10

SEXO LIMITADO E ILIMITADO
Blake

William Blake é o Sade britânico, como Emily Dickinson é a Sade americana. Diretamente inspirado por *The faerie queene* e sua incompleta resposta em *Paraíso perdido*, Blake faz da guerra dos sexos o primeiro conflito teatral do romantismo inglês. Os úteros daimônicos do romance gótico são demasiado estreitos para o drama cósmico de Blake. Na mesma década de Sade, Blake transforma sexo e psique num círculo darwiniano de turbulentas energias naturais, fugindo, perseguindo, devorando. Os críticos do pós-guerra que resgataram a poesia romântica da baixa estima em que era tida tenderam a ignorar ou minimizar as ambigüidades sexuais e morais perturbadoras. Por exemplo, a *Fearful simmetry* [Simetria terrível] (1947), estudo pioneiro de Blake por Northrop Frye, promove otimisticamente a liberação sexual de um modo que parece simplista e ingênuo uma exausta geração depois. Quanto se esperava do sexo. Quão pouco pode o sexo proporcionar. A literatura de Blake é dividida por uma terrível contradição: ele quer libertar o sexo de suas restrições sociais e religiosas, mas também escapar ao domínio da Grande Mãe da natureza ctônica. Infelizmente, a cada volta em direção ao sexo, voltamos direto ao negro abraço da mãe natureza. A incansável produtividade de Blake como poeta e desenhista vinha das intoleráveis armadilhas em que a imaginação masculina se vê quando reflete sobre a natureza. A poesia de Blake é grande ópera sexual de instabilidade, angústia e ressentimento.

Profeta e radical, Blake denuncia todas as formas sociais. Leva mais longe que o próprio Rousseau a hostilidade deste contra a civilização. Para Blake, as personas sexuais, que pertencem ao reino social do desempenho de papéis, são artificiais e falsas. Ele difere de outros românticos ingleses em vários pontos. Todos acreditam que o amor é energia espiritual. Mas Blake é o único a opor-se à androginia como solução para os rígidos papéis sexuais. Blake condena a androginia como solipsismo. Seus hermafroditas são monstruosos. O solipsismo romântico, comunhão consigo mesmo e fortificação de si mesmo, torna-se estéril em Blake. Por quê? Porque Blake, embora siga e amplie as políticas de Rousseau, vê a natureza com os olhos de Sade. Em Blake, a terna mãe natureza dá

salto *fin de siècle* na monumentalidade daimônica. Irmão de Sade, a quem não podia ter conhecido ou lido, Blake revive a deusa sedenta de sangue da antiga religião de mistério, sensacional de barbarismo asiático. Anseia por derrotá-la. Ao fracando-a, cria-a e confirma seu poder. Ironicamente, torna-se seu escravo e emissário, uma voz clamando no deserto. Em nenhum outro lugar da literatura é a Mãe tão maçiça e eloqüentemente violenta como em Blake.

Blake, seguindo Spenser, constrói uma complexa simbologia psíquica ainda não inteiramente entendida. Um dos padrões básicos de Blake é o dos contrários em guerra, por meio dos quais se busca o progresso espiritual, como em *The faerie queene*. À medida que sua poesia se desenvolve, o principal combate de Blake é entre homem e mulher, metáforas da tensão entre humanidade e natureza. Em *Songs of innocence* [Canções da inocência] (1789), ainda não se trata da guerra dos sexos, mas ela está prefigurada no tema das relações tirânicas de poder, para as quais Blake toma a opinião de Rousseau, mas o tom de Sade. Blake interessa-se por coerção, compulsão-repetição, estupro espiritual. Vê sadismo e vampirismo em figuras autoritárias masculinas. As crianças que falam em *The chimney sweeper* [O limpador de chaminés] e *The little black boy* [O negrinho] são fisicamente exploradas e psicologicamente manipuladas. São os escravos invisíveis, ou *houris*, de uma nova sociedade industrial corrupta. Tiveram a mente invadida por um pacto daimônico de Igreja e Estado. "Assim, se todos fizerem o seu trabalho, não precisam temer mal algum": vozes adultas saem de suas bocas em perverso ventriloquismo. O elemento sexual nessa lavagem cerebral é evidente em "Holy Thursday" [Quinta-feira Santa], em que sacristãos grisalhos com "varas brancas como a neve" arrebanham um rio de crianças para dentro da catedral de São Paulo. As varas são os fálicos bastões brancos de Spenser, aqui simbolizando a desvitalização do inverno. Os sacristãos são pervertidos, *voyeurs*, decadentes. Congelam o rio vital de crianças.

Em *Songs of innocence*, o branco é a cor da dessexualização. O cabelo branco do limpador de chaminé, o pequeno Tom Drace, que parece um cordeiro, expressa a sua prematura experiência adulta. Os escravos crianças vão da infância à velhice sem passar pela virilidade adulta. Como na carta punitiva do jogo capitalista Monopólio: "Vai direto para a Cadeia. Não Vai em Frente. Não ganha $200". Em outra parte, em Blake, o ciúme sexual estropia a energia humana. Em *Songs of innocence*, a autoridade masculina é um Herodes impotente, massacrando os inocentes, enquanto os viola com o olho e a mente. A sociedade atua por uma viciosa pederastia. Em 1789, os dois sexos ainda empoavam os cabelos ou usavam perucas. O século XVIII honrava a idade e a tradição, derrubadas pelo romantismo no culto da juventude. O grisalho limpador de chaminés de Blake é a vítima ritual de um regime não natural. A extrema estilização das perucas do século XVIII — sabemos de mulheres que não podiam passar pelas portas, com enormes arranjos de frutas, folhagens e ninhos de pássaros — era um sintoma de decadência. O cabelo empoado é uma perversa fantasia de geada e pó de anjo, mundanismo mascarado de inocência. As crianças artificialmente envelhecidas de Blake são superexperientes e informadas. Pode-se achar

uma analogia perturbadora num sarcófago de Roma imperial, decorado com escarninhos *putti* obesos, fétidos de sensualidade adulta. Os querubins de Blake são depravados pela tirania adulta. Henry James retoma o tema de Blake em *The turn of the screw*, no qual uma hierarca obsedada, a governanta, projeta sofisticação sexual sobre um menino que morre como exausto prisioneiro da febril imaginação dela. O limpador de chaminés de cabelos brancos de Blake representa a classe das pessoas exploradas. O cabelo branco é sexualmente universalizante, porque os explorados são humilhantemente feminizados pelo poder político amoral. Diz Erich Fromm: "Para o caráter autoritário existem, por assim dizer, dois sexos: os poderosos e os impotentes".[1] As personas sexuais em *Songs of innocence* são imaginadas como gerações canibalizando umas às outras. As crianças inocentes de Blake são precursoras de suas vítimas masculinas emasculadas por mulheres cruéis.

"Infant joy" [Alegria do bebê] é o mais negligenciado dos grandes poemas de Blake. Harold Bloom dedica-lhe uma frase em seu livro sobre Blake, e ele e Lionel Trilling omitem-no da *Oxford Anthology* de literatura romântica. "Infant joy" tem uma simplicidade enganosa:

Não tenho nome
Só dois dias tenho.
Como vou te chamar?
Feliz sou
Alegria me chamo,
Doce alegria esteja contigo.

Bela Alegria!
Doce alegria de apenas dois dias.
Doce alegria te chamo a ti:
Sorris.
Enquanto isso eu canto
*Doce alegria esteja contigo.**

Regressamos à infância da consciência. Vemos a criança de Rousseau cruzando a fronteira do ser. Que encontramos aí? Ternura e inocência por todos os lados. Aprendi a ler poesia com Milton Kessler, cujas brilhantes observações sobre "Infant joy" refaço a partir de minhas anotações da universidade:

> "Infant joy" é uma imaculada carícia física que leva às lágrimas. A metáfora para esse poema é tomar a criança nos braços. Mas um adulto que pega um recém-nascido sente-se súbita e involuntariamente consciente da facilidade com que pode fazê-la em pedaços. Em "Infant joy" há uma sensação da enorme proximidade, um estar junto e intimidade de quem fala. A criança ainda não tem voz própria. Algum grande

(*) I have no name/ I am but two days old./ What shall I call thee?/ I happy am/ Joy is my name,/ Sweet joy befall thee!// Pretty joy!/ Sweet joy but two days old./ Sweet joy I call thee:/ Thou dost smile./ I sing the while/ Sweet joy befall thee.

poder coercitivo dá-lhe uma identidade. Há certas formas de sádica ternura mais [illegible] do que a psique permite. "Infant joy" é como a "Elegy for Jane" de Theodore Roethke, no qual o poeta, parecendo um urso, com sua energia aterrorizante [illegible] agir, chega a uma perigosa proximidade de um ser delicado. A elegia começa: "[illegible]embro os cachos do pescoço, moles e úmidos como gavinhas".

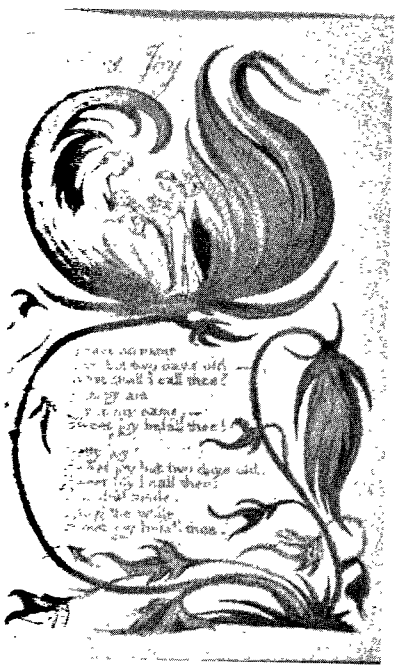
[illegible] joy" expõe o autoritarismo na "preocupação", "cuidado" e "compreen-[illegible] rousseauístas, hoje valores liberais farisaicos. No lúgubre diálogo do poe-[illegible] reconheço as inrensidades homoeróticas de George Herbert. Em seu vazio [illegible]amento sinto o claustrofóbico caramanchão spenseriano. "Infant joy" vem [illegible] de estupro de *The faerie queene*. É a provocativa vulnerabilidade da [illegible] Florimell, a pureza que suga a imundície em sua esteira. "Infant joy" [illegible] vácuo rousseauísta em que a natureza sádica está para se despejar.

