



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**MARIANA DOS REIS PALIERAQUI**

**ASPECTOS DO FANTÁSTICO EM *MILTON*, DE WILLIAM BLAKE**

---

Campo Grande/MS  
2020

**MARIANA DOS REIS PALIERAQUI**

**Aspectos do Fantástico em *Milton*, de William Blake**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários. Linha de Pesquisa: Historiografia Literária.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato

Campo Grande/MS  
2020

# MARIANA DOS REIS PALIERAQUI

## Aspectos do Fantástico em *Milton*, de William Blake

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

### COMISSÃO EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Enéias Farias Tavares  
Universidade Federal de Santa Maria/UFMS

---

Prof. Dr. Ramiro Giroldo (Suplente)  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

---

Prof. Dr. Daniel Abrão (Suplente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 30 de julho de 2020.

Aos meus professores e poetas, que inspiraram meu amor à literatura.

## AGRADECIMENTOS

À minha família: minha mãe, Márcia, meus irmãos, Giselle e Newton, que mesmo à distância sei que sempre estarão ao meu lado.

À minha filha, Rafaela, e à minha tia, Marli, por serem carinhosas e compreenderem meus momentos de ausência.

Ao meu avô, João Augusto dos Reis, *in memoriam*, por suas estantes forradas de livros que me ajudaram a desenvolver o gosto pela leitura.

Ao meu companheiro de jornada terrena, Raphael, sempre disposto a me ver feliz e passar anti-inflamatórios no meu braço direito.

Aos professores da graduação da UEMS, em especial, aos de Literatura. Ao prof. Igor Alexandre Borges, por ter me possibilitado conhecer os livros de William Blake.

Ao Programa de Pós-graduação, à coordenação, à banca de qualificação e defesa composta pelos Prof. Dr. Daniel Abrão, Prof. Dr. Enéias Tavares, Prof. Dr. Ravel Giordano Paz e aos demais professores que muito me auxiliaram durante o mestrado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato, sempre muito paciente e solícito.

Aos meus colegas e amigos que, de modo direto ou indireto, foram bons ouvintes e ajudaram minha caminhada até o fim da dissertação.

“Pois o homem encerrou-se em si mesmo, a ponto de ver tudo pelas estreitas fendas de sua caverna”

William Blake

PALIERAQUI, M. R. *Aspectos do Fantástico em Milton, de William Blake*. 2020. f. 104  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2020.

## RESUMO

Na presente pesquisa, buscamos estudar a narrativa poética *Milton* (1804), de William Blake, inserida em alguns aspectos da literatura fantástica. O texto *blakeano* mostra elementos narrativos que possuem a natureza heterogênea que apresenta o conjunto de ressignificações e releituras feitas por meio da mitologia na qual Blake formulou dialogando entre campos que identificamos como o social, político, artístico, religioso e cultural inglês. Destacamos o aporte teórico do conjunto de artigos organizados por Jackie Disalvo (2016), os textos de Enéias Tavares (2012) e Alcides Cardoso dos Santos (2009). Na relação entre a obra *Milton* de William Blake e *Paraíso Perdido* de John Milton, tivemos o auxílio teórico de Harold Bloom (1973), Denis Saurat (1920) e Mircea Eliade (2015). Concluímos com a perspectiva do fantástico incursionada por Ana Luiza Silva Camarani (2014), Tzvetan Todorov (2003), Irène Bessière (1973), Rosemary Jackson (1981) e outros autores que, ao desenvolvermos a pesquisa, auxiliaram-nos na fundamentação histórica, sociológica e política que envolve a narrativa *blakeana*.

**Palavras-chave:** *Milton*. William Blake. Literatura Fantástica.

PALIERAQUI, M. R. *Aspects of the Fantastic in Milton by William Blake*. 2020. f. 104  
Master's Thesis in Literature – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo  
Grande/MS, 2020.

### ABSTRACT

In this research, we seek to study the poetic narrative Milton (1804), by William Blake, inserted in some aspects of fantastic literature. The Blakean text shows narrative elements that have the heterogeneous nature that presents the set of resignifications and re-reading done through the mythology in which Blake formulated dialogues between fields that we identify as the social, political, artistic, religious and cultural English. We highlight the theoretical contribution of the set of articles organized by Jackie Disalvo (2016), the texts of Enéias Tavares (2012) and Alcides Cardoso dos Santos (2009). In the relation between William Blake's Milton and John Milton's Paradise Lost, we had the theoretical input of Harold Bloom (1973), Denis Saurat (1920) and Mircea Eliade (2015). We concluded with the perspective of the fantastic incursion by Ana Luiza Silva Camarani (2014), Tzvetan Todorov (2003), Irène Bessièrè (1973), Rosemary Jackson (1981) and other authors who, by developing the research, assisted us in the historical, sociological and political foundation that involves the *blakean* narrative.

**Keywords:** *Milton*. William Blake. Fantastic Literature.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO 1 .....	15
1.1. A DINÂMICA ENTRE POLÍTICA, SOCIEDADE E RELIGIÃO: OS ECOS DA REBELDIA DISSIDENTE NO CONTEXTO DAS REVOLUÇÕES .....	15
1.2. RELEITURA E RESSIGNIFICAÇÃO A PARTIR DA CRÍTICA BLAKEANA .....	18
1.3. “FILHAS DA MEMÓRIA TORNAR-SE-ÃO FILHAS DA INSPIRAÇÃO”: A MITOLOGIA NOS “LIVROS PROFÉTICOS” .....	26
CAPÍTULO II .....	33
2.1. O PARALELO ENTRE JOHN MILTON E WILLIAM BLAKE: A REVISÃO ESTÉTICA FEITA EM <i>MILTON</i> A PARTIR DE <i>PARADISE LOST</i> .....	33
2.2. RELEITURA E RESSIGNIFICAÇÃO: ASPECTOS DA <i>MITOPOÉTICA BLAKEANA</i> EM <i>MILTON</i> .....	42
2.3. “PERSONAGENS-SÍMBOLOS”: OS <i>ZOAS</i> , OS ESPECTROS E AS EMANAÇÕES .....	47
CAPÍTULO III: OS HORIZONTES TEÓRICOS .....	51
CAPÍTULO IV .....	62
4.1. OS ASPECTOS DA NARRATIVA <i>BLAKEANA</i> PELA VISÃO DO FANTÁSTICO .....	62
4.2. O ENREDO .....	63
4.3. <i>GOLGONOOZA</i> : A CIDADE MITOLÓGICA, O ESPAÇO E O AMBIENTE NARRATIVO .....	65
4.4. O TEMPO .....	71

<b>4.5. OS PERSONAGENS .....</b>	<b>76</b>
<b>4.6. O NARRADOR: LIVRO PRIMEIRO .....</b>	<b>84</b>
<b>4.7. O NARRADOR: SEGUNDO LIVRO .....</b>	<b>92</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>105</b>

## INTRODUÇÃO

Ilustrador, pintor, gravurista, poeta, visionário, profeta, místico: estas são algumas características que ao longo do tempo foram dadas a William Blake (1757 – 1827). Nasceu no bairro do Soho, em Londres, filho de uma modesta família, desde cedo teve contato com assuntos que envolviam a arte, no ateliê de James Basire, ele aprendeu o ofício de gravurista e noções de tipografia. Anos mais tarde, na *Royal Academy*, ingressou como estudante e desenvolveu suas habilidades na pintura. Seu primeiro trabalho como poeta é do ano de 1783, em *Poetical Sketches*, livro não publicado na época.

No decorrer da pesquisa sobre as obras *blakeanas*, encontramos uma produção crítica que aponta para um artista ora mostrando-se a nós um rebelde simpático e aliado do denominado grupo revolucionário surgido em Londres, no fim do século XVIII, como uma força que expressou a oposição ao sistema político monárquico e à organização social desigual, opressora, ora mostrando-se a nós um poeta preocupado com questões voltadas ao foro íntimo do homem, bem como à construção do sujeito atravessado pelas redes do pensamento filosófico-científico-ocidental e pelos pressupostos da teologia judaico-cristã.

Em nossas leituras preliminares, compreendemos que o período em que Blake viveu foi marcado por duas mudanças que incursionaram transformações econômicas e sociopolíticas – a Revolução Francesa e a Revolução Industrial –, plasmadas, nos *Illuminated Printing*, nas narrativas poéticas que demonstram o controle social baseado em relações humanas que limitavam e cerceavam a liberdade social. Fazia oposição às mudanças vindas pelo modo de produção industrial-burguês, que, pelo olhar do poeta, influenciaram a tirania exercida pelo Estado, sendo este o resultado da base filosófica ocidental que dentre outros aspectos é pautada na lógica da razão cartesiana. No âmbito da arte, Blake opôs-se ao consenso estético cujas raízes localizadas na Antiguidade Clássica manobraram a noção neoclássica de hierarquia entre as artes textual e pictórica.

Através da relação complementar entre texto e ilustração viabilizada pelo método de impressão feito em placas de cobre, mesclando técnica tipográfica com recursos químicos, encontramos uma expressão poético-pictórica que amplia a crítica *blakeana* em relação à sociedade moderno-industrial, pinçando assuntos que, além de alçarem questões políticas e sociais, efetuam a oposição ao pensamento moralista, cerceador do cristianismo, na qual sua versão institucionalizada pelo Estado de um homem e seu ideal de salvação pautou-se na

obediência cega às leis bíblicas, o que, pela visão *blakeana*, distancia-se da noção primária e cristã de liberdade.

