidente: Qualquer homem de talentos mecânicos, com base nos escritos de Paracelso ou de Jacob Boehme, pode produzir dez mil volumes de igual valor aos de Swedenborg, e com base nos de Dante ou Shakespeare, um número infinitamente maior. (CCI, p. 57).

Ao expressar seu desdém por Swedenborg, o poeta coloca no mesmo nível de comparação autores místicos, Paracelso e Boehme, e autores literários, Dante e Shakespeare. Além disso, são justamente os autores literários que têm peso maior, em comparação com os outros. Se Swedenborg acaba representando a bíblia convencional, a Bíblia do Céu, é possível ainda atingir, por extensão, a noção de que a Bíblia do Inferno não seria apenas a obra de Blake, mas sim toda a literatura que enriqueça o homem de alguma forma para além do discurso bíblico convencional. Essa perspectiva ainda remete, de forma simbólica, à própria noção de um livro infinito presente na obra literária de Jorge Luís Borges. A corrente de estudos que associa a literatura ao gnosticismo, a partir do exemplo de Blake, acaba se fortalecendo. Isso fica mais evidente no caso do romantismo e das escolas literárias que pertencem à sua genealogia, como o simbolismo. Willer propõe uma interessante analogia envolvendo a relação entre cristianismo e gnosticismo e a relação entre naturalismo e simbolismo. O autor sugere que o contraste entre o gnóstico e o cristão seria análogo ao contraste entre o poeta simbolista e o narrador naturalista do século XIX, cujo antagonismo reflete, ao mesmo tempo, diferentes modos de escrever e diferentes modos de ver o mundo

(2010, p. 93). Dessa forma, a literatura mais subjetiva, simbólica, imaginativa ou até mesmo hermética, na acepção atual do termo, como equivalente a algo enigmático e inalcançável, seria uma literatura mais próxima do misticismo e, conseqüentemente, do gnosticismo. No caso de Blake, Willer aponta que a presença de um alto sincretismo em sua obra seria, concomitantemente, um aspecto gnóstico e romântico.

Seu sincretismo não apenas o aproxima do gnosticismo, mas o identifica ao romantismo: um sincretismo criativo, resultando não só na fusão de doutrinas e mitologias, mas na criação de novas entidades e categorias. É um hipersincretismo, no qual mitos de diferentes religiões passavam a interagir com personagens históricos. (2010, p. 231).

O hipersincretismo de Blake permitia a presença, dentro do mesmo universo, de mitos criados pelo próprio poeta, mitos originários de outras tradições e personalidades históricas. Seria o caso, por exemplo, da coexistência de Urizen, Jesus e Milton numa mesma mitologia poética. A propósito, um aspecto bem peculiar da obra de Blake está na relação com o poeta inglês John Milton, que marcou a literatura inglesa com *Paraíso perdido* (1667), poema épico sobre a queda de Adão e Eva após o pecado original, e que também gira em torno da queda de Satã. Essa relação começa em *O casamento do céu e do inferno*, em que são feitas considerações sobre Milton e o *Paraíso perdido*, e culmina no longo poema profético *Milton*, em que John Milton é transformado em um mito dentro da mitologia blakiana. No texto que se segue à *Voz do Demônio*, Blake parece propor uma releitura do épico miltoniano, questionando alguns de seus elementos, especificamente, na sua representação do Messias e de Satã. No *Paraíso perdido*, o Messias se coloca como um grande censor dos desejos. Como Blake se coloca a favor da Energia, ele diz que, “no Livro de Jó, o Messias de Milton se chama Satanás.” (CCI, p. 25). Ou seja, ele sugere que o vilão do *Paraíso perdido* seria o próprio Messias, que, como o Satanás no Livro de Jó, apostaria com Deus pela perdição do homem. A referência de Milton em Blake, nesse caso, mais do que intertextualidade ou até mesmo uma forma de paródia, funcionaria como uma estratégia gnóstica. Blake subverteria a leitura do épico de Milton da mesma forma que os gnósticos subvertiam a leitura das escrituras judaico-cristãs. A leitura infernal de Blake também se aplicaria sobre Milton, como sugere na nota que coloca ao final do texto em que relê o *Paraíso perdido*: “A razão pela qual Milton estava agrilhado quando escreveu sobre os Anjos e Deus, e em liberdade quando sobre os Demônios e o Inferno, é que era um verdadeiro Poeta e do partido do Demônio sem

saber.” (CCI, p. 25). Ainda que a prisão e a liberdade nesse trecho representem metáforas, como se conhece da biografia de Milton, ele fora preso por um breve período, e Blake parece sugerir que a parte do épico mais conforme à visão institucionalizada dos Anjos e de Deus fora composta na prisão. A implicação é clara: a verdadeira poesia, a poesia livre, é do “partido do Demônio”.