O bebê de Blake não tem nome, nem persona. Mal se individualizou. A [illegible] do bebê é o que Blake chama depois de um "estado", uma condição [illegible] Sentimos crueza, sensibilidade, indefesa passividade. A infância rousseauís-[illegible] não é nenhuma bênção. A experiência sensorial é o caminho do sadomaso-[illegible]o. "Infant joy" recria o obtuso estado de músculo de nossa fisicalidade, [illegible]posição que se converte em sexo, ou antes o pulsante poder que é o sexo. [illegible]e Eliot diz: "Se tivéssemos uma aguda visão e sensação de toda vida hu-[illegible] comum, seria como ouvir a relva crescer e o coração do esquilo bater, e [illegible]eríamos desse rugido que está do outro lado do silêncio. Na verdade, mes-[illegible] mais rápidos de nós andam por aí bem alcochoados de estupidez".[2] "In-[illegible] joy" retira o pára-choque entre pessoas e seres. Eliot imagina uma perfeita [illegible]ura e uma inundação sensorial num receptáculo demasiado pequeno para [illegible]ê-la. A suavidade sem ego do poema desperta em nós a sensação de poder [illegible]gador mencionada por Kessler, que contemos inconscientemente. O agu-[illegible]ento dos sentidos inflama-os — e aí vem o sadismo. A simpatia e o cuidado rousseauístas tornam-se automaticamente seus opostos.

"Infant joy" tem o vazio moral da feminilidade de Spenser, um espaço [illegible]rto na natureza. É como o coração parado de um geode, cercado de dentes [illegible]alinos. Em "Infant joy" há uma devoradora presença à espera, um tigre bla-[illegible]no: o leitor. É um dos mais misteriosos poemas da literatura. Aparentemente [illegible] leve e transparente, abriga alguma coisa de sinistro e maníaco. "Infant joy" [illegible]ortemente ritualístico. Kessler chama-o de "carícia". As hipnóticas repetições [illegible] poema são uma série de gestos tranqüilizantes, como esfregar uma lâmpada [illegible]ra que surja um gênio. O poema é um sortilégio que materializa um poder [illegible]mbrio, latente no leitor. "Infant joy" é um poema daimonizante: daimoniza [illegible] leitor, atraindo-o para o ciclo rapace do processo natural. Fazendo do leitor [illegible]m sádico, subverte a complacente confiança em nossa moralidade e benevolên-[illegible]a. Blake desprezava "Misericórdia, piedade, paz". "Infant joy" é uma crítica [illegible]ródica do rousseauísmo. Como os poemas dos limpadores de chaminés de Blake, [illegible]cusa o opressivo paternalismo dos autonomeados guardiães da sociedade. Todo gesto de amor é uma afirmação de poder. Não há abnegação nem auto-sacrifício, só refinamentos de dominação.

31. William Blake, Deus criando Adão, *1795.*

O desenho psicossexual de "Infant joy" *paira*. Pairante é a relação de quem fala com o bebê, do leitor com o poema. A ameaça que zumbe em tal proximidade é mostrada na aquarela de Blake *Deus criando Adão* (fig. 31). O alado Urizen, Jeová tirano, paira com um peso sufocante sobre Adão, que parece um cadáver, estendido achatado como um crucificado. Deus é um vampiro tomando de volta o fogo prometéico. O quadro parece mostrar um ato sexual não natural, homossexual e sadomasoquista. A crítica é pudica na admissão de tais perversidades em Blake. Pairar é sempre, emocional e sexualmente, problemático. Está em toda parte no *voyeur* da última fase do romantismo, Walt Whitman. que se imagina vagando a noite toda, "rápida e silenciosamente andando e parando". Ele curva-se "de olhos abertos sobre os olhos fechados dos que dormem"; escuta o respirar tranqüilo das crianças; passa as mãos "consoladoramente de um lado para outro" sobre os que sofrem e estão inquietos. Em outra parte. erguendo o mosquiteiro de um berço, fita "por longo tempo" o bebê, e "silenciosamente" espanta as moscas ("The sleepers"; *Song of myself*, 8 [Os que dormem; Canção de mim mesmo]). Quando Wordsworth olha da Ponte de Westminster, os adormecidos da cidade são apenas inferidos. Os adormecidos de Whitman são corpos quentes, sensuais. O amor rousseauísta de Whitman, que tudo abarca, é romantismo vampírico, tirania escopofilíaca. O olho do poeta é onipotente, enquanto seus objetos são passivos e indefesos, sem pensamento nem



32. William Blake, Infant joy, *de* Songs of innocence and of experience, *1794.*

centidade. A proximidade a que Whitman chega dos que dormem baseia-se na inconsciência deles. Ele os torna objetos femininos de seu prazer divino. O amor romântico — todo amor — é sexo e poder. Ao aproximarmo-nos, entramos na aura animal uns dos outros. Há magia nisso, tanto negra quanto branca.

Violando o espaço da psique de seus adormecidos, Whitman estupra-os. Wordsworth também lembra a "impiedosa devastação" de sua infância num bosque de nogueiras, um "cenário virgem", em que ele deixou um "caramanchão mutilado" spenseriano ("Nutting"). A invasão é sempre subliminarmente erótica. Varar um *temenos* — um espaço sagrado da mente, corpo, quarto de dormir, ou a natureza — é sempre uma dominação e conspurcação. "Infant Joy", de Blake, evoca um impulso para a invasão criminosa. Lendo-o, pairamos à beira de um *locus* de experiência proibido. Contemos a respiração. Sentimos nervosamente o contraste estético entre nossa rudeza adulta e a delicadeza do bebê, erotizada pelo implícito toque do poema. O bebê existe em estado blakiano de feliz passividade, o cego tatear da polimorfa perversidade. O bebê é cego. Mas nós vemos agressivamente. Pela trilha de nosso olhar derrapa nossa inquebrantável vontade.

A mesma dialética de cega brancura e olho agressivo ocorre em *The faerie queene*, em que os fanfarrões canibais pairam sobre Serena adormecida, examinando sua "carne delicada", a que o poeta dá um revestimento de seda (VI.viii.36-43). Será essa a origem do poema de Blake? A violação em "Infant

joy'' é a exposição de uma coisa privada, desprotegida, trêmula e úmida. Um bebê de dois dias de vida mal é sexualmente diferenciado. Ainda está úmido do útero. ''Infant joy'' põe-nos cara a cara com o fundamental biológico. A simplicidade pré-consciente do bebê de Blake é quase celular. Na verdade, o poema é uma célula, uma simples célula de vida protoplasmática. ''Infant joy'' desvela um mistério psicológico. Penetramos no reino feminino, como faz Melville em *Tartarus of maids* [Tártaro de donzelas] ou Da Vinci em seu desenho de um feto. Isso é provado pelo desenho que Blake fez do poema, em que um bebê está no colo de uma mãe pairante, e os dois são engolidos pelas fauces, que parecem chamas, de uma flor gigante, a natureza rapace de Blake (fig. 32). Assim, a impotência do bebê é uma versão da escravidão do limpador de chaminés. ''Infant joy'', parecendo um útero, é a abertura cirúrgica de um corpo feminino, a máquina orgânica da natureza. ''Infant joy'' é o crime sexual secreto de um poeta-estuprador. Antecipa o claramente sádico *Mental traveller* [Viajante mental], no qual o ''Bebê'' da humanidade é entregue à velha mãe natureza, cirurgiã e torturadora. *Mental traveller* literaliza as manipulações autoritárias de ''Infant joy''. Blake corrige Rousseau: o homem nasce acorrentado, o corpo nascido de mãe amarrando-nos a confortos físicos, sexo e dor.

Em *Songs of experience* [Canções de experiência] (1794), ''Infant joy'' avança para a maturidade sexual. A resposta de Blake a ''Infant joy'' não é ''Infant sorrow'' [Sofrimento do bebê], mas ''The sick rose'' [A rosa doente]. Aqui, o caramanchão spenseriano do recém-nascido de Blake muda de Rousseau para Sade:

Ó Rosa estás doente.
O inseto invisível
Que voa à noite
Na tempestade ruidosa:

Descobriu teu leito
De prazer carmim:
E seu sombrio amor secreto
*Tua vida destrói.**

''The sick rose'' é o Caramanchão da Felicidade de Spencer destruído pela guerra dos sexos. A convenção literária de fuga feminina e perseguição masculina, satirizada por Spenser na sempre fugitiva Florimell, revela sua hostilidade inata. As sedutoras artes de auto-ocultamento da mulher significam que a aproximação do homem deve assumir a forma do estupro. O falo torna-se o inseto conquistador, agente da morte. Retirar-se e esconder-se são sempre atitudes negativas em Blake. Aqui, provocam ataque sádico, em parte uma alucinação da rosa reclusa. A rosa é uma psique narcisisticamente convoluta. O órgão genital feminino é tradicionalmente simbolizado pela rainha das flores, da medieval Rosa Mística

(*) O Rose thou art sick. / The invisible worm, / That flies in the night/ In the howling storm: / Has found out thy bed/ Of crimson joy: / And his dark secret love/ Does thy life destroy.

Auguste-Dominique Ingres, O banho turco, *1862.*

ao clássico do rock "Sally, go round the roses". Blake encara o solip- como o perigo na sexualidade feminina. O exclusivismo da rosa mistura vergonha e orgulho. Suas camadas de pétalas são uma forma de autopo- to. Que o "leito de prazer carmim" da rosa sugere prazer masturbató- to bastante aceito pelos críticos. Para Blake, a compleição da rosa em a é perversa e estéril. A rosa é um dissidente sexual, dividindo onde aver inteireza e unidade na natureza. É assim uma primeira versão dos roditas solipsistas dos livros proféticos de Blake.

A rosa masturbatória de Blake pertence à tradição iniciada no Egito, onde -erotismo é um método de cosmogonia. Blake vê um mundo privado de mo uma célula de prisão. A rosa está doente porque pensa que a comu- o sexo drena e apaga sua identidade. A ambivalência do próprio Blake ação ao sexo produz a críptica dualidade do poema. O medo masculino o-suficiência da mulher está escrito em toda a mitologia e cultura. É a

identidade masculina, não a feminina, que é aniquilada na tempestade noturna da natureza. O fascínio da autonomia da mulher está claro em *O banho turco* de Ingres, um espirituoso paralelo do poema da rosa de Blake (fig. 33). A pintura de Ingres é curiosamente redonda, uma janela rosa ou tondo da Virgem transformados em buraco de fechadura pagão, através dos quais espiamos os rechonchudos corpos nus de uma dúzia de mulheres amorosamente entrelaçadas, como lésbicas pétalas de rosa. É uma cabeça de Medusa cheia de serpentes, vaporosa de libidinagem asiática. Tentando liberar o sexo da sociedade, Blake não pára de cair no *cul de sac* da sexualidade feminina. A convenção cortesã, por si só, não fez da mulher "a escondida". A natureza faz do corpo da mulher uma caverna do não visto, divinizado pela religião de mistério sadomasoquista.