Compreendendo a complexa relação estética e temática que envolve o texto *blakeano* e que fornece a nós várias possibilidades interpretativas, optamos por direcionar nossa pesquisa para a observação da natureza do texto *blakeano* sob alguns aspectos do fantástico. Desse modo, o contato com as obras *blakeanas* nos permitiu perceber que as narrativas poéticas, incluindo as que exploram o campo verbo-visual, desarticulam esquemas textuais tradicionais que preconizam a forma, apontando para um conteúdo semântico composto por elementos narrativos que mostram uma construção mitológica ou *mitopoética*. Então, procuramos desenvolver nossa pesquisa em quatro partes:

Na primeira parte do primeiro capítulo, que se chama *A Dinâmica entre Política, Sociedade e Religião: os ecos da rebeldia dissidente no contexto das revoluções*, recorreremos aos textos que exploram brevemente a história inglesa em relação à natureza de seus sistemas políticos, práticas econômicas e os desdobramentos na religião cristã, correlacionando-os à origem do pensamento liberal e posteriormente à Revolução Industrial. As tensões políticas vindas desde a era Cromwell já assinalavam a disputa entre republicanos e monarquistas, conservadores e liberais, católicos e protestantes. Na Inglaterra, os ecos da Revolução Francesa permeados pelo pensamento Iluminista acirraram a disputa ideológica, fomentando o clima de polarização política e social.

Na segunda parte, ainda no primeiro capítulo, voltamo-nos para a crítica e os aspectos biográficos de William Blake, procurando compreender como os estudos sobre Blake e suas obras formam um paralelo entre a vida do poeta e sua relação com os assuntos sociopolíticos, culturais e religiosos. Em *Releitura e Ressignificação a partir da Crítica Blakeana*, há o breve percurso de sua produção literária, o que a nós possibilitou encontrarmos uma fortuna teórica que evidencia perspectivas diferentes em relação à vida do poeta e interpretações de suas obras, então, encaminhou-nos para uma construção mitológica em determinados livros chamados de “proféticos”. Na terceira e última parte, optamos por concentrarmo-nos nas produções chamadas de “livros proféticos”, assim, em *Filhas da Memória Tornar-se-ão Filhas da Inspiração: a mitologia nos “livros proféticos”*, buscamos apresentar a base histórica, bíblica e filosófica que fundamenta a mitologia que Blake constrói em *Milton* e em torno de suas outras narrativas poéticas.

Direcionando nossa pesquisa para a leitura e observação de nosso objeto, no segundo capítulo, começamos a explorar a relação literária entre os livros de William Blake e o antecessor John Milton, desta forma, em *O Paralelo entre John Milton e William Blake: a revisão estética feita em Milton a partir de Paradise Lost*, procuramos traçar um panorama entre as obras *Paraíso Perdido* e *Milton*, no sentido de compreendermos sua função mitológica na narrativa *blakeana*. Em *Releitura e Ressignificação: aspectos da “mitopoética” blakeana em Milton*, avançamos na compreensão sobre alguns elementos que estão inseridos na narrativa e que ampliam a discussão sobre o conjunto simbólico que Blake utiliza em sua construção mitológica como um recurso para ressignificar e reler aspectos sociais, políticos, culturais e religiosos. Os personagens *blakeanos* em *Milton* apresentam uma natureza “multivalente”, que transita, durante a história, por vários assuntos permeando as contradições, tensões e dualidades do pensamento humano. Ao identificarmos esses personagens e sua natureza ambígua, preconizamos por apresentarmos, em *Personagens-símbolos: os Zoas, os Espectros e as Emanações*, suas especificidades de modo a elencarmos alguns elementos narrativos que muito contribui para o diálogo entre a teoria do fantástico e a construção subjetiva que coloca em nosso horizonte a relação entre o consciente e as percepções do sujeito em meio ao campo simbólico.

Depois de compreendermos parte da construção narrativa em *Milton*, adentramos a teoria do fantástico. Com o intuito de dialogarmos com nosso objeto, *Os Horizontes Teóricos do Fantástico* compõe o terceiro capítulo traçando um breve panorama histórico e traz alguns aspectos do fantástico segundo as teorias de Tzvetan Todorov, Irène Bessière e Rosemary Jackson. Finalizamos essa etapa na tentativa mostrar o possível diálogo entre o texto *blakeano*, *Milton* e alguns aspectos teóricos do fantástico que nos auxiliam a ampliar os horizontes interpretativos da narrativa de William Blake.

Nesta fase final, introduzimos o enredo da narrativa inserido no diálogo que o poeta efetua entre sua crítica ao pensamento clássico da filosofia grega e a trajetória de Milton na Terra. A partir de *Os Aspectos da Narrativa Blakeana pela Visão do Fantástico*, buscamos mostrar, em outros tópicos de análise, o texto *blakeano* sob o olhar teórico da “hesitação” formulado por Todorov. Em *Os Personagens*, concentramo-nos em entender as visões sobre a construção simbólico-mitológica que Blake formula em torno de alguns personagens, em especial, pela representação de John Milton como um mito. Por fim, chegamos à observação do narrador. Decidimos separá-la em duas partes, pois consideramos que o livro *Milton* também

é dividido em dois livros. Após compreendermos que o princípio da hesitação limita nossa observação da narrativa *blakeana*, nossa experimentação interpretativa continua a perpassar pela teoria do fantástico e enxerga a possibilidade de ampliar o entendimento do texto *blakeano*, mediante alguns aspectos teóricos de Bessière e Jackson, relacionando-os ao modo narrativo do fantástico o que nos auxilia a compreender a potência simbólica e representativa do narrador em *Milton*, que acaba por nos mostrar possíveis aspectos do diálogo que se estabelece entre o fantástico e a obra de William Blake.

## CAPÍTULO I

### 1.1. A DINÂMICA ENTRE POLÍTICA, SOCIEDADE E RELIGIÃO: OS ECOS DA REBELDIA DISSIDENTE NO CONTEXTO DAS REVOLUÇÕES

*E as Fábricas de Satanás dividiram-se num Espaço lunar  
Entre os rochedos dos Templos de Albion, e os Druidas filhos de Satanás  
Ofertaram as Vítimas Humanas por toda a Terra, e o Túmulo  
De Albion terrível imortal sobre o Rochedo ensombrou a Terra inteira:  
Onde Satanás fazia Leis à sua imagem e semelhança*  
William Blake, *Milton*, 2014.

A crítica *blakeana* de maneira quase unânime enxerga o poeta William Blake como um artista rebelde em seu tempo. O ímpeto de rebeldia tinha como contexto o período da história chamado por alguns estudiosos como *Era das Revoluções*. O continente europeu foi palco destes importantes acontecimentos históricos, sendo a Revolução Industrial e a Revolução Francesa momentos de ruptura no cenário político, econômico e social da época.

A Revolução Industrial (1760 – 1840) teve início na Inglaterra e, em termos gerais, foi um processo que, inicialmente, mudou o modo de produção de riquezas, mecanizando a indústria por meio do desenvolvimento das máquinas. Dessa forma, o modo de produção foi alienado do trabalhador comum pela burguesia industrial, o que por consequência gerou maior acúmulo de capital burguês, acelerou o processo migratório do campo para a cidade, aprofundando as desigualdades sociais.

Já a Revolução Francesa (1789-1799), a qual sofreu influência da independência dos Estados Unidos da América e dos ideais filosóficos do Iluminismo, se tratou de um evento histórico de cunho social e político cuja finalidade foi estabelecer um estado político separado do clero e da nobreza. Para questionarem o *Ancien Régime*, movimentos sociais requeriam o fim do absolutismo monárquico, bem como a abolição do sistema de servidão feudal. Para

embasar a nova visão, a máxima iluminista *Liberté, Egalité, Fraternité* expressou a transformação de uma democracia voltada para os princípios liberais.

Com relação às mudanças que ocorreram, principalmente a ascensão da classe burguesa que transformou a organização do Estado, Eric Hobsbawm (1962, p. 07) explica que as relações econômicas antes estavam baseadas nas atividades rurais, o que possuía semelhança com os moldes feudais. Embora Hobsbawm (1962, pp. 02 – 03) evidencie a importância destas profundas “transformações” que ocorreram no continente europeu, o autor deixa claro que as grandes nações – Inglaterra e França – foram as propulsoras destes eventos e, por consequência, mudaram a base das relações entre o capital, a política e a sociedade durante os séculos XVIII e XIX.

Para compreender como a produção *mitopoética blakeana* funciona no texto, faz-se necessário trazer à luz o paralelo entre sociedade e literatura. Esse viés é bastante explorado pela maioria dos críticos que traçam, inicialmente, o caminho para entender o texto de Blake. A *Era das Revoluções* traz a compreensão sobre o processo que desenvolveu a indústria em detrimento do trabalho artesão. Max Weber<sup>1</sup> (1981, pp. 07 – 08) denominou de “racionalização do capital” o resultado do processo entre capital e o trabalho assalariado. Na Inglaterra, o acúmulo de capital aliado à propriedade privada culminou em tensões políticas e sociais, resultando no repensar dos paradigmas filosóficos, religiosos, morais e sociais.