É significativo que Couliano dedique uma seção do último capítulo de seu trabalho sobre o gnosticismo, intitulado *The Tree of Gnosis* (1992), aos chamados “pós-miltonianos”, a geração de escritores e poetas que se insere na tradição literária de recriação dos mitos bíblicos inaugurada por John Milton. Seriam, em sua maioria, os autores do romantismo inglês, encabeçado por Blake. Mesmo assim, fica implícita a possibilidade de existirem “pós-miltonianos” em outras nacionalidades e épocas. O gnosticismo acabou persistindo na literatura romântica, e as narrativas míticas do romantismo lembrariam muito a estrutura das mitologias gnósticas, dualistas ou não. O heroísmo maldito de Satã, subjacente à releitura blakiana de Milton, ou o heroísmo inusitado de Caim em um poema de Byron seriam exemplos do que Couliano chama de “exegese bíblica reversa”, que nada mais é do que outro nome para a noção de “alegoria gnóstica” proposta por Hans Jonas em *Gnostic Religion* (2001). Apesar de tratar dos “pós-miltonianos”, Couliano se revela cauteloso quanto à noção de uma literatura gnóstica. Se Willer sugere que o gnosticismo é a religião da literatura (2010, p. 13), Couliano lança descrédito à tendência de se rotular certa literatura ou certas literaturas como gnósticas (1992, p. 262).

Se considerarmos misticismo como sinônimo de gnosticismo, as reflexões sobre o caráter místico dos românticos não constituiriam novidade alguma dentro dos estudos literários. Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, afirma que os românticos são aqueles que dizem que “os poetas são videntes e profetas, o espírito fala por sua boca. O poeta desaloja o sacerdote e a poesia se transforma em uma revelação rival da escritura religiosa.” (1984, p. 70). Toda a visão que Paz tem da poesia, aliás, é profundamente marcada por noções que poderíamos considerar românticas. Ao demarcar a origem da tradição da ruptura no seio do romantismo, demonstra a natureza romântica do princípio que marca toda a literatura e arte da modernidade, além das vanguardas do século XX, por mais antiromânticos que sejam tais movimentos. Indo além, ficamos com a sugestão de que ainda hoje somos todos românticos, a despeito de qualquer negação a isso. Em *O arco e a lira*, Paz afirma que a poesia teria um componente intrinsecamente místico ou mágico, como fica claro em sua visão do papel do poeta: “A atitude do poeta tem muita semelhança com a do mago. Ambos usam o princípio da

analogia; ambos agem com fins utilitários e imediatos: não se perguntam o que é o idioma ou a natureza, mas servem-se deles para seus próprios fins.” (1982, p. 64). Paz também diz, de forma lacônica, que “Nem todos os mitos são poemas, mas todo poema é mito.” (1982, p. 77). Blake, ao se valer de sua poesia textual e visual para construir seus próprios mitos, estaria simplesmente potencializando o caráter mítico da própria poesia.

O autor mexicano ainda constrói outras reflexões dentro dessa aproximação entre o poético e o místico, dentre as quais se destaca a correlação que faz entre poesia e religião:

A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então, aparece, emerge, esse ‘outro’ que somos. Poesia e religião são revelação. (1982, p. 166).

A partir das considerações de Paz, a conclusão à qual podemos chegar é de que a noção de uma poesia mística não seria em si relevante por expressar certa redundância. Se toda poesia é, em maior ou menor grau, mística, não faria sentido rotular como místico um tipo específico de poesia, como no caso da obra de Blake. Talvez possamos aceitar como mística a experiência do observador/leitor diante da imagem/texto blakiana. As iluminuras e ilustrações permitiriam ao observador/leitor um tipo diferente de comunhão com a imaginação do poeta. Seu literalismo da imaginação poderia equivaler a um misticismo da imaginação. Mesmo assim, é possível ainda diferenciar o estilo de Blake como um estilo gnóstico, pois o poeta teria sido “gnóstico no exagero.” (WILLER, 2010, p. 230). Sua mitologia e seu hipersincretismo seriam as evidências.