O ambíguo "The sick rose" explica as afirmações do anterior *The book of Thel* [O livro de Thel] (1789), de Blake. Uma nuvem diz à virgem Thel que ela é "a comida dos vermes": "Tudo que vive,/ Não vive só, nem para si". A natureza como harmoniosa inter-relação: essa percepção budista não é mantida em Blake, demasiado conflituado em relação à dominação da natureza feminina. Em "The sick rose", os vermes de Thel são fálicos mensageiros celestes, que imitam o ciclo de crescimento. Blake acha doente o ser que vive sozinho e para si, porque rejeita a luta dos contrários pela qual a energia evolui. O livro de Thel termina em retirada histérica, quando ela salta de seu assento e corre gritando de volta a seus vales nativos. Blake combina a virgem grudada no assento de *Comus* de Milton com a fugitiva Florimell e a Belphoebe de Spenser, que desaparece no meio da frase. Blake encara a virgindade como um fetiche perverso. Quer acreditar que a rejeição da sexualidade por Thel é infantil, uma fuga da primeira menarca e da fertilidade. Assim, a castidade de Blake é diametralmente oposta à de Spenser e Shakespeare, para os quais ela significa integridade espiritual e força. Como Sade, Blake encara a castidade como não natural, matadora da energia. Mas ao exortar Thel, uma rosa doente, a curar-se entregando-se à comunhão, está mais perto do Shakespeare das comédias, em que todas são dadas em casamento, do que de seus colegas poetas românticos, para os quais a solidão é perfeição imaginativa. Shakespeare, subordinando o sexo à sociedade, empreende uma fuga renascentista do problema que Blake enfrenta. Tentando eliminar a sociedade mas redimir o sexo, Blake não pára de ver-se na paisagem rochosa de Da Vinci. Cada centímetro que ele poupa para o sexo, perde-se no desolado quilômetro da mãe natureza.

"London" [Londres], de Blake, como "Our journey had advanced" [Nossa viagem tinha progredido], de Emily Dickinson, é um daqueles raros poemas líricos que atingem dimensão épica. O profeta hebreu vaga pela moderna Babilônia, que denuncia com a voz de Rousseau. Em "London", as instituições, simbolizadas pela igreja e o palácio, oprimem os indivíduos. Suas paredes impessoais são surdas ao choro do limpador de chaminés e ao suspiro do soldado. Para Blake, os prédios são o rosto da sociedade, abstratos, mecânicos, sem vida.

"London" tem um novo meio radical de ver grandes obras de arquitetura urbana como monolitos vazios, sinistros. Blake prefigura Baudelaire e Kafka em sua visão do morto mundo noturno da cidade moderna, hoje uma árida grade de vidro e concreto. A indiferença da sociedade aos pobres torna-a sombria. A igreja de Blake é um sepulcro caiado manchado de vício, a fuligem que não sai. Do céu cai a praga de uma chuva rubra, o último suspiro do soldado agonizante trazido de um campo de batalha estrangeiro, e voltando-se do vento para chuviscar sobre a nublada Londres. Os anônimos inocentes massacrados deixam sua marca em escrita vermelha na parede real, sangue deles mas também do faraó, o terror francês saltando para a Inglaterra. A cidade chora mas não reconhece suas próprias lágrimas. Igreja e palácio são um rosto gelado ou petrificado. As paredes de pedra sem emoção são o que os livros proféticos de Blake chamam de "o limite da contração". Se do rosto ou fachada do palácio escorre o sangue dos cordeiros de sacrifício, então o poema é um sudário de Verônica, com o rosto dos sofredores impresso. O sangue que escorre é de Cristo, pois a sociedade industrial é não-cristã. George Herbert diz à morte: "A morte de nosso Salvador pôs um pouco de sangue/ Em teu rosto". A Londres moderna, drenada de compaixão cristã, está espiritualmente morta.

Os rostos nas frias paredes da cidade de Blake são obviamente assexuados. São personas assexuadas, antecipando os cruéis mostradores de relógio de Emily Dickinson, cujo governo do tempo é imposto pela Igreja, o Estado, o pai e a morte. As paredes de igreja e palácio de Blake são calcificações autoblindantes. Sua "Human form divine" [Divina forma humana] é apagada na ampliação de personas em instituições, rudes colossos insensatos. Os prédios da cidade são objetos fabricados, um modo romântico de andrógino. "London" termina logicamente na prostituta sifilítica, já que ela é portadora da desviada sexualidade da sociedade respeitável. É doente porque seu sexo é ao mesmo tempo secreto e comercial. A prostituta de Blake é a natureza, exilada da cidade, e que portanto volta sob a proteção da noite para emboscar e predar.

Uma das observações de Blake sobre prostitutas: "Numa esposa eu desejaria/ O que nas prostitutas sempre encontrei/ As feições do desejo Satisfeito". Tabuletas de pedra, faces de pedra. Blake acha que a repressão religiosa do sexo gera infelicidade e hipocrisia. As prostitutas das classes baixas, então como agora, encharcam-se do escorrimento masculino do casamento "decente" da classe média. Os homens perseguem à noite aquelas a quem não cumprimentam durante o dia. Para Blake, a prostituta é outra vítima ou bode expiatório, como as crianças exploradas e os soldados. É o terceiro elemento oprimido simbólico de "London". Mas de outro modo, é a terceira instituição do poema. Marginalizada e errante, ela faz aflorar sua própria concha doméstica no século XIX, era da cortesã. Blake é o primeiro artista a reconhecer a prostituta como um espírito afim. Em Paris, artistas e prostitutas viverão juntos em criativo casamento coletivo por mais de um século. Em *Nanã* (1880), de Zola, a cortesã preside do ápice da hierarquia pública. Igreja, palácio, prostituta: a seqüência de Blake lembra a prostituição ritual do templo da Grande Mãe asiática, a quem ele normal-

mente despreza. Será sua prostituta "jovem" porque é uma vampira ébria do sangue masculino da primeira estrofe? As "ruas da meia-noite" de "London" são as labirínticas entranhas da mãe terra, da qual a imaginação icariana tenta escapar. O poema junta arquétipo antigo a um panorama modernista de arquitetura hostil. A combinação volta a aparecer em Kafka, em que o labirinto burocrático do pai tirano é oniricamente o mesmo que as salas tipo útero da mãe que abandona. O "Marriage hearse" [Carro fúnebre matrimonial], de Blake, a partir do qual Emily Dickinson escreverá um de seus maiores poemas, é a carruagem móvel de nossos corpos, que tendem para a morte. A terra mãe, ao mesmo tempo útero e tumba, tem a última palavra no poema de Blake, como em toda parte e em todas as épocas.

Em *The mental traveller*, Blake transfere os conflitos épicos de "London" para o ar livre da natureza violenta. As instituições, antes sua preocupação rousseuísta, desfazem-se irrelevantes. *The mental traveller* é o reconhecimento por Blake do insuperável problema da natureza, que ele tentou antes domesticar e transformar num romance de sexo mutuamente recompensador. Acho que o sadomasoquismo desse poema vem da leitura por Blake de *The faerie queene*, cujas decadentes brutalidades ele compreendeu como nenhum crítico moderno. *The mental traveller* é Sade feito poesia. A claridade acre da linguagem é agudamente moderna ou da última fase do romantismo. Blake está muito além de Rousseau. Ele responde a si mesmo, como Coleridge responderá e corrigirá a Wordsworth. Bloom diz de *The mental traveller*: "Todos os homens no poema são um só homem, a humanidade, homem e mulher, juntos. Todas as mulheres são a natureza, os limites do humano".[3] *The mental traveller* é uma crítica sádica do amor e do sexo. Insisto em que todos os gêneros das personas sexuais de Blake devem ser aceitos como tendo autoridade dramática por si mesmos.

The mental traveller é um ciclo de canibalismo sexual interpretado por uma figura macho e fêmea, que ataca e recua em ritmos obsessivos de vitória e derrota. Um bebê homem é dado a "uma Velha", que o prega numa rocha, envolve-lhe a cabeça com espinhos de ferro, fura suas mãos e pés, e arranca-lhe o coração "para fazê-lo sentir ao mesmo tempo frio & calor". "Os dedos dela contam cada Nervo." Ela vive dos "gritos & choros dele", e "fica jovem enquanto ele envelhece". Depois o ciclo inverte-se: "ele despedaça suas Algemas/ E amarra-a para seu prazer". O poema move-se pelo pulsar sistólico do coração. As oscilações de Blake entre força e fraqueza são vórtices que se movem em direções opostas — origem da teoria dos giros históricos de Yeats. Todo ato sádico da mulher de Blake é um portento do tormento futuro dela, e na verdade o oculto ritual que o invoca. Todo o poema é um ritual. Seu sistemático catalogar de atrocidades assemelha-se às listas de Sade em *Cento e vinte dias de Sodoma*. Como Sade, Blake prenuncia o sincretismo antropológico de Frazer. *The mental traveller* recria os ritos sangrentos da Grande Mãe. A natureza, e não a sociedade, é a arena última da humanidade. *The mental traveller* tem vida renovada num dos

[illegible] versos do rock, uma música que certamente influenciou, o "Jumpin' [illegible] Flash" dos Rolling Stones.

O bebê recém-nascido de Blake vai direto para a crucificação. A inocência [illegible]sada pela experiência, uma Virgem transformada em bruxa. O rebelde Orc [illegible]re envelhece e torna-se o tirano Urizen. Blake aprendeu com a decomposi[illegible] moral da Revolução Francesa, cujo sadismo traiu seu patrono, Rousseau. As [illegible]as do bebê lembram as lendas de Prometeu, Jesus e Loki. Blake superpõe [illegible]damente as mitologias clássica, cristã e nórdica, sem dar ao cristianismo o [illegible] destaque habitual. Os sofredores masculinos masoquistas, que vimos em [illegible]seau, Goethe e Kleist, abundam no romantismo. Aqui o bebê é entregue [illegible] sombrio tutor para ser educado, como Aquiles é entregue ao centauro. [illegible]ruxa de *The mental traveller* é a primeira governante maligna da literatura [illegible] século XIX. O treinamento ou *Bildung* do bebê é duramente físico. Blake [illegible]ecipa Freud ao basear o intelecto no corpo. Em seu anterior "To Tirzah" [illegible]ara Tirzah], bruxa e mãe são uma só: "Tu Mãe de minha parte Mortal/ Com [illegible]eldade moldaste meu Coração/ E com falsas lágrimas auto-enganadoras,/ Agri[illegible]oastes minhas Narinas Olhos & Ouvidos". A natureza, tecendo os tecidos do [illegible]po, envolve-nos, no nascimento, em seu sudário.