Diferente da França e Alemanha, a Inglaterra foi o país em que se sustentou a visão teológica cristã guiando a política de Estado, no caso, um tipo monárquico-parlamentarista, embasando o discurso político da propriedade privada e o trabalho assalariado. Esses elementos citados são partes da concepção que fundamentou a lógica capitalista inglesa com anuência dos códigos cristãos da ética protestante. Grupos protestantes como o Metodismo, Pietismo, Batistas, Moravianos, Quakers, e outras vertentes religiosas, ocuparam posteriormente, quando o anglicanismo perdeu certo espaço social para as seitas dissidentes<sup>2</sup>, uma função importante

---

<sup>1</sup> De acordo com Max Weber (1981, pp. 06 – 07), o termo capitalismo não é uma novidade quando analisado no contexto moderno, porque, historicamente os países ocidentais sempre tiveram relações comerciais que previam lucros, acúmulo econômico, principalmente na relação entre Estado e o mercado. Entretanto, o que muda a partir do século XVIII relaciona-se com a forma de organização do trabalho no sentido que, após a Revolução Industrial e a ascensão do protestantismo, houve uma racionalização do “trabalho livre”, tornando-o um tipo de mercadoria.

<sup>2</sup> Essas correntes protestantes são o produto do questionamento em relação ao anglicanismo, conhecido como religião oficial do Estado inglês, e ao catolicismo. Havia a crença na construção de uma “Nova Jerusalém” na Inglaterra, tornando o povo que ali habitava o povo “escolhido” de Deus. Mais tarde, foram essas correntes religiosas que endossaram o discurso rebelde que era contra a prática moralista da fé cristã, chamando-a de “falsa fé”. Enéias Tavares (2012, pp. 21 – 22) explica que a família de William Blake também fez parte do grupo

em relação à crítica da religião oficial ou Igreja Oficial. Nesse contexto do crescimento das vertentes protestantes, Max Weber (1864 – 1920) observou a estreita relação entre religião e as classes burguesas, justamente pela racionalização do lucro em que se baseia a religião protestante, ratificando e estimulando a prática capitalista por meio de dogmas religiosos, como exemplo, da predestinação do homem, ressignificação do trabalho como uma forma de vocação e do acúmulo do capital pela propriedade privada, pois:

A vida do santo era dirigida unicamente para um fim transcendental: a salvação. Precisamente por essa razão, entretanto, ela era completamente racionalizada do ponto de vista deste mundo e dominada inteiramente pela finalidade de aumentar a glória de Deus sobre a Terra. Nunca o preceito *omnia in majorem dei gloriam* foi tomado com mais amarga seriedade. Somente uma vida guiada por uma reflexão contínua poderia obter vitória sob o estado de natureza. O *cogito, ergo sum* de Descartes foi adotado pelos puritanos contemporâneos com esta reinterpretação ética. Foi essa racionalização que deu à fé reformada sua tendência ascética peculiar e é a base tanto de sua relação como de seu conflito com os católicos, pois, naturalmente, coisas similares não eram por este desconhecidas (WEBER, 1981, p. 82).

No contexto de práticas liberais na economia e instabilidade política, a imprensa, editoriais e a cultura de massa desenvolveram-se e ampliaram as discussões acerca das transformações sociais que estavam em curso. Apesar das inúmeras dificuldades que se apresentaram ao longo de sua vida, segundo Enéias Tavares (2012, pp. 86 – 87), William Blake começou a carreira artística como gravurista. Desenvolveu, ao longo dos anos, por meio de mecenas, as habilidades de pintor, desenhista e tipógrafo. Por último, e não menos conhecida, a carreira de poeta mescla-se às suas outras habilidades. Tavares acrescenta que o mais importante para Blake era a possibilidade de criar suas obras sem que houvesse exclusivamente a demanda mercadológica.

Enéias Tavares (2012, p. 97) considera que William Blake foi um poeta rebelde em sua época devido ao próprio contexto sociopolítico inglês. Sua rebeldia, segundo o autor, vai além das questões políticas que envolviam a monarquia inglesa, considerando a força da crença cristã-protestante. Blake desde a infância fora criado em meio ao protestantismo dissidente, chamado desta forma pela oposição à interpretação oficial dos livros sagrados pregada pela *Igreja Oficial* do Estado. Assim, seus ideais cristãos envoltos na crítica e na cultura ocidental resultaram no misticismo construído ao longo da sua poética, sendo chamada de narrativa *mitopoética*. A atmosfera sobrenatural conferida nos textos *blakeanos* levou o poeta ao

---

dissidente, nome este que era dado ao grupo de pessoas que optavam por uma interpretação independente da Bíblia, ou seja, uma interpretação fora da aceita pela religião oficial.



ostracismo social, confinando as suas obras a certo hermetismo literário, talvez pelo processo de “sanitização da biografia e da obra” sofrido após sua morte em agosto de 1827.

Bruce Woodcock (2000) teoriza no texto chamado de *William Blake: Art, Vision and Revolution* sobre acontecimentos históricos que antecederam as revoluções e fundamentaram a vertente cristã-protestante na Inglaterra. De acordo com o autor (2000, pp. 07 – 08), por volta de 1642, eclodiu na Inglaterra a primeira guerra civil que teve como protagonistas a classe burguesa e a aristocracia. Uma das figuras políticas mais importantes foi Oliver Cromwell (1599 – 1658), pois sob seu comando a monarquia absolutista foi destituída como forma de governo oficial, alterando-se o sistema político para a república. Esse período que se iniciou com a Revolução Puritana serviu de base para fundamentar o que seria conhecido posteriormente como Revolução Industrial, criando uma elite local abastada e majoritariamente protestante.

A República de Cromwell foi marcada pelo traço autoritário em relação aos seus opositores políticos e religiosos e por alavancar socioeconomicamente a burguesia local. Mais tarde, outra revolução ocorreu, sendo esta chamada de *Glorious Revolution*<sup>3</sup> (1688), e restituiu a monarquia, tornando-a parlamentarista. Além dos aspectos políticos, nenhuma outra vertente do protestantismo era aceita, o que resultou na instituição da Igreja Anglicana como a *Igreja Oficial*. “Os ecos das Revoluções” parecem ressoar ao longo da produção de Blake, principalmente a partir dos livros *proféticos* *French Revolution* (1791), *Visions of the Daughters of Albion* (1791 – 1792), *America: a Prophecy* (1793) e *Europe: a Prophecy* (1794). Acreditamos que os textos visionários *blakeanos*, num primeiro momento, parecem expressar os desdobramentos das revoluções, conferindo à temática dos textos um teor contestatório do *status quo* em relação à arte, à cultura, à política e aos valores morais e éticos que fundamentam a sociedade.

## 1.2. RELEITURA E RESSIGNIFICAÇÃO A PARTIR DA CRÍTICA *BLAKEANA*

---

<sup>3</sup> Quando Jaime II, em 1685, católico e com tendência ao clássico absolutismo que ainda reinava na França por meio de Luís XIV, quis restaurar o catolicismo como religião oficial recorrendo a privilégios políticos concedidos aos nobres católicos, deparou-se com o levante puritano calvinista, estes faziam parte do parlamento e travaram uma batalha política em defesa de um país protestante e parlamentarista. Com o nascimento do filho de Jaime II, sendo ele considerado não sucessor do trono por ter sido batizado em rito católico, o parlamento convocou a filha do rei, Maria II, em conjunto com Guilherme de Orange, para reivindicar o trono inglês. Dessa forma, a Revolução Gloriosa pôs fim ao reinado absolutista no país, originando assim a monarquia parlamentarista, a qual limitava o poder jurídico e político do monarca.

Nascido em Londres, no dia 28 de novembro de 1787, no bairro do Soho, filho de um pequeno mercador e de família dissidente-protestante, desde o berço o poeta fora educado a compreender a vida pelo viés da religião. William Blake foi um homem convicto na fé cristã, o que o levou a desenvolver uma visão que diferia da interpretação pragmática e moralista da época. Ao longo de sua vida como ilustrador, trabalhou em releituras de passagens bíblicas ou personagens que historicamente compõem a mitologia cristã. De acordo com John Hutton (2016, p. 280), os rebeldes ingleses faziam oposição ao *stablishment*<sup>4</sup> da monarquia inglesa. Para subverterem a base dos poderes monárquicos, bem como os valores religiosos e morais, artistas debruçavam-se sobre o ressignificar de ícones ou personagens bíblicos que compunham o imaginário popular. Impulsionados pelas mudanças ocorridas na França, artistas, filósofos e artesãos formaram círculos de discussão que tinham como foco estabelecer um sistema democrático na Inglaterra, desta maneira,

<sup>5</sup>Artisans and intellectuals, artists and writers sought - with varying degrees of commitment, for different periods of time - to defend the cause of a more democratic Britain in the face of fierce repression. During this period, supporters of the state and the establishment tried to employ visual and literary symbols, both to defend and to attack. Normally, the regime mobilized artists and intellectuals to invoke traditional patriotic and religious icons that had proved effective in the past as props for the reigning social order. The reformers, on the other hand, sought, in some cases, to appropriate these symbols, to establish themselves (as they had proved effective in France and the United States) as genuine guarantors of patriotism and faith. In other cases, artistic and literary opponents of the dominant society have made use of what can be called "expropriation" - not just by claiming and employing traditional icons, but inverting them, reinventing them to produce a radically new signal system, based on new values and objectives. This inappropriate process was particularly evident in the case of visual artists, for whom their use was probably partly motivated by political

---

<sup>4</sup> Antes da Revolução Puritana (1640 – 1649), o regime monárquico-absolutista era o sistema político que definia as práticas políticas. Esse regime tinha por um lado a força da coroa, que juntamente contava com o apoio da nobreza, formando um contra-ataque aos burgueses, sendo estes detentores de grande parte do poder econômico. Essa camada da sociedade inglesa, no caso, os burgueses, pautava-se no puritanismo de vertente calvinista que se baseava na lógica racional do trabalho. Dessa forma, o trabalho tornou-se uma vocação que agrada a Deus e para mostrarem a predestinação dos *escolhidos*, os homens deveriam acumular riquezas e crescer espiritualmente mediante o trabalho para construir o reino de Deus na Terra.