Se a poesia é, de certa forma, análoga à religião, ela corre o mesmo risco de se tornar institucionalizada e dogmática, de se tornar a “Bíblia do Céu”. A crítica que Blake faz das religiões institucionalizadas também seria aplicável às visões institucionalizadas sobre a literatura e a arte, incluindo a tradicional separação entre poesia e pintura que o poeta parece por em xeque. A leitura infernal seria uma estratégia libertária não apenas na desconstrução das escrituras bíblicas, mas de qualquer discurso engessado. Dessa forma, nenhuma leitura que se faça da obra de um determinado autor pode se pretender única e absoluta. O mesmo valeria para as leituras aqui apresentadas sobre a obra blakiana, que devem ser vistas apenas como possibilidades, passíveis de desconstruções em outras leituras infernais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação partiu do pressuposto de que haveria uma íntima correlação estética entre a visualidade da obra de William Blake e o misticismo que costuma ser atribuído ao poeta, seja através de sua persona ou através das próprias referências místicas em sua poesia. O trabalho se desenrolou em três etapas, focadas respectivamente no texto, na imagem e no misticismo, analisando as principais conexões entre a filosofia particular de Blake e a sua mitologia peculiar. As conclusões obtidas podem não ter sido plenamente satisfatórias, mas a construção de conclusões definitivas nunca foi o objetivo almejado. O mais importante está na construção de possibilidades de leituras e diálogos com outras leituras, visando dar continuidade à linha de trabalhos que se propõem a redescobrir o autor inglês.

É propício, nesse ponto final do trabalho, lembrar a crítica que T. S. Eliot faz à obra de Blake. Em sua preocupação em definir os clássicos e moldar o panteão da literatura inglesa, Eliot (1953, p. 171), apesar de apreciar as qualidades artísticas de Blake, acusa-o de ter sido um autor de cultura pouco refinada, temperamental e excêntrico, porque destoava das tradições latinas. Para Eliot, faltava a Blake um respeito pelo controle da razão, o senso comum e a objetividade científica. Tal crítica soa bastante controversa, já que o poeta-crítico parecia querer que o poeta-gravurista fosse menos poeta. O que Eliot apontava como problema em Blake era justamente a sua autenticidade, sua insubmissão a modelos tradicionais. Sobre o poeta-gravurista, o poeta-crítico disse o seguinte: “O que o seu gênio requeria, e o que infelizmente lhe faltava, era uma moldura de ideias aceitas e tradicionais que teriam impedido ele de ser indulgente em sua própria filosofia, e que teriam concentrado sua atenção sobre os problemas da poesia.” (1953, p. 171, tradução nossa⁷⁶). Em outras palavras, para Eliot, Blake teria sim um gênio poético em si, mas desperdiçado por sua própria autoindulgência. A percepção de certo poeta ou artista como autoindulgente é sempre problemática, pois parece ser um critério de julgamento muito subjetivo, assim como a própria percepção das genialidades alheias. Afinal de contas, o que é autoindulgência para uns pode não ser para outros, assim como o que é genial para uns pode não ser para outros. Dessa forma, qualquer poeta ou artista com características muito únicas, idiossincráticas, corre o

⁷⁶ No original: “What his genius required, and what it sadly lacked, was a framework of accepted and traditional ideas which would have prevented him from indulging in a philosophy of his own, and concentrated his attention upon the problems of the poet.”

mesmo risco de ser visto como autoindulgente. Há quem possa dizer isso de Franz Kafka ou Jorge Luis Borges. E quem poderia categoricamente atestar pela genialidade ou autoindulgência do próprio T. S. Eliot, com o seu aclamado poema *The Waste Land*?

Há uma linha/verso de *Jerusalem* muito conhecida nos estudos blakianos que representa muito bem a autonomia de Blake enquanto criador. Trata-se daquela que diz: “Eu devo criar um sistema, ou ser escravizado pelo sistema de outro homem”. (2013, p. 307, tradução nossa⁷⁷). Muito dessa resistência às ideias tradicionalmente estabelecidas, certamente, tem a ver com a sua formação não convencional, já que não tinha se inserido na educação escolar oficial londrina. Toda a cultura que possuía, escassa ou não, foi adquirida por vias autodidatas. A única educação oficial que recebera foi em um instituto de arte, por um curto período de sua juventude, no qual teve a oportunidade de aprimorar os seus dotes de ilustrador e gravurista. Essa condição de um artista sem escolaridade contribuiu muito para certo desdém que se construiu em torno de seus méritos poético-artísticos. Talvez esse mesmo desdém esteja por trás das críticas de Eliot. Em suas considerações a respeito de Blake, o poeta-crítico reforça que o problema não estaria em Blake, mas nas condições que o levaram a se tornar tão idiossincrático. Ele diz: “A falha talvez não estivesse no próprio Blake, mas no ambiente que não fornecia o que tal poeta necessitava; talvez as circunstâncias o tivessem levado a fabricar o que talvez o poeta precisasse: o filósofo e o mitólogo [...]” (1953, p. 172, tradução nossa⁷⁸). Eliot parece sugerir que a poesia de Blake foi enfraquecida pelo que tinha de filosofia e mitologia criadas. No entanto, ele parece não perceber que a poesia de Blake está no próprio jogo dessa criação, como fica subentendido na linha/verso de *Jerusalem* que se segue àquela citada acima: “Eu não vou raciocinar nem comparar: meu projeto é criar.” (2013, p. 307, tradução nossa⁷⁹). Blake não queria raciocinar em cima das referências já dadas, muito menos compará-las ou se comparar a elas. Ele se propunha apenas a criar.