Sujeitando o bebê pelos cinco sentidos, a bruxa "recolhe os gritos dele em [illegible]as de ouro". A taça de ouro é arrepiantemente arquetípica. Virginal, vagi[illegible]l, eucarística. A concha dourada de Thel é sua autopreservação egoísta. É o [illegible]rgânico petrificado moralmente, como os muros de "London". As usurárias [illegible]as de ouro da bruxa são sua presunçosa autoconsideração e autodivinização, [illegible] solipsismo sexual da rosa doente. Uma taça envenenada: a prostituta da Babi[illegible]ônia segura uma taça de ouro coalhada de fornicações; a esposa de Loki recolhe [illegible]uma taça o veneno de uma cobra pendurada acima do corpo amarrado dele. A bruxa de Blake é um vampiro recolhendo esguichos de sangue de bebê para [illegible]bebê-lo. Vimos em "London" como Blake transforma magicamente som em visão, suspiros e choros em sangue corrente. As taças de ouro de *The mental traveller* são suas próprias estrofes transbordando das agonias da humanidade.

No início de *The mental traveller*, a dominação da mulher sobre o homem parece tão completa que chega a ser insuperável. O bebê é matéria inerte manipulada por uma Primeira Causa. Ela o conhece através do toque sádico. Normalmente, os corpos femininos são o instrumento de cordas dedilhado pelos homens. Aqui a mãe natureza é uma mestra harpista fazendo triste música para si mesma. Com os tormentos, o homem adquire sua identidade, ainda ausente no recém-nascido de "Infant joy". Sua definição sexual é reforçada pelo autoritarismo biológico da natureza. *The mental traveller* avança por peripécias sexuais. A primeira é uma *pietà*, em que a velha bruxa se torna virgem com sua "juventude sangrenta". A Grande Mãe, chorando a morte de seu filho-amante, é por sua vez derrubada e amarrada. Agora o homem exulta com a vulnerabilidade masoquista da mulher. Mudou o serviço na quadra de tênis sádica. A definição sexual inflama-se e morre em *The mental traveller*. Dominação e submissão, a lei da natureza, estruturam compulsivamente o poema. Vimos um esque-

ma semelhante na *Pentesiléia* de Kleist. *The mental traveller* tem um ritualismo coreográfico. É como a paródia de uma dança num salão de baile, onde a dama não pára de tentar conduzir. No fim, somos mandados de volta ao início do poema, para tornar a lê-lo — um tropo que Joyce adota em *Finnegans wake*. *The mental traveller* é um uroboros imitando a circularidade do processo natural. Cada sexo devora o outro.

The mental traveller de Blake mostra o sexo como um drama ritual bárbaro, em que os atores trocam de máscara perpetuamente. O poema é energizado por explosivos retornos dos reprimidos. A provocativa fuga da mulher torna a ocorrer no fim do poema. É uma corça fugindo em meio ao matagal de medo plantado por ela mesma, imagens que vêm direto de *The faerie queene*. É a rosa doente envolta em ameaçadores espinhos púbicos. Suas coquetes "artes de Amor & Ódio" vêm da poesia do amor cortesão. Nascemos numa guerra de sexos, mas aprendemos a prolongá-la. O matagal são as personas do amor petrarquiano, intelectualizando o desejo. Para Blake, as múltiplas personas são estéreis e astutos engodos.

A primeira cena de *The mental traveller*, com sua servidão sadomasoquista, tem um chocante caráter industrial. A bruxa executa suas hediondas tarefas com objetiva eficiência e zelo gerencial. A rocha é um cavalete de tortura ou bigorna, uma imagem em outros poemas de Blake. Estamos todos na bigorna, malhados pela mãe natureza. A natureza é uma fábrica, uma usina satânica que transforma homens em robôs. O bebê, o coração arrancado, é coroado com espinhos de ferro, que lembram não apenas Cristo, mas o robô Talus de Spenser, o "homem de ferro". Em sua pintura de *The faerie queene*, Blake mostra Talus com uma auréola de dentes metálicos em torno da cabeça. Coração e cérebro abortados, a masculinidade esmagada por passividade forçada, o bebê é um assexuado objeto manufaturado.

A assustadora abertura de *The mental traveller* é uma berrante invocação de triunfo feminino da vontade. Não encontro nada no poema que sugira que o ciclo sexual pode ser encerrado ou transcendido. A crítica superfilosofou *The mental traveller* e o fez moralista e didático, objetivos raramente românticos. O poema tem um poder esmagador tão feroz quanto um psicodrama. Sua técnica é cinema sexual surreal. *The mental traveller* é um ritual de libertação, uma externalização de conflito. Blake põe o brutal ciclo sexual em movimento, como uma máquina de movimento perpétuo, depois deixa-a girar no espaço e devorar-se a si mesma. O poema é magia circular. Mas a externalização não funcionou, pois Blake teve de retornar ao mesmo tema repetidas vezes. Seus poemas tornaram-se cada vez mais longos, como se a escala épica pudesse finalmente resolver o problema. O tema que não se pode fixar é o poder feminino universal. Os sistemas sadomasoquistas de Sade e Blake são desmentidos do naturismo maternal de Rousseau. A terrível energia das mulheres de Blake equivale à misteriosa quietude das meditativas Mães de Goethe. A literatura e a arte românticas do século XIX são dominadas pela *femme fatale*. Blake sente a aproximação disso e tenta detê-lo. Ironicamente, ao atracar-se com a mãe natureza, Blake não só derrubou

a alma dela, como a ergueu e imortalizou. Nossos movimentos contra a mãe natureza nos atam a ela. A poesia daimonizada de Blake forma uma nuvem de tempestade sobre o sexo que jamais se desfará.

Como *The mental traveller*, "The crystal cabinet" [O gabinete de cristal] só foi publicado em 1863. Assim, não pode ter influenciado "La belle dame sans merci" de Keats, a que se assemelha tanto em forma dramática que os dois poemas devem revelar uma profunda estrutura de imaginação sexual romântica. "The crystal cabinet" é narrado por uma vítima masculina da armadilha feminina. Uma donzela surpreende o narrador dançando no mato. Põe-o em seu "Gabinete" e tranca-o com uma "Chave dourada". O gabinete, feito de ouro, pérola e cristal, contém "um Mundo", sob uma "pequena e bela Noite de Lua". Taça de ouro, tigela de ouro, gabinete de ouro. A prisão é a vagina. A chave é o pênis do próprio homem, que a mulher rouba para tornar-se hermafroditicamente completa. Chaves sexuais aparecem em *Comus*, de Milton, e também no *Fausto*, de Goethe. A chave dourada de Blake é um ramo dourado, o passaporte de Virgílio para o submundo ctônico. O ouro é também o narcisismo do homem. Em outra parte, Blake compara o falo a "um pomposo Sumo Sacerdote" entrando no *sancta sanctorum*, ou escrínio secreto da vagina (*Jerusalém* 64:44).

"The crystal cabinet" começa na descuidada infância do homem, quando ele vive no corpo sem ambivalência ou medo. Mas a iniciação sexual acaba com sua visão confiante da natureza. Seu *rite de passage* é para a contenção, luxuriosa mas humilhante. A donzela que o captura como um pássaro ou borboleta é uma colecionadora, uma *connaisseuse* com um museu de espécimens sexuais. É como Circe com seu estábulo de porcos ou Onfale com seus criados homens. O cálculo da donzela é decadente. Ela é como os senhoriais colecionadores da última fase do romantismo, Sade, Poe e Huysmans. O gabinete de cristal é um relicário que guarda hóstias ou ossos de santos. É como a "urna bem trabalhada" de Donne, ao mesmo tempo poema e vaso funerário, misturando cinzas de amantes canonizados. Mas as cinzas de Blake são muito mais amargas. O homem é martirizado, uma ovelha levada para o massacre. A vagina é um crematório sexual. O gabinete de cristal destrói miniaturizando (reduzindo a ereção à sua própria dimensão). Contém outro mundo e outra donzela: "Beleza translúcida brilhando clara/ Três vezes uma sobre a outra dobrada/ Ó que agradável e trêmulo medo". Os microcosmos são perigosos em Blake porque são separatistas e solipsistas. O gabinete de cristal é como o "mundo de vidro" de Spenser, ao mesmo tempo espelho e bola de cristal. A lágrima prenhe da "Valediction: of weaping" [Despedida: de choro] de Donne contém o reflexo do ser amado e também "um globo" do mundo. Em Blake, o homem entra num mundo de espelho de antimatéria sexual. Seu medo agradável é o prazer masoquista que sente com a dominação feminina. O homem que prolonga por vontade própria sua subordinação sexual cria o seu próprio inferno.

O gabinete de cristal exige a voluptuosa auto-entrega do homem. Quando ele se afirma, a ilusão se despedaça. O gabinete explode, e ele é um "bebê chorão no mato". Perto dele, deita-se uma "Mulher pálida a chorar". O gabinete é o letárgico Caramanchão da Felicidade de Spenser, aqui acidentalmente destruído por um adepto. Como os idílios eróticos do "Lamia" e "La belle dame sans merci" de Keats, o poema de Blake termina em frio e envergonhado despertar. Um passo em direção ao ilícito produz um violento passo para longe, para a desolação. O modelo básico é a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Vemos o mesmo padrão no final de *Moby Dick*, no qual a tentativa de Acab de varar o coração da natureza arpoando a baleia branca termina em catástrofe e num vasto e vazio silêncio. "The crystal cabinet" diz que não há como entender a natureza. Todo filho é expulso de toda mãe. Quanto mais ele a procura por meio do sexo, mais ela recua dele. Bloom põe a tripla anfitriã daimônica num "festival de espelhos".[4] Penso no clímax de *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, 1948), de Orson Welles, em que Rita Hayworth, como a sereia do labirinto, aparece em estonteante profusão, até que a sala de espelhos, como o gabinete de cristal, é despedaçada pelo seu furioso perseguidor. A tripla donzela de Blake é a tripla Hecate, sinistra e noturna. Em Blake, todo múltiplo numérico é doente. A unidade é paradigmática. O "triplo Sorriso" da donzela, como os muitos braços da deusa Kali, representam as metamorfoses da natureza. Mas são também múltiplas personas sexuais, para Blake sempre artificiais e falsas. As formas híbridas em Blake são lentes de truques imorais, sugerindo vaidosa autocontemplação. A donzela de "The crystal cabinet" se superpovoa, como a rosa doente. Ao contrário do Shakespeare das comédias de travestis, Blake se opõe à diversificação física como decadente. Deus pode dizer: "Sede férteis e multiplicai-vos", mas Blake diz: "Multiplicai-vos e sede estéreis".