<sup>5</sup> Artesãos e intelectuais, artistas e escritores procuravam – com graus variados de comprometimento, por diferentes períodos de tempo – defender a causa de uma Grã-Bretanha mais democrática em face de uma repressão feroz. Durante esse período, apoiadores do Estado e do *establishment* tentavam empregar símbolos visuais e literários tanto para defenderem quanto para atacarem. Normalmente, o regime mobilizou artistas e intelectuais para invocar ícones tradicionais patrióticos e religiosos que se mostraram eficazes no passado como adereços para a ordem social reinante. Os reformadores, por outro lado, procuraram, em alguns casos, apropriarem-se desses símbolos, estabelecerem-se (como se havia mostrado eficaz na França e nos Estados Unidos) como garantidores genuínos do patriotismo e da fé. Em outros casos, oponentes artísticos e literários da sociedade dominante fizeram uso do que pode ser chamado de *desapropriação* – não apenas reivindicando e empregando ícones tradicionais, mas invertendo-os, reinventando-os para produzirem um sistema de sinais radicalmente novo, baseado em novos valores e objetivos. Esse processo desapropriado foi particularmente evidente no caso de artistas visuais, para os quais seu uso provavelmente foi motivado em parte por circunstâncias políticas. Vários artistas de destaque adotaram uma postura de oposição ativa, ligada por qualquer período de tempo, para apoiarem as revoluções americana e francesa (HUTTON, 2016, pp. 280 – 281, tradução nossa).

circumstances. Several prominent artists have adopted an active opposition stance, linked for any length of time to support the American and French revolutions (HUTTON, 2016, pp. 280 – 281).

William Blake ingressa, por volta de 1768, na escola de desenho e pintura de Henry Pars (1734 – 1806) sob os ensinamentos do famoso James Basire (1730 – 1802), que futuramente ensina ao artista o ofício de gravurista. No mecenato de Basire, Blake foi influenciado pelos principais nomes da pintura renascentista e, em 1779, entra para a *Royal Academy*, exercendo em *Westminster* a função de pintor. O pesquisador Enéias Tavares (2012) em sua tese registra que William Blake, naquele momento, enquanto esteve com Basire, conheceu teorias e filosofias tidas como místicas, incluindo os textos do espiritualista sueco Emanuel Swedenborg, pois “introduziu o contato com o universo peculiar dos símbolos e práticas maçônicas” (TAVARES, 2012, p. 25).

Mais tarde, em seu ateliê, Blake formulou um método de impressão que consistia na mescla de figuras e textos. Alcides Cardoso dos Santos (2009), em seu livro *Visões de William Blake: Imagens e palavras em Jerusalém, a Emissão do Gigante Albion* (2009, p. 65), busca expor a forma como a mitologia *blakeana* se constrói ao longo do último livro do poeta, chamado de *Jerusalém, a Emissão do Gigante Albion* (1804 – 1820), por meio da “leitura infernal” que compõe o conjunto de crenças que formam a base sociocultural ocidental. Além de explorar o aspecto mitológico, o autor elucida que o livro foi produzido pelo método de impressão que consistia em gravar o texto/imagem em placas feitas de cobre, num processo que envolvia a técnica de “água-forte e relevo nas quais texto, desenho e iluminuras aparecem em proporções diferentes, resultando em placas com texto, desenho e iluminura” (SANTOS, 2009, p. 65).

A religião exerceu papel importante na Inglaterra, uma vez que era considerada como um modelo de conduta moral e social. Por volta dos anos de 1790, houve o senso comum que ajuizou a Bíblia como uma fonte de documentação histórica porque remetia aos antigos povos e às sociedades hebraicas. Para Stephen Behrendt no artigo *Blake's Bible of Hell: Prophecy as Political Program* (2016), os textos bíblicos serviam de modelo de um tipo de conduta moral a ser seguida pela sociedade. O autor elucida que obras de Blake possui o caráter subversivo no sentido de ressignificar os signos e símbolos da fé cristã norteadores da ordem moral. A mitologia textual traz em si a inquietação das vozes narrativas, a *mitopoética* no texto transforma-se numa *ponte* para a cultura clássica greco-latina, usando o formato de um texto épico ao abrigar a mitologia das narrativas cristãs. Ao longo da pesquisa, foi possível perceber que a religião é um ponto de partida para compreender-se a natureza mitológica das narrativas

*blakeanas*, porque nos livros *iluminados*, o cristianismo origina dualidades, carrega contradições que são representadas pela mitologia:

<sup>6</sup>Whether Blake was concerned, literally, with the possible loss of one's life or whether, more likely, he was thinking in terms of a spiritual life, the identification of the good of the country with one's motivation in defending the Bible against the accumulated misrepresentations Blake brands as "Perversions" is very significant. Blake seems to have no doubt that the Bible is a "text" that is political (as well as poetic) and that, furthermore, the Bible has been put to increasingly and perniciously political uses. The appropriation of the Bible and its redeployment for manifestly political ends lies at the heart of the "perversion" Blake decries. Paradoxically, Blake set out in the 1790s to appropriate and redeploy the Bible himself, in an effort to disentangle that which is poetic and visionary (I wish to avoid saying *inspired*, which word is too overcoded in its usage during the 1790s) from that which is rhetorical and perverted. The inseparable connection between – indeed the interchangeability of—state and religion (BEHRENDT, 2016, p. 138).

Apesar do poeta nunca ter saído da Inglaterra, Blake, por meio das suas múltiplas habilidades artísticas, enxerga o *casamento* entre as dualidades que cercam o pensamento humano, abordando um tom filosófico-metafísico em *Songs of Innocence and of Experience* (1789 – 1794), *The Marriage of Heaven and Hell* (1790 – 1793) e *Milton* (1809 – 1810). No texto introdutório do livro *Songs of Innocence and of Experience*, reedição publicada em 2006, escrito por Richard Holmes (2006), explica-se que estes livros “combinam uma extrema simplicidade da forma com complexos e misteriosos sentidos”, o que torna claro o motivo pelo qual a vida artística e a morte de William Blake não podem afastar-se do não convencional. Holmes, em sua pesquisa, conta que Blake era um homem muito “gentil, amoroso e generoso”, mas nunca um tipo de homem convencional, o que transformou a reputação do poeta, segundo Richard Holmes, em algo singular, como louco, insano. Tal como o autor declara em seu texto, a dualidade é parte do esquema da vida de Blake. William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, dois dos maiores nomes do romantismo inglês, chamaram-no (o primeiro) de insano e (o segundo) de gênio, assim que “o visitou na sua estada em Fountain Court – percebeu que ele (Blake) era um gênio e que o mundo ficou dividido desde então” (HOLMES, 2006, p. 05).

---

<sup>6</sup> Se Blake estava preocupado, literalmente, com a possível perda da vida ou se, mais provavelmente, ele estava pensando em termos de vida espiritual, a identificação do bem para o país com a motivação de defender a Bíblia contra as deturpações acumuladas, as marcas de Blake como *perversões* são muito significativas. Blake parece não ter dúvida de que a Bíblia é um *texto* político (e também, poético) e que, além disto, a Bíblia tem sido usada de maneira política crescente e perniciosamente. A apropriação da Bíblia e a reatribuição de sua função para fins manifestamente políticos está no cerne da *perversão* que Blake desaprova. Paradoxalmente, Blake partiu, na década de 1790, a apropriar-se e reorientar a Bíblia ele mesmo, em um esforço a fim de separar o que é poético e visionário (desejo evitar dizer *inspirado*, palavra que é excessivamente codificada em seu uso durante a década de 1790) do que é retórico e pervertido. A conexão inseparável entre – de fato a intercambialidade de – Estado e religião (BEHRENDT, 2016, p. 138, tradução nossa).