Obviamente, muito da filosofia e mitologia particulares de Blake se encontra também em outros autores e tradições, que chegaram ao poeta-gravurista de alguma forma ou foram coincidências arquetípicas. Foi exatamente um dos pontos que esta dissertação se propôs a discutir e analisar. Porém, o que se sobressai de toda a sua obra é sua própria criatividade, a energia criativa que amalgamava texto e imagem. Podemos concluir que, no fim das contas, toda a poesia iluminada de Blake tem como base conceitual o próprio ato de criar. Como

⁷⁷ No original: “I must Create a System, or be enslav’d by another Man’s”.

⁷⁸ No original: “The fault is perhaps not with Blake himself, but with the environment which failed to provide what such a poet needed; perhaps the circumstances compelled him to fabricate, perhaps the poet required the philosopher and mythologist [...]”.

⁷⁹ No original: “I will not Reason & Compare: my business is to Create”.

Ackroyd (1995, p. 359) aponta, Blake teria usado compassos em seu próprio processo de composição, permitindo a nós a percepção de que Urizen, o “Ancião dos dias” que vasculha o abismo com um compasso, poderia ser uma projeção da persona do próprio poeta. Um poeta-demiurgo obcecado com sua própria criação, obcecado em sistematizar a sua própria criação, assim poderia ser a nossa visão sobre Blake. Curiosamente, pelo que Ackroyd indica, na biografia que compôs, Blake parecia ter uma obsessão em particular com a própria gravura do *Ancião dos dias*, chegando a retocá-la e refazê-la várias vezes ao longo de sua vida, inclusive perto de sua morte. Para um artista, a criação possuiria tanto um lado positivo quanto um lado negativo. Urizen poderia representar esse lado negativo da criação, que tende ao controle excessivo, busca a perfeição e se submete a repetições mecânicas. É como se Urizen refletisse o que haveria de mais exaustivo no labor de Blake ao empregar sua técnica única para gravar, de forma espelhada, as palavras e as iluminuras sobre placas de cobre. A pergunta sobre a natureza do criador do tigre poderia também ser uma pergunta sobre a própria natureza do poeta-gravurista enquanto artesão de sua própria obra. Aquele que criou o poema do cordeiro em uma fase de inocência seria o mesmo que criou o poema do tigre em uma fase de experiência? O poeta do *Casamento do céu e do inferno* é o mesmo poeta dos últimos poemas proféticos? Dessa forma, constataríamos que o ciclo que vai de Orc a Urizen poderia simbolizar, alegoricamente, as transformações da poesia-arte blakiana, que começa com poemas mais simples de linguagem clara e termina com poemas mais complexos de linguagem enigmática.

A Bíblia do Inferno pode até ter sido fruto de algum devaneio de Blake, um projeto sem coesão, nascido do desejo de se afirmar como um criador autônomo. Por mais imperfeitas que fossem suas criações, sua filosofia própria e sua mitologia particular, o que nos impacta é o caráter único delas, traduzidas esteticamente na mistura alquímica de poemas e ilustrações. Há algo de libertário na apropriação estética de motivos bíblicos. É libertária a noção de uma Bíblia puramente estética. Talvez a melhor forma de apreciar o verbo e a iconografia de Blake esteja simplesmente na pura apreciação das suas obras em seu formato original. O observador/leitor não precisa buscar os pontos de contato com a Bíblia, as antigas mitologias, as heresias gnósticas e os pensadores místicos. Como propõe Gumbrecht (2010), o sentido não é necessário para que haja uma estesia. O observador/leitor deve apenas folhear as lâminas/páginas blakianas, se deixando afetar pela estranha presença do casamento entre a palavra e a imagem.