O narrador masculino de "The crystal cabinet" acredita ter entrado na maturidade sexual. Mas quando tenta afirmar autoridade adulta, é jogado de volta à infância. É o bebê desamparado que inicia *The mental traveller*. A mulher que chora é a mãe em sua Natividade e Lamentação. "The crystal cabinet" termina como *A tempestade* (1505) de Giorgione, em que uma mulher nua amamenta uma criança sob um céu borrascoso. O ciclo de Blake é repetido por D. H. Lawrence em *Women in love* [Mulheres apaixonadas], em que o violento intercurso de Gerald com Gudrun o transforma estranhamente num "bebê [...] no seio da mãe".[5] Devolvido à paisagem onde foi encontrado, o homem de "The crystal cabinet" passa por uma melancólica reabsorção na biologia, simbolizada por uma mulher pálida meio morta dos trabalhos de parto. Prazer sexual, tortura sexual: tudo é o mesmo para a mãe natureza.

O gabinete de cristal é um Templo de sexo arrasado, dos quais os fiéis são dispersos na selva. Arquitetonicamente, o gabinete de Blake é único. A descrição primitiva do órgão sexual feminino é crua e sem enfeites. A religião da fertilidade faz deltas púbicos ou ovóides com cristas. A literatura e a arte seguem a tradição medieval de Venusberg da saga de Tannhäuser, na qual *mons veneris*

repete as redondas montanhas da terra. A descrição ocidental do órgão genital masculino tende a usar mais formas artificiais que naturais — espadas, lanças, armas de fogo, hermas, e até (em Melville) uma chaminé. Seja amazona ou Hedda Gabler, a mulher que empunha uma arma de homem se hermafroditiza. A masculinidade ocidental desafia a natureza feminina.

Faz-se facilmente um totem fálico mais ou menos impressionante. Mas como conseguir um simbolismo do sexo feminino de igual dignidade? O *Tartarus of maids* de Melville, por exemplo, embora simpático à situação da mulher, é uma excursão um tanto nauseante pelo sistema hidráulico fisiológico. A mulher enquanto civilização, mais que enquanto natureza, deve ser representada mais pelos órgãos sexuais secundários do que pelos primários. Como observei em relação à arte egípcia, o seio feminino, mais como adorno bem-feito que como saco caído, acompanha a invenção da feminilidade, sinal de cultura em progresso. Após a pré-história, o seio prepondera no simbolismo feminino ocidental. Admiravelmente, o gabinete de cristal de Blake imagina os órgãos genitais femininos com alto grau de artifício. Há poucos paralelos. Os órgãos genitais femininos não são belos, por nenhum padrão estético. Na verdade, como afirmei antes, a idéia da beleza é uma manobra defensiva frente à feiúra do sexo e da natureza. Os órgãos genitais femininos são literalmente grotescos. Ou seja, são da espécie da gruta, fissuras da terra que levam à caverna ctônica do útero. Os italianos têm um senso especial para as grutas, e vivem construindo-as atrás de casas ou igrejas. Isso faz parte de nossa herança pagã, nossa memória ancestral do culto da terra. Os órgãos genitais femininos inspiram no observador, a depender da orientação sexual, aquela gastura nas entranhas que é ou nojo ou luxúria. "The crystal cabinet" mostra a luxúria virando nojo. O dourado órgão genital feminino de Blake é uma obra de arte — mas aqui, isso é o mal. Sua radical revisão da iconografia tradicional é produzida por sua desconfiança da sociedade. Para ele, a literatura e a arte reforçam o hostil jogo do amor; a convenção cortesã aprisiona a energia livre do sexo. Mas o arquétipo frustra a intenção de Blake. O homem, forçando a entrada no centro sexual do gabinete, vê de onde ele veio e horroriza-se. Eu rejeito a avaliação bem-comportada que a crítica faz da teoria sexual de Blake, em que a imaginação redimida opõe e reconcilia civilização e natureza. A poesia é escrita e lida com a emoção, e não com a mente. Emocionalmente, o mundo de Blake está fora de controle.

Blake e Lawrence têm fama de revolucionários sexuais. Mas os dois eram perturbados pela ameaça de dominação feminina, que suas obras provam mais do que desmentem. Blake é o maior poeta de ansiedade sexual da língua inglesa. Bloom diz, acertadamente, sobre "The cristal cabinet": "O narrador sofreu apenas perda, por buscar na experiência sexual uma finalidade que ela não pode dar a ninguém".[6] Aplica-se mais a Blake o realismo pessimista de Bloom que os sonhos de harmonia sexual de Northrop Frye. Minha geração viu o funcionamento da liberação sexual não num futuro imaginado, mas num presente caótico. Daí eu valorizar Blake não como um profeta da liberação sexual, mas como um mago que estudou os segredos da natureza e viu as revoltantes servi-

dões de nossa vida no corpo. *The mental traveller* e "The crystal cabinet" dramatizam as limitações do sexo. Não há sexo sem que se ceda à natureza. E a natureza é domínio feminino. O terrível destino de Blake foi ver o abismo do qual a maioria dos homens se encolhe: o infantilismo em todo heterossexualismo masculino. A desatenção da crítica ao gritante sadomasoquismo de Blake censurou-o. Como Spenser, ele deixou uma mensagem que continua sem ser lida.

Os longos poemas proféticos de Blake têm um curioso sistema psicológico. Acompanhem-me numa sinopse extraída da montanha de estudos sobre Blake, grande parte frustrantemente contraditória.

O ser humano sofre divisão no estado decaído de Experiência, que é assinalado pela dramática interação de entidades chamadas Emanação e Espectro. Emanação é *cathexis* projetada, um cinema da mente inquieta. É o desejo que anseia por realização. As emanações podem ser de qualquer dos sexos, mas as mais importantes são femininas. Na Inocência, a Emanação feminina está integrada no ego. Na Experiência, a Emanação tem de migrar para fora (ou seja, emanar). Um ego que aprisiona sua Emanação torna-se solipsista e hermafrodita. Assim que a Emanação consegue externalidade, não deve fugir para tão longe que se aliene do ego. Essa seria a perversidade erótica da fuga e ocultação femininas, pelas quais a mulher domina o homem. A saúde espiritual é a posição correta do ego em relação à Emanação, no casamento por amor. O arquiinimigo da feliz união entre ego e Emanação é o Espectro, que Blake identifica com o racionalismo. Podemos nos transformar num Espectro pela deserção de nossa Emanação. Mas com a mesma freqüência o Espectro persegue e acua o ego. O Espectro de Blake é sempre masculino. Daí ser um dos primeiros exemplos de *doppelgänger* do século XIX, como o severo duplo que persegue o William Wilson de Poe. Quando dominado pelo Espectro, o ego torna-se uma condição de ego hermafrodita, que Blake chama de Satanás e Morte. Nessa condição, o mundo criado está em seu estado mais remoto e densamente material ou contraído.

Enquanto os comentários não se tornarem mais simples e convincentes, os poemas longos de Blake definharão sem ser lidos, conhecidos apenas por especialistas, a mesma paroquialização sofrida por Spenser. Devia ser imediatamente claro — embora ninguém o tenha indicado em estudos básicos — que os Espectros e Emanações de Blake equivalem aos fantasmas do romance gótico contemporâneo. O fim do século XVIII foi o fim de uma coisa e o início de outra. A desintegração do Iluminismo apolíneo produziu uma fragmentação ou divisão psíquica. Na estática psicologia do início do século XVIII, o caráter era construído com blocos de montar de "qualidades" fixas. Um século antes, Donne ilustrou a unidade e simplicidade racionais do modelo cristão de personalidade em "Holy sonnet I" [Santo soneto I], no qual a alma é puxada para cima, o Céu, e para baixo, o Inferno, enquanto o poeta vê à frente a morte e atrás sua vida de pecado. As direções são decididamente quadriculares, como uma bússola. O universo moral é geometricamente coerente e inteligível. Em Blake, po-

em. não há em cima ou embaixo. As trilhas de força emocional não são retangulares, mas em espiral: repetem-se as imagens maneiristas do "Vórtice". O Espectro desvia-se num ângulo excêntrico em relação ao ego. O fluido mundo de Blake está cheio de descompassos de escala, expansões grosseiras e sufocantes diminuições. Tem o esponjoso relativismo da física moderna.

Em Blake, a alma dividiu-se, de modo que os poemas proféticos perguntam qual é o eu "verdadeiro". Trata-se de uma nova pergunta na história, mais urgente que as múltiplas personificações do Renascimento, quando a ordem social ainda era um valor moral. Em Blake, a guerra territorial se trava entre partes do ego. Seus personagens estão em crise de identidade, invenção de Rousseau. Em seus Espectros e Emanações, Blake faz alegoricamente o que o romance do século XIX fará naturalisticamente, documenta as modulações da emoção. Blake rejeita a moralidade judeu-cristã. Apesar disso, quer integrar a sexualidade com a ação adequada. Mas o sexo, que o cristianismo corretamente atribui ao reino daimônico, sempre escapa do controle moral. Os paradoxos do lúgubre psicodrama de Espectro e Emanação de Blake surgem da impossibilidade de sua missão: redimir o sexo de seu atolamento na mãe natureza.

A Experiência Decaída gera constantemente egos fantasmas, que nublam a percepção. As gravidezes paródicas abundam em Blake. A não-emanação é como uma gravidez perversamente prolongada, na qual o ser sufoca. O psicodrama de Blake toma a forma de atos sexuais não naturais, de bizarro surrealismo. Blake está à altura de Sade em imaginação sexual. Vejam, por exemplo, a captura por Los de sua fugitiva Emanação, Enitharmon: "A Eternidade arrepiou-se quando viram/ O Homem gerando sua semelhança,/ Em sua própria imagem dividida" (*Urizen* 19:14-16). Não tenho paciência com o excesso de ênfase da crítica na alegoria aqui, em que Los é o tempo e Enitharmon o espaço. No nível emocional básico da poesia, vemos um violento ato sexual público, do qual o universo horrorizado não pode desviar os olhos. Autoinseminação incestuosa: o duo atracado é um novo Khepera, o masturbatório criador de cosmos egípcio. Atores e platéia são um polvo sexual de muitas pernas e muitos olhos.