No livro que reúne vários artigos de especialistas nas obras *blakeanas*, chamado de *Blake, Politics and History* (2016), Jackie Disalvo faz um apanhado teórico sobre a trajetória de Blake, focando na contemporaneidade dos estudos *blakeanos*. O autor explica que por muitos anos a crítica literária se debruçou nos estudos que enfatizam o diálogo pictórico-textual presente nos textos *blakeanos*. Entretanto, apesar da contribuição teórica acerca do diálogo linguístico, e formal do texto, Disalvo ressalta que os aspectos sociopolíticos muito contribuiu para outras interpretações da poética *blakeana*, além dos elementos psicológicos, religiosos e místicos que coabitam o texto. O que parece claro ao tomarem-se como base os textos de Blake é que ocorre uma junção de elementos que são diferentes em sua natureza, embora os textos críticos recorram ao contexto histórico para embasarem as análises textuais das obras *blakeanas*, uma vez que

<sup>7</sup>Within the world of professional Blake studies, however, one often finds an insistence on Blake's divorce from history or historical relevance. This insistence takes two forms. On one side, deconstructionist approaches tend to wrest Blake out of history altogether, considering his works solely as linguistic practice. Though such studies may incidentally situate Blake historically, they focus on what happens within the text either as self-contained or self deconstructing entity and between the text and its reader— removed from specific time and place. These studies argue that, by fracturing conventional polarities, exploring contradiction, and denying closure, Blake's texts create a linguistically open world that denies the tyranny of fixed meaning and destiny and encourage a similar liberation from absolute categories for the reader. The Blake who emerges is not talking in any important way about history, either of his time or ours, but about language within a self-referential linguistic field. (DISALVO, 2006, p. 19).

Na coletânea de estudos *blakeanos*, um dos artigos foi escrito por Joseph Wittreich, chamado de *Laboring into Futurity: A Response* (2016), introduzindo a ideia de que, durante anos, a crítica literária teria “esquecido” os textos *blakeanos*. De acordo com o crítico, devido às interpretações literárias voltadas para os conteúdos políticos e históricos, a poética de William Blake ficou relegada à exclusão do cânone. Na metade do século XX, a poesia *blakeana* começou a ser revisitada pelos círculos acadêmicos, visto que este aspecto acabou por conferir aos estudos de Blake um aspecto *elitista*. Com o maior distanciamento do “poeta social”, abriu-se caminho para discutirem-se os textos *blakeanos* à luz do misticismo, da religião e do caráter psicológico, que muito foi explorado pela suposta condição mental do

---

<sup>7</sup>No mundo dos estudos profissionais de Blake, no entanto, muitas vezes encontra-se uma insistência no divórcio de Blake da história ou relevância histórica. Essa insistência assume duas formas. Por um lado, abordagens desconstrucionistas tendem a tirar Blake da história completamente, considerando seus trabalhos apenas como prática linguística. Embora esses estudos possam, por acaso, situar historicamente Blake, eles concentram-se no que acontece no texto como entidade autônoma ou autoconstrutiva e entre o texto e seu leitor – removidos de um tempo e local específicos. Esses estudos argumentam que, ao fraturar polaridades convencionais, explorando a contradição e negando o fechamento, os textos de Blake criam um mundo linguisticamente aberto que nega a tirania do significado e do destino fixos e incentiva uma libertação semelhante de categorias absolutas para o leitor. O Blake que emerge não está falando de maneira importante sobre história, nem do seu tempo nem do nosso, mas sobre a linguagem dentro de um campo linguístico autorreferencial (DISALVO, 2016, p. 19, tradução nossa).

poeta, já que muitos autores, inclusive à sua época, consideravam-no louco. As resoluções que o autor faz em relação aos estudos *blakeanos* desenvolvidos ao longo do século XX têm relação com a importância da abertura a vários campos interpretativos, introduzindo novos horizontes teóricos, porque

<sup>8</sup>If the *problems* in Blake criticism in any way constitute a *crisis*, that crisis results not from proliferating methodologies or critical pluralism but from the scuttling of different forms of historicism that, over the centuries, have proved indispensable. The present volume means to right the balance: in the words of its editors, “to restore politics and history to the center of Blake studies” (xv); to scrutinize Blake’s poetics, its activist and contestatory, partisan and engaged features; and, in the process, to enable Blake to recover “his prophetic status as the first modern thinker totally to reconceive culture, its discourses, and social relations” (WITTREICH, 2016, p. 269).

A aproximação de um tipo de leitura mais *libertária*, feita por Jackson Leocádio da Silva na dissertação chamada *A Bíblia do Inferno de William Blake: a visão como força imaginativa* (2017), traz o aspecto subversivo contido ao longo das obras do poeta inglês. Tendo como base o livro *The Marriage of Heaven and Hell* (1794), Silva explora o viés transgressor o qual Blake reforça por meio da aceitação da dualidade entre o bem e o mal, compreendendo como forças opostas, mas necessárias à releitura da mitologia cristã. A dualidade entre a leitura bíblica tradicionalmente aceita na sociedade cristã em seu tempo e a leitura dita *infernal* enunciada por Blake tem muito a dizer sobre o autor e suas convicções pessoais e sobre a *mitopoética*, portanto,

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 concentram nos primeiros séculos da era cristã, com raízes pré-cristãs. A própria palavra heresia, consagrada hoje como sinônimo de blasfêmia, significa também, em sua etimologia do grego, *opção*. Quando se constituíram os dogmas e cânones cristãos/católicos, foram excluídas as outras opções, as outras possibilidades, só podendo haver uma única possibilidade, o que já não representaria uma opção. A ideia de uma única opção contraria a lógica do termo *opção*. Boa parte das seitas gnósticas era cristã, mas estudava os evangelhos apócrifos e seguia interpretações não convencionais dos testamentos bíblicos, sincretizava mitos judaico-cristãos e mitos de outras matrizes, além de práticas específicas condenadas pelo cristianismo oficial (DA SILVA, 2017, p. 23).

Os textos bíblicos serviram de base para que o poeta pudesse construir sua própria mitologia. Apesar da frequente correlação cristã, o que pode ser explicado em parte pelo fato

---

<sup>8</sup> Se os *problemas* das críticas de Blake de alguma forma constituem uma *crise*, esta crise resulta não da proliferação de metodologias ou do pluralismo crítico, mas da fuga de diferentes formas de historicismo que, ao longo dos séculos, mostraram-se indispensáveis. O presente volume objetiva restaurar o equilíbrio: nas palavras de seus editores, “restaurar a política e a história no centro dos estudos de Blake”; examinar a poética de Blake, seus recursos ativistas e contestatórios, partidários e engajados; e, no processo, permitir que Blake recupere “seu status profético como o primeiro pensador moderno a reconceber totalmente a cultura, seus discursos e relações sociais” (WITTREICH, 2016, p. 269, tradução nossa).

de William Blake em vida ter sido protestante dissidente, sua textualidade não é puramente teológica. Nas últimas décadas do século XVIII, a Inglaterra passava por profundas mudanças sociais e políticas, portanto havia, naquele contexto histórico, uma considerável movimentação social de parte dos artistas, intelectuais e trabalhadores ingleses que buscavam romper com a *religião do Estado* ou mesmo com as práticas exploratórias capitalistas. Os textos como os de Blake extraem sentidos tanto políticos quanto teológicos, este aspecto possibilitou ao poeta ressignificar *sua própria Bíblia* e este argumento se sustenta, de acordo com a visão de Behrendt, pelo esforço de ressignificar a Bíblia e sua autoridade perante a sociedade. Desse modo, a mitologia *blakeana* constitui-se em torno de uma releitura ou como *infernal reading method* ou *leitura infernal*, de modo que seus textos são vistos como “a sort is a subversive activity whose processes are corrosive to the authority both of text and of the acts and principles embodied in that text and derived from or attendant upon it”<sup>9</sup> (BEHRENDT, 2016, p. 141).

A poesia de cunho social produzida por Blake mostra a capacidade de releitura que o poeta obteve para poder levantar questões de natureza sociopolítica, religiosa e artística. O tom profético da sua *mitopoética* evidencia a reinterpretação dos “fenômenos intelectuais e culturais” que se faziam presentes naquele contexto histórico. Essa idealização que se extrai por meio da releitura do que é colocado como paradigma moral, político ou social é compreendida como parte de um *combate ideológico* muito pertinente a uma visão do romantismo. Para os estudos de Michael Löwy e Robert Sayre (2015), a arte, política e a produção econômica fundem-se em certa medida dentro de um campo sociológico. Löwy e Sayre (2015, pp. 34) aprofundam-se nas questões sociopolíticas em torno do período das revoluções e enxergam-nas relacionadas à literatura, por exemplo. Na tentativa de elencar definições sobre o movimento romântico, os autores compreendem-no como um “fenômeno” ou “uma visão de mundo, isto é, uma estrutura mental coletiva”.

Posto isso como possível definição, a literatura ocupa uma posição importante por ser umas das formas de expressão destes “movimentos culturais contemporâneos” ou como uma resistência ao sistema econômico capitalista burguês que naquele momento se organizava para uma maior expansão econômica. De acordo com a visão dos autores, o movimento romântico estava para além de uma definição de não correspondência aos anseios que existiram na

---

<sup>9</sup> Uma espécie de atividade subversiva cujos processos são corrosivos para a autoridade tanto do texto como dos atos e princípios nele incorporados e que deles derivam ou lhe estão associados (BEHRENDT, 2016, p. 141, tradução nossa).