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Peter. *Blake*. London: QPD, 1995.

AFLOROAEI, Lucia. Religious Dualism: Some Logical and Philosophical Difficulties. *Journal for Interdisciplinary Research on Religion and Science*, No. 4, January 2009.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 5-26.

BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno*. Ed. bilíngue. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Poesia e prosa selecionadas*. Ed. bilíngue. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: J. C. Ismael, 1984.

_____. *Primeiro livro de Urizen*. Ed. bilíngue. Trad. João Almeida Flor. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983.

_____. *The Complete Illuminated Books*. London: Thames & Hudson, 2013.

BLOOM, Harold. *Blake's Apocalypse: a study in poetic argument*. New York: Doubleday & Company, 1963.

_____. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. New York: Cornell University Press, 1971.

BORGES, Jorge Luis. Aula no. 15 – Vida de William Blake... In: _____. *Curso de literatura inglesa*. Organização, pesquisa e notas de Martín Arias e Martín Hadis. Trad. Eduardo Brandão. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 214 – 229.

COULIANO, Ioan P. *The Tree of Gnosis: gnostic mythology from early Christianity to modern nihilism*. New York: HarperCollins, 1992.

ECO, Umberto. *Nos limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ELIOT, T. S. Blake. In: _____. *Selected Prose*. Harmondsworth: Penguin, 1953, p. 169 – 172.

FERNANDES, Caroline Coelho. O iconoclasmo bizantino: problemas e perspectivas. *Revista Mundo Antigo*, ano IV, v. 4, n. 08, p. 115–129, dez. 2015.

FERREIRA, Agripina Encarnación Álvares. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.

FERREIRA, Fernando Guimarães. A dialética hegeliana: uma tentativa de compreensão. *Rev. Estudos Legislativos*, Porto Alegre, ano 7, n. 7, p. 167 – 184, 2013.

FONSECA, Maria Henriqueta. *O catarismo e a cruzada contra os albigenses*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/viewFile/36092/38813>>. Acesso em: 22 out. 2016.

FRYE, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. 10th ed. New Jersey: Princeton University, 1990.

_____. *The Great Code: The Bible and the Literature*. New York: Harcourt, 1983.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 13^a. edição. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996. Coleção Ofício de Arte e Forma.

JONAS, Hans. *The gnostic religion: the message of the alien God and the beginnings of Christianity*. 3rd ed. Boston: Beacon, 2001.

KING James Bible Online. Disponível em: <<http://www.kingjamesbibleonline.org/>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

LAFER, Mary de Camargo Neves. Os Mitos: Comentários. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 53 – 94.

LOPES, Rodolfo. Introdução. In: PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Tradução, introdução e notas Rodolfo Lopes. Coimbra: CECH, 2011. Coleção autores gregos e latinos.

MARTINS, Antônio Manuel Alves. As formas do espírito – espiritualidade, teologia e arte. *THEOLOGICA*, 2.^a Série, 45, 2 (2010).

MITCHELL, W. J. T. Visible Language: Blake's Art of Writing. In: _____. *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 111 – 150.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, [1979].

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo Cesar Souza. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.

_____. *O anticristo*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Lawrence Flores; TAVARES, Enéias Farias. A composição dos livros iluminados de William Blake nos anos 1790: poesia e revolução. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 1, p. 81–100, jan./jun. 2009.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11ª edição. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

ROBERTS, Marie. *British poets and secret societies*. New York: Routledge Revivals, 2014.

SCHAEFERS, Katherine. Gnostic Imagery from the Beginning of our Era to Today. *The Rose+Croix Journal 2011* – vol. 8. Disponível em: <<http://www.rosecroixjournal.org>>. Acesso em: 04 maio 2016.

SINGER, June. *Blake, Jung e o inconsciente coletivo: o conflito entre a razão e a imaginação*. Trad. Milena Soares Carvalho. São Paulo: Madras, 2004.

TAVARES, Enéias Farias. *As portas da percepção: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em letras, RS, 2012.

THE William Blake Archive. Disponível em: <<http://blakearchive.org/>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

TOMSICH, Francisco. *Usos del concepto de gótico y la obra de William Blake*. Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, 2010. Disponível em: <https://anticlimacus.files.wordpress.com/2013/02/2_usos-del-concepto-de-gc3b3tico-y-la-obra-de-william-blake_francisco-tomsich.pdf>. Acesso em: 20 out. 2016.

WILLER, Cláudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.