A disputa entre o Espectro masculino e a Emanação feminina é um combate ritual arcaico. Descubro sobretons homossexuais na traição do ego que entra num melindroso mundo espectral dominado pelas trevas, enganando as figuras masculinas. Vejam a elegância com que a teoria do Espectro de Blake se encaixa no *Otelo* de Shakespeare. Um espectro conspirador, Iago, está homoeroticamente obcecado por separar Otelo, através de temores ciumentos, de sua Emanação, Desdêmona. (Ciúme e medo são as armas tradicionais dos Espectros.) Otelo, agarrando-se a seu Espectro em vez de expulsá-lo, destrói a si mesmo. Outro exemplo é o filme de Joseph Losey *O criado* (*The servant*, 1963, argumento de Harold Pinter sobre um romance de Robin Maugham). Um solteirão da classe alta é dominado por um Espectro masculino homossexualmente insinuante, seu caseiro e criado (Dirk Bogarde), que de modo frio e sistemático expulsa a noiva do patrão. A noiva, a Emanação de Blake, é a ligação do patrão com a realidade. Separado dela, ele cai sob o poder do Espectro, na fraqueza e decadência,

o solipsismo de Blake. Em Blake, o ego tem de escolher entre o feliz casamento heterossexual com uma Emanação feminina e a perversa servidão homossexual com um Espectro masculino. Para Blake, o homossexualismo é negativo e narcisístico porque evita a fértil oposição dos contrários sexuais.

O mundo decaído de Blake está cheio de personas enganosas, como especulações trapaceiras do século XIX. Vala, por exemplo, é um chamariz taxidérmico, como a Falsa Florimell de Spenser. Ela capta e absorve vampiristicamente a energia libidinal de Albion. O ego tem de contornar fraudes e extorsionistas que atraem a psique a aplicar capital espiritual em investimentos inseguros. Blake vê as personas sexuais como falsa publicidade. Como moralista, ele é espiritualista. Como sexualista, é materialista. Nunca os dois vão se encontrar. As discussões com nosso ego geram arte. A poesia de Blake é luta de fronteira, *communiqués* da eterna guerra de guerrilha entre sexo e boas intenções.

Os "hermafroditas" dos poemas proféticos de Blake talvez sejam os andróginos mais gritantemente negativos da literatura e da arte. A atitude de Blake em relação a figuras sexualmente duais é contraditória, já que ele pensa no homem prelapsário como andrógino. Gabb Robinson contou uma conversa "ao acaso" com Blake sobre a vida antes e depois da Queda: o poeta falou de "uma união de sexos no homem, como em Ovídio, um estado andrógino, em que não pude acompanhá-lo". Para Blake, os sexos só devem se fundir no mundo não caído. Albion, como o cabalístico Adam Kadmon, tem os dois sexos porque precede a história. Quando a história parar, Albion readquirirá seu sexo dual.

Embora possa aludir a um hermafrodita primevo, Blake dá-lhe pouca ênfase em sua poesia. Muito mais importantes são os monstruosos hermafroditas da Experiência. O Satanás hermafrodita, "negro & opaco", esconde o macho dentro de si "como num Mortal Tabernáculo Abominável" (*Four Zoas* [Quatro Zoas] 101, II:33-37). Os tabernáculos e arcas, como os gabinetes de cristal, são maus porque Blake se opõe a tudo que é oculto ou apartado em especial santidade. Satanás é uma mutação da Grande Mãe. É "não formado & vasto", como o caos da noite arcaica antes do nascimento do olho. Os hermafroditas de Blake são negativos pelo mesmo motivo porque são positivos para o decadentismo francês e inglês: sua imperiosa auto-suficiência. A incapacidade do hermafrodita de acasalamento e abertura emocional são defeitos morais para Blake, que diz: "O ato mais sublime é pôr outro diante de nós" (*Marriage of Heaven and Hell* [Casamento de Céu e Inferno]). O hermafrodita é um severo cercado sexual. Satanás é um buraco negro de matéria superdensa, uma convolução em espiral da psique.

A guerra de Blake na Porta de Jerusalém é um imenso "agregado" ou "Pólipo" hermafrodita, ondulando como um terremoto (*Four Zoas* 104, II:19-21). Esse trecho wagneriano é uma grande epifania ao andrógino dionisíaco. Os espasmos ctônicos dão à luz a "monstruosa" deformidade, Satanás. O enxame das multidões rodopiantes são um único ser a retorcer-se. Baudelaire usa um

feito semelhante em "Uma carcaça", em que os vermes que formigam sobem e descem como uma onda. As surreais distorções da perspectiva por Blake assemelham-se às de Virgílio em seu grotesco Rumor, tirano da vida urbana. A guerra hermafrodita e o hermafrodítico Satanás, parido por daimônica partenogênese, pertencem à categoria de andrógino que eu chamo de monstruosidade moral.

Uma imagem invertida do nascimento de Satanás ocorre em *Milton*, no qual o poeta-herói retorna do Éden para tornar-se sua própria Sombra hermafrodita. Há trabalho de parto para entrar, quando o morto Milton força a fita do tempo a correr para trás, para que ele possa rever a obra de sua vida. Milton, como num baile de máscaras, assume trajes hermafroditas para recuperar sua Emanação, Ololon. É como Odisseu disfarçado de mendigo para libertar sua Emanação. Penélope, do cativeiro na casa do casal, usurpada pelos Espectros. Milton enfrenta o ponto crucial sexual blakiano, uma escolha entre uma noiva feliz e um duplo masculino (Satanás). A busca de sua Emanação por Milton exige que ele a separe da própria tendência dela ao hermafroditismo. Ela está numa encruzilhada sexual, como o entroncamento grego em que Édipo matou Laio. Milton tem de capturar sua Emanação antes que ela tome a estrada de Delfos, onde se tornará, como Alice, uma rainha onipotente. O Milton hermafrodita é tentado por aparições orgiásticas enviadas pelas malévolas deusas da natureza, Rahab e Tirzah. Essas hermafroditas, "Bissexuadas;/ A Fêmea-macho & o Macho-fêmea", têm uma beleza apolínea que fulge contra a treva ctônica, como Lúcifer em *The monk* (19:32-33). Lampejam com a lividez de néon da prostituição urbana, homossexual e heterossexual. Milton se defronta com sua ambivalência sobre o sexo.

Em *Jerusalém*, num dos mais ousados ataques ao masculino em toda a obra de Blake, Vala denuncia Los: "O Humano não passa de um Verme & tu, Ó Homem: Tu és/ Tu mesmo Fêmea, um Macho: um gerador de Semente: um Filho & Marido: & Vê./ O Divino Humano é Sombra da Mulher, um Vapor no calor do Verão [...] Ó nascido de Mulher/ E alimentado por Mulher & educado por Mulher & desprezado por Mulher!" (64:12-17). Forma-se de repente um gigantesco hermafrodita, e vibram no ar pesado as cores da ira carmim, do verde ciúme e da roxa frustração. Os seres unidos assomam sobre o Tâmisa como um colosso, um cogumelo de nuvem tóxica. Vala como natureza nega que o macho exista como sexo separado. É apenas um subconjunto da mulher. A natureza reduz o homem a seu filho-amante adolescente. A torrente de insultos de Vala assemelha-se aos ataques verbais fanfarrões da mulher ao homem acovardado em *Women in love* de Lawrence e nos filmes *A malvada* (*All about Eve*) e *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*). Eu invento uma categoria especial do andrógino, a *Venus Barbata*, para essas megeras estridentes.

Uma das tarefas de Los em *Jerusalém* é desmontar falsas formas hermafroditas e liberar suas energias masculina e feminina. Ele martela-as em sua bigorna, afirmando a agressão da vontade masculina. Los tem de deter a orgia peri-

clitante das Filhas de Albion, que "dividem & unem a seu bel-prazer" quando, "nuas & ébrias", despejam-se pelas ruas de Londres (58:1-2). As Filhas de Albion parecem reproduzir-se e fazer amor com seus próprios reflexos. O lesbianismo é também sugerido na intimidade física de Jerusalém e Vala, sem dúvida ilustrada na lâmina introdutória ao segundo capítulo, que fala de "consangüinidades e amizades não naturais" (19:40-41, 28:7). Os golpes do martelo de Los são as ásperas tônicas métricas da poesia, a imaginação escapando e derrotando os ritmos orgânicos da natureza. As batidas dele são a renovada luta dos contrários, a fonte de energia blakiana atrofiada por prematuras fusões hermafroditas. A malévola natureza tenta reduzir todos os objetos à mesma coisa, à infância da história.

Os comentários sobre os hermafroditas de Blake são raros e confusos. As interpretações estabelecidas são teorias, não soluções comprovadas. Em seu *Blake dictionary*, J. Foster Damon, seguindo Milton O. Percival, estabelece uma distinção entre hermafrodita e andrógino que não faz nenhum sentido para mim. Damon e Percival acreditam que os sexos são iguais no andrógino, mas que a mulher domina no hermafrodita.[7] Mas a última idéia vem da enfeitada história de Salmacis e Hermaphroditus de Ovídio, extremamente tardia na tradição mitológica. As palavras *hermafrodita* e *andrógino* devem ser praticamente sinônimos. A única distinção poderia ser que o hermafrodita é dual genitalmente, e o andrógino é sexualmente ambíguo no rosto, cabelo, estrutura, roupas, modos, ou espírito. Mas mesmo esta é uma divisão desnecessária.

Por que os andróginos são tão horríveis na poesia de Blake? Dos românticos ingleses, ele é o mais voltado para o Velho Testamento patriarcal, que expurga a femealidade de Deus. Como Dante e Spenser, Blake vê o hermafroditismo metamórfico como mal. Seus odiosos hermafroditas talvez sejam um puxão no nariz de Milton e de Swedenborg. No Paraíso de Milton, os anjos mudam de sexo e fazem sexo com total pureza, os corpos moles "dilatados ou condensados" à vontade (*Paraíso perdido* I.423-31, VIII.615-19). Mas Blake nega que haja felicidade num reino que desvaloriza o corpo sexual como grosseiramente material. Os hermafroditas de Blake põem os acasalamentos, uniões e divisões de Milton num ritmo *stacato*. O solipsismo deles pode ser uma sátira aos anjos de Milton, que Blake encara como gelatinas passivas, estéreis. No Paraíso de Milton, igual se une com igual, para Blake um beco sem saída de narcisismo.