Revolução Francesa, mas tratava-se de um movimento que buscava contrapor os valores que a *nova era* propunha como nova ordem moral. A “crítica em nome de valores e ideais do passado”, segundo Löwy e Sayre, ocorreu em meio às principais nações europeias envolvidas nas revoluções – Alemanha, França e Inglaterra – e consideradas as mais desenvolvidas para a época. Nessas nações, desenvolveu-se uma gama intelectual e artística bastante estruturada, entretanto, divergiam entre si em relação às demandas de cada cultura. Enquanto na França as ideias do Iluminismo foram a força propulsora do movimento romântico, na Inglaterra e em certa medida na Alemanha, existiu um culto ao passado. Havia, naquele momento, a necessidade de reviver valores que formaram o conjunto de crenças das sociedades que vieram antes da crescente industrialização, pois

A nostalgia de um paraíso perdido acompanha-se no mais das vezes de uma busca do que foi perdido. Nota-se com frequência, no âmago do romantismo, um princípio ativo sob diversas formas: inquietude, estado perpétuo *vir a ser*, indagação, procura, luta. Em geral, portanto, um terceiro momento é constituído por uma resposta ativa, uma tentativa de reencontrar ou recriar um estado ideal que desapareceu; entretanto, existe um romantismo *resignado*. Ora, essa busca pode realizar-se segundo várias modalidades: no plano do imaginário ou do real, na perspectiva de uma realização do presente ou no futuro. Uma tendência importante empreende a recriação do paraíso no presente, em plano imaginário, pela poetização ou estetização do presente (LÖWY E SAYRE, 2015, p. 45).

A visão de mundo cristã/protestante é um traço bastante claro ao longo da produção de Blake, entretanto o poeta não se compromete com os valores tradicionais, muitos destes impostos pela Igreja do Estado. A crítica traça a análise das obras *blakeanas* voltadas para o teor subversivo encontrado nas entrelinhas da *mitopoética*. Para Blake, parece não existir outra possibilidade de reler a cultura ocidental se não for por meio da crença messiânica em Jesus Cristo. O poeta idealiza a redenção humana pela arte, pela crença libertadora no cristianismo primitivo, excluindo dogmas ou valores moralistas. Os opostos e as contradições são explorados nas narrativas *blakeanas* na medida em que o poeta desenvolve sua mitologia com base nas ressignificações dos símbolos religioso, culturais e literários, por consequência, na máxima encontrada no segundo capítulo do livro *Milton* (1804), *contraries are positives*, mostra-se a jornada de criação *mitopoética* com base nas reinterpretações dos fenômenos culturais e intelectuais pelo viés dissidente, o que contribuiu para o tom profético/mitológico da sua escrita.

Em contrapartida, Jonathan Hart estuda a crítica produzida por Northrop Frye no livro *Northrop Frye: The Theoretical Imagination* (1994). No capítulo chamado *Reconstructing Blake*, o autor mostra a maneira como o crítico canadense estuda a mitologia *blakeana* de modo a evidenciar os aspectos textuais. Segundo Hart, Frye considerava Blake um poeta visionário,



mas não místico. Blake idealiza seus personagens mitológicos baseado nos símbolos religiosos, culturais e filosóficos para evidenciar o aspecto mental, o imaginário, pois, para o poeta inglês, a realidade está atrelada à mente artística criadora e não necessariamente à materialidade física. Dessa forma, Hart resgata a crítica de Frye em relação à mitologia *blakeana* não pelo conteúdo histórico ou político de suas obras, mas voltada para a teoria literária e o desdobramento da análise do texto pelas suas características. No caso de William Blake, Frye desenvolveu um longo estudo acerca da mitologia e suas ressignificações, uma vez que

<sup>10</sup>In Blake's poetry, Bacon, Newton and Locke become symbols of tyranny, evil and superstition, whereas Blake, like Berkeley, takes an idealist view of knowledge, that reality is mental, that, in Berkeley's phrase, *esse est percipi*, or to be is to be perceived. Frye calls attention to a central aspect of Blake's poetics:

The unit of this mental existence Blake calls indifferently a 'form' or an 'image'. If there is such a thing as a key to Blake's thought, it is the fact that these two words mean the same thing to him. He makes no consistent use of the term *idea*. (HART, 1994, p. 28).

A crítica apoia sua visão em relação à produção *blakeana* numa perspectiva voltada ao diálogo entre poesia e sociedade. Ao contrário das primeiras recepções críticas, a crítica do século XX aproximou as obras *blakeanas* da visão de cunho social, evidenciando um poeta com múltiplas habilidades artísticas cuja capacidade se baseou em permear os assuntos sociopolíticos pelo viés da arte. Talvez por esse motivo William Blake foi um poeta que se voltou para a percepção das contradições do homem, dos valores morais da sociedade ocidental/inglesa, criando uma mitologia que coabita suas obras no sentido de mostrar a complexidade dos elementos que compõem a representação simbólica por meio da releitura da mitologia bíblica.

### 1.3. “FILHAS DA MEMÓRIA TORNAR-SE-ÃO FILHAS DA INSPIRAÇÃO”: A MITOLOGIA NOS “LIVROS PROFÉTICOS”

*French Revolution, Songs of Liberty, Visions of The Daughters of Albion, America: A Prophecy* e *Europe: a Prophecy* correspondem à produção literária produzida entre os anos de 1791 a 1794, neste momento, a idealização da liberdade social teve maior vigor em meio às narrativas. Artistas como Blake estavam imersos nos ideais iluministas, entretanto, ao longo da

---

<sup>10</sup> Na poesia de Blake, Bacon, Newton e Locke tornam-se símbolos de tirania, maldade e superstição, enquanto Blake, como Berkeley, adota uma visão idealista do conhecimento, a de que a realidade é mental, isto na frase de Berkeley, *esse est percipi*, ou existir é ser percebido. Frye chama a atenção para um aspecto central da poética de Blake:

A unidade dessa existência mental que Blake chama indiferentemente de "forma" ou "uma imagem". Se existe uma chave para o pensamento de Blake é o fato de que essas duas palavras significam a mesma coisa para ele. Ele não faz uso consistente do termo *ideia* (HART, 1994, p. 28, tradução nossa).

década de 1790, toda a excitação que surgiu mediante a visão de uma *nova* sociedade acabou por ruir quando teve início na França o republicanismo bonapartista. Entre os anos de 1789 e 1794, Blake finalizou o livro *Songs of Innocence and Experience*, o qual retrata os ideais iluministas nas metáforas poéticas. A partir da profunda transformação social originada pela Revolução Francesa, Blake efetua a releitura dos valores tradicionais da arte. A racionalidade e materialidade são aspectos importantes à temática da poesia blakeana. Um dos poemas mais conhecidos é *The Tyger*. Esse poema está incluso no livro *Songs of Innocence and Experience* e traz reflexões em relação à religião fundamentada na dualidade moralista cristã, instituindo uma crítica à ambivalência inerente ao princípio do bem/mal, sendo estes muito apregoados pelo cristianismo e, conforme o pensamento *blakeano*, são baseados em arquétipos definidores de preconceitos e falsa moralidade. No poema *The Tyger*, Blake explora a dualidade entre bem e mal mediante a representação simbólica do cordeiro, *Lamb*, e do mal que aterroriza por meio do tigre, *tyger*. Essa ambivalência fica explícita quando o eu-lírico expressa que tanto o bem (*lamb*) quanto o mal (*tyger*) foram feitos na mesma “fornalha”, em outras palavras, por Deus, “*What the hammer? what the chain, In what furnace was thy brain? What the anvil?*” (BLAKE, 2000, pp. 76). Dessa forma, como o mal poderia existir no mundo se há o cordeiro de Deus para servir de exemplo de conduta? *The Tyger* prediz o discurso que posteriormente Blake fará nas obras *mitopoéticas*, subvertendo o teor moralista e determinista fundamentado pela moral cristã, desta forma, em sua mitologia, o bem e o mal, anjos e demônios foram feitos pela mesma forja, sendo impossível enquadrar a natureza humana em simples dualidades.

No decorrer da pesquisa, foi possível perceber a mitologia construída ao longo de uma série de narrativas *mitopoéticas*, tendo início no livro *The Song of Innocence and of Experience* (1789 – 1794), no poema intitulado *To Tirzah*. É nesse poema que Blake pela primeira vez começa a explorar as instâncias da existência humana, denominada por ele como “gerações”. Mediante a passagem por essas “gerações”, o homem consegue desvelar os sentidos para alcançar a imaginação livre dos limites impostos pelas leis materiais. *Tirzah* na mitologia blakeana é a força feminina da criação humana negativa limitada pelos sentidos materiais nos quais o homem está preso pelas dualidades do sexo feminino e masculino. A percepção restrita impede o homem de acessar as instâncias mais profundas da imaginação, deixando-o preso à percepção física. Blake não efetua somente uma crítica voltada para as questões sociais e políticas de seu tempo, mas revela, por meio de sua poesia, a vontade libertadora da arte

Whate'er is born of mortal birth  
Must be consumèd with the earth,

To rise from generation free:  
Then what have I to do with thee?  
The sexes sprung from shame and pride,  
Blowed in the morn, in evening died;  
But mercy changed death into sleep;  
The sexes rose to work and weep.

(BLAKE, 1994, p. 84).<sup>11</sup>

Elevar o senso crítico e perceptivo do artista é um assunto sugerido pelo poeta ao longo de sua produção literária, pois Blake acreditava na elevação artística mediante a ruptura dos padrões prescritivos que regiam a arte. O eu-lírico explora a dualidade entre a parte feminina e masculina, desvelando as ambivalências e salvando-as por meio do evangelho cristão. Como a mitologia *blakeana* demanda certa volatilidade em relação ao gênero, pode-se compreender que esse personagem aparece nos livros chamados de “proféticos”, como *Milton e Jerusalem*, tanto como uma força feminina como masculina. Entretanto, ao recorrermos à Bíblia, percebemos que o livro cita o nome *Tirzah* em dois momentos. Sheila A. Spector (1990, p. 176) explica que o nome aparece primeiro em Números 27:1-6, sendo representado como uma das filhas de um importante líder israelita que evoca para si, de modo subversivo, o controle das propriedades da família. *Tirzah* também é citada como uma cidade ao sul do Reino de Israel, sendo conhecido como um lugar que protagonizou o embate territorial entre os reinos do Sul e do norte de Judá.

A releitura e reinterpretação dos valores morais, éticos e religiosos parece sustentar-se no campo temático no livro *The Marriage of Heaven and Hell* (1790). Antes de adentrar com maior clareza em alguns aspectos temáticos sobre a narrativa, em especial na primeira parte da narrativa, acredita-se que foi com a produção deste livro que o poeta conseguiu imprimir com amplitude o espírito inquietante das revoluções subjetivas do homem. Esses debates internos são cristalizados pelo repúdio à concepção dualista entre duas partes fundamentais do

---

<sup>11</sup> Tudo que nasceu para morrer  
Deve-se a terra misturar  
Para da geração se libertar:  
Então, que tenho eu a ver contigo?

Do orgulho e da vergonha nasce o sexo  
Pela manhã florido, à tarde morto.  
Mas a piedade faz da Morte sono  
E os sexos se levantam para o trabalho e o pranto.

(Trad. Benedicto Ferri de Barros).

pensamento cristão-ocidental: o bem e o mal. O poeta explora as formas pictórico-verbais de modo aprofundado em *Milton*, na segunda parte da obra, existe, no primeiro parágrafo, a máxima *there is a place where Contrarities are equally true* (BLAKE, 2014, p. 262), na comunhão entre o teor questionador da religião, muito debatido em *The Marriage of Heaven and Hell*, e a “união” dos “contrários”, ponto também debatido no conteúdo da obra, é desenvolvida de modo mais amplo a narrativa épica *miltoniana*.

Alcides Cardoso dos Santos (2005, p. 05) compreende a narrativa poética *blakeana* sob o viés da (re) contextualização ou reinterpretação de determinado símbolo ou crença. O autor chama de “leitura infernal” a maneira como o poeta ressignifica o conjunto de crenças ou princípios que orbitam em torno da tradição literária ou filosófica. Para Cardoso dos Santos, Blake parecia enxergar o homem alienado da sua força imaginativa. A “leitura infernal” é o produto de uma atmosfera distópica que só é estabelecida nas narrativas por meio das opressões, frutos de uma lógica materialista/racional. A partir dessa lógica, o homem afasta-se da natureza dual primordial, aprisionando no sistema moral sua natureza humana. Blake não acreditava numa força maléfica pautada na negação da natureza humana, mas parecia encará-la como uma “força criativa”,

O paradoxo que explora está não somente em mostrar Deus e o Homem imbricados da mesma forma que o divino e o humano, o bem e o mal, mas em instruir na leitura infernal destas oposições, ensinando-os a ver como as oposições se desarticulam mutuamente e abrem-se às várias possibilidades de sentido (SANTOS, 2005, pp. 05 – 06).

Andrio J. R. dos Santos (2018, pp. 02 – 04), no artigo *William Blake e a Questão do Mal na Literatura Contemporânea*, teoriza que as narrativas *blakeanas* escritas ao fim do século XVIII, em especial *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793), subvertem os valores tradicionais do cristianismo. Essa inversão se constrói ao longo da narrativa pela forma metafórica e dialógica com que o poeta estabelece um sistema de representação das “leis morais”. Para Santos, o poeta concebe o mal como uma energia positiva que impulsiona o artista a vivenciar sua força criativa. A “genialidade” poética possui, na mitologia *blakeana*, o arquétipo correspondente ao *daemon* ou “demônio”, compondo um sistema mitológico dentro da narrativa que expõe “as instâncias da consciência e suas contradições ou oposições”. Na mesma obra, Blake coloca-se como personagem, conversa com profetas e cria seres mitológicos para representar a crítica à doutrina de Cristo baseada na dualidade entre bem e mal,

The Prophets Isaiah and Ezekiel dined with me, and I asked them how they dared so roundly to assert thah God spoke to them; and whether they would be misunderstood, and so because of imposition. Isaiah answer'd: “I saw no God, nor heard any, in a

finite organical perception, but my senses discover'd the finitive in everything, and as I was then persuaded, and remain confirm'd, that the voice of honest indignation is the voice of God, I cared not for consequences, but wrote. Then I asked: 'Does a firm persuasion that a thing is so, make so?' He replied: "All the poets believe that does, and in ages of imagination this firm removed mountains, but many are not capable of a firm persuasion of anything" (BLAKE, 1994, p. 10).<sup>12</sup>

A representação positiva do mal, em Blake, dialoga de forma direta com o pensamento dos artistas pertencentes ao grupo rebelde inglês que na época enxergou nas contradições das leis morais cristãs uma forma de desafiar o sistema Estado/Igreja. A partir desta relação entre sociedade e moralidade, Blake compreende que a religião se tornou uma maneira de cercear a imaginação humana, sendo a Bíblia o veículo interpretativo capaz de restringir a potência imaginativa do homem. Para Blake, a liberdade do desejo foi alienada pela religião, assim, a sociedade, a ciência e a arte estariam fadadas a obedecerem às “leis morais impostas ao/pelo homem”. Fundamental para o entendimento de determinadas representações dentro da narrativa *mitopoética blakeana*, *The Book of Urizen* (1794) pode ser considerado um tipo de narrativa-chave que auxilia o entendimento em relação à mitologia poética *blakeana*. Por meio da força *urizênica*, Blake deu início ao processo de criação no qual sua mitologia se apropria de representações arquetípicas que habitam o inconsciente coletivo. Urizen, nesse caso, é o personagem principal de uma genealogia primordial que originou a poesia *urizênica*, que simboliza a racionalidade cega e o espírito do egoísmo. Para o poeta, a ausência da capacidade imaginativa deriva de um processo de cerceamento moral que é produto da perpetuação de um sistema religioso e social, pautado em dogmas e repressões. Jackie DiSalvo (1994, p. 28) explora a criação mitológica *blakeana* como uma expressão que localiza as dualidades existentes na cultura judaico-cristã, podemos citar o bem e o mal, Deus e Diabo, corpo e mente. A crítica apresenta de um lado a face *blakeana* da redenção por intermédio do coletivo, da arte, da força criadora representada por Los em sua mitologia e, em contrapartida, Blake desconstrói sua própria gênese do comportamento humano que foi apresentada nas histórias pela tríade mitológica de Orc-Urizen-Satã. Para além de seu tempo, o poeta prepara o terreno para

---

<sup>12</sup> Enquanto os Profetas Isaías e Ezequiel jantavam comigo, perguntei-lhe como ousavam afirmar, sem reбуços, que Deus lhes falava; e se não pensavam, no momento, que, em sendo malcompreendido, tornar-se-iam causa de imposição.

Isaías respondeu: “Não vi, assim como também não ouvi, nenhum Deus numa percepção orgânica finita, mas meus sentidos descobriram o infinito em todas as coisas, e eu, como estivesse então convencido, & disse obtivesse ratificação, de que a voz da indignação sincera é a voz de Deus, não me preocupei com as consequencia, mas escrevi”.

Perguntei então: “A firme convicção de que uma coisa é assim, assim a torna?”

Respondeu ele: “Todos os poetas acreditam que assim seja, & em séculos de imaginário esta firme convicção moveu montanhas; muitos, porém, são incapazes de uma firme convicção de qualquer coisa” (BLAKE, 1987, p. 21, tradução José Antônio Arantes).

discussões que colocam em questionamento as fronteiras do pensamento e da linguagem impostas e construídas pelo homem,

We return to the question of Blake and apocalyptic transformation below. For now, we wish to suggest that in turning its back on this kind of Blake tradition, recent work on Blake has “dropped the hammer” – Blake’s phrase for the moment when his prophet-laborer Los loses his faith in transformation and capitulates to a historical present defined by the awesome power of the Urizen he helped form. Something like this seems to be happening to a “Blake industry” that has produced a Blake fully in tune with postmodern ideas of the emptying out of historical possibility. And yet, as already noted, uses of Blake outside the academy seem consonant with a different kind of postmodernism—one that seeks to transcend “modern” bourgeois society and Enlightenment culture by struggling towards new integrated paradigms that connect microcosm and macrocosm, social and psychic, physical and spiritual, past and future<sup>13</sup>(DISALVO, 2016, p. 21).