O que Blake mais detesta no intercurso dos anjos de Milton é sua dissolução do contorno, em que entidades sem ossos se encontram e se fundem. Eu vejo isso como o principal motivo de sua hostilidade aos hermafroditas. Blake é o único grande poeta que é também pintor. O ponto central de referência de sua poesia e desenhos é "a Divina Forma Humana", especificamente a forma do homem, com a qual ele identifica a imaginação humana lutando para libertar-se da natureza feminina. Como Michelangelo, Blake dá às figuras femininas uma musculatura masculina. Como só conhecia a obra de Michelangelo de gravuras, sua modelagem inspirada pelo italiano tem uma dureza musculosa, como a de Signorelli. Blake culpa a pintura veneziana e flamenga pela "per-

dos contornos''. É preciso ter um ''contorno firme e determinado'': ''A grande regra de ouro da arte, como da vida, é a seguinte: Quanto mais distinta, nítida e linear a linha demarcadora, mais perfeita a obra de arte; e quanto menos precisa e aguda, maior a indicação de frágil imitação, plagiarismo e trapalhada. Como distinguimos o carvalho da faia, o cavalo do boi, senão pelo contorno demarcador? Como distinguimos um rosto ou expressão de outros, senão pela linha demarcadora e suas infinitas inflexões e movimentos?''.[8]

A ''linha nítida e linear de retidão'' de Blake é o nítido contorno apolíneo que identifiquei com o traço incisivo da arte egípcia. É a barreira de Blake contra a natureza, um artifício de percepção pelo qual objetos e pessoas adquirem sua identidade. Também Spenser identifica a virtude com a personalidade de contornos nítidos, e a indolência e o vício com a derretida fusão da forma. Blake condena a ''mancha e o borrão'' na arte, ''linhas quebradas, massas quebradas e cores quebradas''. Chama o *chiaroscuro*, que tem origem no ambíguo *sfumato* de Da Vinci, de ''essa máquina infernal'', que sai rangendo das trevas do Inferno.[9]

O andrógino parecia tanto mais benigno a Blake quanto menos claramente se pensava a seu respeito: daí sua obscura conversa ''ao acaso'' com Robinson. Assim que visualizava de fato o andrógino, ele se tornava um horror. As figuras explicitamente hermafroditas eram-lhe repugnantes, pelo mesmo motivo que eram para os artistas do apogeu clássico grego. Para Blake, o hermafrodita fere a virtuosa integridade ótica da forma humana. O mesmo zelo levou Spenser a cancelar suas ''estrofes hermafroditas''. Blake abandonou os poucos desenhos que tentou fazer do hermafrodita, e tem suas próprias estrofes hermafroditas rejeitadas, dois fragmentos sobre Tharmas e sua Emanação, jamais incluídas em *Four Zoas*. Assim, a hostilidade de Blake aos hermafroditas tinha duas origens, ética e estética. O macho e a fêmea como princípios de energia não devem perder sua autonomia em lânguida auto-absorção. Segundo, a clareza visionária da unitária forma humana não deve ser conspurcada por uma grosseira hibridização.

A teoria da arte de Blake estende-se à sua visão da personalidade. Só podemos distinguir uma face da outra, diz Blake, pela linha demarcadora, sem a qual ''tudo volta ao caos''. Há um refluxo na natureza, que suga os fenômenos de volta à não diferenciação primeva. A personalidade mantém sua discrição por um ato de vontade. De outro modo, uma pessoa fluirá irremediavelmente para dentro de outra. Spenser e Blake odeiam o amorfo. Mas a ansiedade de Blake é uma obsessão. Sua insistência na linha demarcadora é como a compulsão do dr. Johnson a tocar nos postes de cerca quando andava. Blake diz: ''A natureza não tem Contorno'' (''*Abel's ghost*'' [O fantasma de Abel]). Bloom fala da Rahab de Blake como ''mãe do indefinido, rainha do abismo de objetos sem contorno, linhas sem contorno claro''.[10] Olhando uma pintura esfumaçada, colorística, Blake sente que está olhando o abismo de Rahab.

Blake diz que o *chiaroscuro* deixa a pintura ''inteiramente bloqueada por sombras marrom''. Embora ''a concepção original'' de Rubens fosse ''só fogo e animação, ele a carrega de uns marrons infernais, e fecha todas as suas entradas de luz''. Blake usa ''cores claras não enlameadas por óleo''. Lama, marrom in-

fernal: excremento. Blake confirma essa associação em outra parte quando chama de "Desprezibilíssimo" o colorido de Rubens: "Suas Sombras são de um Marrom Imundo, meio parecido com a Cor de Excremento".[11] Marrom infernal são a barriga e as entranhas da mãe natureza, o labirinto onde se perde o olho apolíneo. A lama de Blake é o lodo primevo, o pântano ctônico da geração. Em Spenser e Blake, deve-se construir e manter o ego contra os relaxamentos desmoralizantes (frouxidão do traço). A personalidade é arquitetônica. Sem força viril, o ego resvala de volta à dissolução da pantanosa natureza feminina.

Blake diz que uma linha demarcadora fraca é sinal de plagiarismo. A ansiedade de influência de Bloom: com a firmeza do traço, nos defendemos contra um precursor esmagador. Quem é o precursor último? O Grande Original, a mãe natureza, que delega sua autoridade a nossas mães individuais. O traço demarcador de Blake expressa uma mordente necessidade de auto-originação. É uma estratégia territorial, pela qual o macho se separa de sua origem feminina. Como Jesus, Blake desafia sua mãe: "Então que tenho eu a ver contigo?" ("To Tirzah"). Quando diz que os rostos são indistinguíveis sem o traço demarcador, os dois rostos que ameaçam desmoronar um no outro, como no sonho climático de *Persona*, de Bergman, são os de mãe e filho.

O desprezo de Blake pelo *chiaroscuro* relaciona-se com seu ressentimento contra o escondido e o secreto. Ele pede ousadamente o fim da vergonha sobre os órgãos genitais; quer que eles sejam inundados na luz do *Dia Alegre*, com sua exuberante nudez. Infelizmente, a abertura sexual se aplica apenas aos homens. O homem pode andar vigorosamente livre pela terra, expondo seus órgãos genitais sem constrangimento ou culpa. Mas os órgãos genitais da mulher não são visíveis quando ela está de pé ou anda. Para expor-se, ela precisa deitar-se de costas ou agachar-se sobre o rosto do observador! Em outras palavras, tem de assumir uma posição de submissão ou dominação, como numa estatueta primitiva ou num ato de culto. O homem é ou ginecologista ou supino asfixiado. O corpo feminino jamais pode se tornar completamente visível; será sempre um lugar escuro, secreto. Apliquei a observação de Karen Horney sobre a incapacidade da mulher de ver seus órgãos genitais à minha teoria do nu grego, que interpreto como um órgão genital projetado. Incorporando toda emoção em titânica forma humana, os longos poemas de Blake são um gigantismo psíquico, uma externalização compulsiva inspirada pelo desejo de abolir o segredo da matriz reprodutora feminina. O gigantismo é distintivamente masculino, como em Michelangelo e Goethe. Gigantismo na mulher é transexualização, transmutando o ego feminino com a potência masculina. O desejo de virar homem está latente em dois exemplos de gigantismo feminino, o Heathcliff de Emily Brontë e a vasta e vigorosa pintura de Rosa Bonheur, *Feira de cavalos*.

O supremo desejo de Blake é libertar o sexo do jugo da tirânica mãe natureza. Uma de minhas teses centrais é que sexo e parto ocorrem no reino líquido. A arte é uma fuga da liquidez, em sua fabricação de objetos que desafiam as próprias origens. A extraordinária energia retórica e enormidade de asserção de Blake vêm de sua repulsa da condição líquida, dominada pelo feminino, da vida

física. Eu disse que o menino bonito grego é a imaginação libertada da natureza, mas sua liberdade é alcançada pela renúncia sexual, a castidade. Blake deseja a imaginação livre, mas exalta o erotismo e faz da castidade uma perversão. Isso é impossível. Não pode haver sexualidade ativa sem rendição à natureza e à liquidez, o reino da mãe. Blake quer a natureza presa mas o sexo solto. O sexo é crônico, mas como artista e homem Blake busca o apolíneo. Antes de analisarem o simbolismo de seus livros proféticos, ele era chamado de "louco". Isso estava obviamente errado. Contudo, nos poemas longos há uma histeria ou excesso não reconhecido pela crítica. A arte nasce da tensão, não do repouso. É sempre um desvio da experiência primária. Os poemas longos de Blake estão cheios de nós, brechas e tensões. Mantêm-se unidos por força de vontade, como um monumento antigo (o Pórtico das Donzelas) suturado por vergalhões de ferro. A falta de completa inteligibilidade de Blake vem de suas descontinuidades filosóficas. Sua desesperada mas heróica tarefa, redimir o sexo da natureza, é uma saga épica ocidental.

Traduzindo-o em termos morais, a crítica entra em choque com o sentimento da poesia de Blake. Bloom apresenta-o como um homem de paz que odeia a guerra. Mas a poesia profética de Blake *é* guerra, violenta, terrível. Seus poemas longos fervilham de hostilidade, da qual a obsessão com a mãe natureza é apenas um exemplo. À medida que leio a crítica acumulada, fico perguntando: por que Blake é mais poeta que filósofo, se tudo que ele escreveu se reduz de modo tão arrumado a essas idéias claras? Os estudos sobre Blake negam que haja um conteúdo latente. Na vida, como na arte, o desfraldar bandeiras pode ocultar uma atração pelo que se denuncia.

O tratamento que Blake dá à mulher é cheio de ambivalências. Eis seu modelo do futuro: "Na Eternidade, a Mulher é a Emanação do Homem não tem vontade própria Não há nada de Vontade Feminina na Eternidade" ("A vision of the Last Judgment" [Uma visão do Último Julgamento]). Não basta dizer que todas as mulheres de Blake são a natureza e todos os homens são homem e mulher juntos. Sempre que se simboliza o sexo, devemos perguntar o motivo. Enquanto a imaginação for formada pela cultura, talvez seja impossível libertar os sexos de seus significados herdados na arte. Não me constrangem particularmente os símbolos femininos negativos de Blake, pois tenho consciência de um conteúdo contraditório latente forçando a saída. Uma visão tão estonteante da natureza como *The mental traveller* não é produzida por alguém seguro do triunfo da imaginação masculina. Em *A room of one's own* [Um quarto próprio], Virginia Woolf descreve satiricamente sua perplexidade diante do volumoso fichário do Museu Britânico: por que, pergunta-se, há tantos livros sobre mulheres escritos por homens, mas nenhum de mulher sobre os homens? A resposta à sua pergunta é que, desde o início dos tempos, os homens vêm lutando com a ameaça de dominação feminina. A enxurrada de livros foi provocada não pela fraqueza da mulher, mas por sua força, sua complexidade e impenetrabilidade, sua terrível onipresença. Não nasceu ainda homem algum, nem mesmo Jesus, que não fosse fiado a partir de um mísero cisco de plasma, até chegar a um ser consciente, no

tear secreto dentro do corpo de uma mulher. Esse corpo é o berço e a fofa almofada do amor da mulher, mas é também o cavalete de tortura da natureza.

Blake parece ser o único romântico a negar o poder da *femme fatale* sobre ele. Mas isso é propaganda sua, não realidade. Mesmo a atividade de Los é o coração martelante do medo sexual. Num dos trechos mais espetaculares da poesia de Blake, as nuas Filhas de Albion executam um sombrio ritual do culto da natureza. Agacham-se sobre um altar de pedra, a paisagem rochosa de *The mental traveller*. Com uma faca de pedra, instrumento de castração da Grande Mãe, abrem a urrante vítima masculina. O sangue mancha seus corpos brancos. Enfiam os dedos no coração dele; jogam-lhe água fria no cérebro e fecham-lhe as pálpebras. "Fulgindo de beleza & crueldade:/ Elas obscurecem o sol & a lua; nenhum olho pode vê-las." Uma bebe o sangue de sua "Vítima arquejante". Ele arqueja porque é um gamo capturado por uma Diana sinistramente sem fôlego. O sexo esgotou-o. A mulher encharca-se de energia masculina para seu insaciável prazer e orgulho (*Jerusalém* 66:16-34, 68:11-12).

As Filhas de Albion são tão soberbamente fascinantes, e toda essa cena aterrorizante tão espantosamente visualizada, que devemos perguntar se tais coisas em Blake vêm de fato de uma resistência militante à *femme fatale*. Não consigo ver diferenças importantes entre esse trecho e os poemas eróticos vampíricos de Baudelaire. Sem dúvida há um secreto deleite no vívido detalhamento por Blake de cada passo da tortura do homem caído. É um grande vôo de poesia sadomasoquista. Sinto nele, com muita força, o arrepio de voluptuosa identificação de Blake com a vítima humilhada. Prefigura as fúnebres litanias sexuais de Whitman. O conteúdo ostensivo do trecho é que a natureza é cruel e tirânica. O conteúdo latente é que o excesso de oposição de Blake à "Vontade Feminina" brota de sua atração por ela e do perigo de sua rendição iminente.

A vulnerabilidade sexual de Blake é só a andróginos ctônicos, a Grande Mãe e sua subsérie, o vampiro. A figura da amazona isolada da sexualidade não lhe oferece perigo arquetípico; daí a severa rejeição dele a ela não ter complicação. A virgindade de Blake é uma Ártemis altiva, solitária, como a Belphoebe de Spenser. A Elynittria apolínea, "a rainha na gruta de prata", tem uma luz "terrível" e "beleza imortal", expulsando os invasores com suas setas de prata (*Eur* 8:4; *Mil* 12:1, 11:37-38). Blake acha imaturo o auto-isolamento da virgindade spenseriana. Significativamente, sua amontoada pintura de *The faerie queene* omite Belphoebe e Britomart. Blake tem uma pesadelesca visão de legiões de amazonas em marcha, modeladas no exército de demônios de Milton. Milhares de mulheres marcham sobre "ardentes desertos de Areia", raios de fogo faíscam em seus ombros blindados (*Four Zoas* 70:21-23). A virgindade, ardendo de desejo reprimido, é um solo quente e fino onde nada cresce. A guerra de Blake contra a hegemonia feminina estende-se até mesmo à sua Musa. Ele dizia receber ditados do espírito de seu irmão, que morrera aos dezenove anos. Assim, tem uma Musa masculina, uma extraordinária aberração na história da poesia. Milton desce bizarramente ao pé de Blake em seu jardim — destino poético transmitido de um homem a outro, sem a mediação da Musa. Blake não deixa a femealidade tocá-lo por lado algum.

* * *

Blake, ao contrário de Wordsworth, está repleto de personagens, que são o próprio material de sua poesia. Mas ele não se interessa pela personalidade como tal. Seus personagens são generalizados e tipológicos. Blake interessa-se pela experiência universal, não idiossincrática. No imenso corpo de sua obra pictórica há poucos retratos, e estes em geral são caricaturas grotescas. Blake assemelha-se a Michelangelo em sua indiferença ao retrato, um veículo de personas sexuais. As maneiras são rituais, a que ele se opõe na sociedade ou na religião, como fórmulas mecânicas impostas ao espontâneo e orgânico. Ironicamente, ao dispensar o ritualismo social, deixa-se aberto ao ritualismo muito mais brutal do sexo e da natureza, que se tornou seu estilo poético preferido. Como D. H. Lawrence, Blake quer que o sexo transcenda nomes e identidades sociais. E também como Lawrence, deseja um retorno à naturalidade sem que se sucumba à natureza. No mundo de Blake, o simples aparecimento de uma persona é sinal de doença. A máscara é uma casca moral.

Blake ataca todas as hierarquias. Não há grande cadeia do ser em sua poesia. Nada é mais sagrado que qualquer outra coisa. Mas seu traço demarcador é um princípio apolíneo, e portanto hierárquico. Observei que Blake é contra a dissolução da forma, a força dionisíaca que destrói a hieraquia em *Medéia* e nas *Bacantes* de Eurípides. Apesar de seu traço demarcador, Blake opõe-se à identidade centrípeta como solipsista. Urizen, por exemplo, "é fechado em si mesmo, tudo repelindo" (*Urizen* 3:3). Aqui, os limites do ego são firmes *demais*. O desenho mais famoso de Blake é o centrífugo *Dia Alegre*, o atlético Albion com os braços bem abertos, um símbolo da livre energia que Blake ama. A livre energia é dionisíaca. Não se pode defender ao mesmo tempo o contorno e a sexualidade, já que a sexualidade, por sua própria natureza, é uma condensação do contorno. Duas pessoas fazendo amor são a fera de duas costas. As personalidades de contornos mais perfeitos na literatura são os anjos apolíneos da castidade, que Blake despreza por sua frieza e exclusividade.

Essas irreconciliáveis contradições brotam do violento encangamento, por Blake, de dois sistemas opostos, a Bíblia e as artes visuais. Como artista gráfico, ele já está além do judaísmo do Velho Testamento, que condena a feitura de imagens como idolatria. Os Dez Mandamentos proíbem imagens de toda espécie — de animais, peixes ou deuses. Trata-se de uma estratégia judaica contra os cultos de fertilidade pagãos, que viam divindade na natureza. A intimação de Jeová desviou a energia criativa judia das artes visuais para a teologia, filosofia, literatura, direito e ciência, com os quais os judeus causaram um impacto espantoso na cultura mundial, superando em muito o peso de seu pequeno número. A excêntrica psicologia de Blake vem do fato de ser ele uma estranha combinação de artista e profeta hebreu.

Blake rejeita a literatura greco-romana e exalta a Bíblia, cuja psicologia adota. Não há personas sexuais na Bíblia, a não ser entre prostitutas. O caráter bíblico é unitário e homogêneo. As divisões psíquicas são do tipo "sepulcro caiado",

em que o ser se divide limpamente em metades visíveis e invisíveis. A multiplicidade é apenas a dualidade moral de um belo rosto que esconde um coração mau. O ser não se desmonta em partes menores que isso. A metamorfose é reservada aos serafins; Deus e os demônios operam maravilhas, transformando-se numa coluna de fogo ou saltando dentro de um porco. Não há sugestão da turbulenta mistura de impulsos da Medéia de Eurípides. A Bíblia não se preocupa com o mistério da motivação. A dureza do coração do faraó é estupidez e autodestruição, o jumento que empaca. A inveja de Saul é uma exceção — mas talvez tenha-se perdido uma fatia da história no caminho.

A personalidade clássica, em contraste, é uma projeção teatral do ego. Investiu-se uma tremenda quantidade de energia na construção da persona. É nela que reside a honra, e as ofensas contra a honra exigem vingança, um princípio ainda pitorescamente em ação entre os mafiosos. A psicologia clássica, revivida no Renascimento, permanece na cultura italiana, onde a persona é chamada de *figura* (como em "fazer uma figura"). Na Bíblia, os indivíduos são inseparáveis de seus atos. Diz Matthew Arnold: "A idéia dominante no hebraísmo é conduta e obediência".[12] O fato de que a personalidade bíblica existe em e para a ação moral faz sentido, já que a Bíblia é uma crônica, o registro de um povo escolhido atravessando a história. Embora a ação seja importante na cultura clássica, a persona é uma forma separada dos atos e maior que eles. Não há valor inerente algum numa ação se não se vê a pessoa executando-a. Os deuses gregos certamente não dão a mínima, a não ser que sua vaidade pessoal esteja envolvida. Daí o ato ser meramente instrumental, argila comum no esculpimento da persona, que é uma obra de arte pública. Blake busca as raízes hebraicas do caráter e tenta derrubar a persona teatral clássica. Mas a visão hebraica da personalidade como conteúdo moral cria uma tensão, em sua poesia, com a visão grega da personalidade como contorno formal visível, para a qual ele é atraído malgrado seu, por causa de seu olho de artista. Em sua acusação da Grande Mãe, Blake escreve como santo Agostinho, como se ela fosse uma ameaça imediata. Assim, sua poesia recria a situação histórica em que os judeus guerrearam o Egito, Babilônia e Roma.

Apesar de seu aparente radicalismo, Blake é profundamente conservador em relação à personalidade. É obsedado pelo tema, porque está no limiar de um dos grandes saltos da cultura ocidental em número e volatilidade de personas sexuais. O último tinha sido no Renascimento. Com a intuição do gênio, ele sente as forças em ação no fim do século XVIII, que irão produzir a caótica proliferação de personalidades modernas. Como Spenser, tenta deter a decomposição numa multiplicidade de personas. Com o traço demarcador apolíneo, quer envolver o ego em honestidade, para banir todas as ficções psíquicas. Mas enquanto persegue sua busca moral, os principais que lhe ocorrem são os Espectros e Emanações em febril propagação. A numerosa presença deles em sua dividida poesia torna-a sintomática, na história da literatura, da própria fragmentação que condena.