*The Four Zoas* é o primeiro livro poético que estabelece o intertexto entre narrativas bíblicas, aforismos baseados na cultura grega e mitologia. Em relação à narrativa bíblica, Blake buscou referências metafóricas contidas no livro de Ezequiel e que pertencente ao Antigo Testamento. O poeta emprega essas referências de modo a efetuar esteticamente um sistema metafórico próprio embasando a construção temporal e espacial da narrativa. No início da narrativa, em *Introduction to Night the First*, por meio de um tom profético, o narrador introduz sua fala pela alusão aos estados da consciência humana. Esses níveis da existência que são apresentados no prefácio são denominados por Blake como *zoas*, termo grego que é empregado na narrativa para expressar os arquétipos humanos e outros símbolos como rios, pontos cardeais, vegetação, cores, instrumentos artísticos etc.

Antes de iniciar a escrita de *Milton*, Blake prepara o terreno mitológico com narrativas como *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), *America: a Prophecy* (1793), *Europe: a Prophecy* (1794), por último, *The Four Zoas* (1795 – 1804). Após finalizar a escrita de *Milton*, o poeta debruçou-se sobre a escrita da sua última narrativa poética, chamada de Jerusalém (1804 – 1820), pouco tempo antes de sua morte em agosto de 1827. O paralelo entre a visão artística, mística e visionária de William Blake tem como esteio sua própria mitologia. A interpretação histórico-bíblico-filosófica mostra a complexidade do sistema mitológico criado por Blake para

---

<sup>13</sup> Voltamos à questão de Blake e da transformação apocalíptica abaixo. Por enquanto, desejamos sugerir que, ao darem as costas a esse tipo de tradição de Blake, trabalhos recentes sobre Blake “derrubaram o martelo” – a frase de Blake para o momento em que seu profeta-trabalhador Los perde sua fé na transformação e capitula para um presente histórico definido pelo impressionante poder do Urizen que ele ajudou a formar. Algo assim parece estar acontecendo com uma “indústria de Blake” que produziu um Blake totalmente em sintonia com as ideias pós-modernas de esvaziar a possibilidade histórica. E, no entanto, como já foi observado, os usos de Blake fora da academia parecem consoantes com um tipo diferente de pós-modernismo – que busca transcender a sociedade burguesa “moderna” e a cultura do Iluminismo, lutando em direção a novos paradigmas integrados que conectam microcosmo e macrocosmo, social e psíquico, físico e espiritual, passado e futuro (DISALVO, 2016, p. 21, tradução nossa).

compor o conjunto simbólico inserido na narrativa, possibilitando interpretar os esquemas mitológicos sob novos sentidos.

## CAPÍTULO II

### 2.1. O PARALELO ENTRE JOHN MILTON E WILLIAM BLAKE: A REVISÃO ESTÉTICA FEITA EM *MILTON* A PARTIR DE *PARADISE LOST*

*Mas quando Milton entrou no meu Pé: vi as regiões infernais  
Da Imaginação; e também todos os homens da Terra,  
E todos os do Céu vi nas regiões infernais da Imaginação  
Em Ulro por baixo de Beulah, a vasta brecha da descida de Milton*  
William Blake, *Milton*, 2014.

Blake, em seu tempo, foi um artista que experimentou a negação de sua arte já que muitos de seus contemporâneos o viam como um louco ou lunático. Entretanto, no último século, a crítica literária alavancou os estudos das obras *blakeanas*. Depois de sua morte, o artista londrino foi amplamente conhecido pela sua pintura e por ser um desenhista de classe admirável, mas suas narrativas poéticas causavam incômodo por serem leituras de difícil entendimento. Blake foi um artista autônomo em relação à criação de seus livros, processo este completamente dominado pelo poeta. *Os Livros Iluminados*, ou *Illuminated Printing*, é o nome como os estudiosos das obras *blakeanas* chamam as criações pictóricas/textuais do poeta, uma vez que Blake utiliza uma combinação de placas de cobre e ácidos para fazer a gravação de seus desenhos e textos, abarcada pela múltipla formação artística.

Blake era contrário à maneira como a divisão do trabalho artístico limitava a produção estética ou tornava-a custosa a qualquer artista, uma vez que, apesar de vários mecenatos ao longo da sua trajetória, William Blake colocava-se contrário à segmentação e mercantilização da arte. A crença na originalidade artística, na arte imaginativa e não reprodutiva excluiu Blake do mercado editorial, o que de certa forma o ajudou a desenvolver um método próprio, mas não menos inspirado na antiga composição medieval que continha texto e ilustrações. O método *blakeano* era basicamente composto de técnicas tipográficas e de gravação, Enéias Farias Tavares, em sua tese chamada “*Portas da Percepção: texto e imagem nos livros iluminados de*

*William Blake*” (2012), debruça-se a explicar a relação que conecta texto e ilustração nas obras *blakeanas*.

O autor, em suas análises, expõe uma interpretação que mostra o diálogo entre as expressões textuais ou imagéticas na busca da relação complementar entre ambas as artes. Dessa maneira, o leitor/observador dos textos *blakeanos* sai da zona passiva de leitura e torna-se um mediador da leitura. Essa proposta de ruptura do padrão de recepção textual é o que diferencia os textos do poeta londrino, uma vez que produções artísticas que envolvem texto e ilustração, tal como ocorreu na Idade Média, tinham por finalidade direcionar a interpretação do leitor para determinadas instâncias de entendimento do texto que podem valorizar mais o viés do narrador ou do autor. A união entre texto e ilustração, como explica Tavares em sua tese, mostra o aspecto complementar, autônomo e subversivo da estética *blakeana*, pois “sua técnica evidencia como Blake atenua a barreira entre gravura, poesia e pintura. Em seus livros, texto é imagem e imagem é texto, ambos unidos de tal forma que é difícil separar o visual do textual” (TAVARES, 2012, p. 88).

O que parece surgir no horizonte dos textos *blakeanos* é a autonomia interpretativa, uma vez que Blake, na criação de suas narrativas, não privilegia o texto em detrimento da imagem e vice-versa. Além desse aspecto, é importante, ao analisarem-se as placas *blakeanas*, o modo como ele singulariza suas obras. O livro *Milton* (1804 – 1811) também seguiu o mesmo desenvolvimento estético e técnico. Em formas gerais, trata-se de uma narrativa poética, com versos brancos, contendo por volta de 49 placas, as quais coabitam ilustrações e textos. A intensa relação verbo-pictórica permite ao leitor perceber os detalhes de cada placa, os elementos e posicionamento da margem, formato das letras, posição do texto, palavras e símbolos.

Em *Milton*, letras em arabesco, plantas, rochas, mapas, montanhas, rios, seres humanoides podem tornar-se partes integrantes da narrativa, estabelecendo diálogo com o texto. Essa relação verbo-pictórica explorada por Blake é explicada por Alcides Cardoso dos Santos em seu livro *Visões de William Blake: imagens e palavras em Jerusalém a Emissão do Gigante Albion* (2009). O autor escreve, dentre vários outros aspectos da obra *blakeana*, sobre os “deslocamentos” que Blake elabora em suas narrativas. Esses “deslocamentos” estão relacionados ao fato de o poeta conceber o diálogo entre letra/ilustração de uma maneira “desarticulada”, ou seja, sem que haja hierarquia ou possível leitura pré-determinada. Os vários “sentidos”, a “polissemia” a qual Santos expõe em seu texto, trazem à luz o entendimento acerca



dos variados elementos que compõem a textualidade *blakeana*, inclusive em relação ao ineditismo que Blake confere às suas obras, pois

mesclando as mensagens gramaticais, pictográficas, filosóficas e poéticas, a escrita *ideogramática* opera em um diapasão que escapa à lógica ocidental por possuir uma gramática que permite condensar informações de vários níveis e de vários códigos simultaneamente, [...] Blake foi um dos primeiros poetas ingleses a relacionar sua própria tradição com as culturas orientais, sobretudo a indiana (Frye, 1990, p. 173), e temos razões para crer que as afinidades de sua poesia iluminada com o pensamento e os sistemas de escrita não ocidentais acontecem tanto por meio das diferentes formas de existência interagindo na vida do homem quanto por meio do tratamento dado pelo poeta à letra e à imagem (SANTOS, 2009. pp. 194 – 195).

Na esteira da originalidade, cabe uma pergunta pertinente ao processo criativo de William Blake em relação à sua narrativa poética em *Milton*, a indagação a ser feita: para compor seu livro, por que Blake se volta a John Milton e sua obra *Paradise Lost*? Tentaremos apresentar diferentes visões sobre a relação entre William Blake e John Milton. Na primeira visão, recorreremos à teoria de Harold Bloom no livro *The Anxiety of Influence: An Theory of Poetry* (1973). Em termos gerais, a teoria que Bloom apresenta busca desconstruir a ideia de que um “poeta forma outro poeta”, mas entende que existe entre um poeta antecessor e o sucessor, a relação intertextual configura não uma “despersonalização” e sim uma espécie de superação. Para Bloom, existe um cânone específico de poetas, sendo eles, em sua maioria, poetas que escreveram em língua inglesa.

Dentre esse grupo de artistas existem os poetas “fortes e os poetas fracos”, ou seja, torna-se um poeta “forte” aquele que consegue dar vazão à sua imaginação ou, como o próprio Blake entendia, o acesso à porção imaginativa. O crítico norte-americano explica que a palavra *influência* tem como significado o “sentido do radical influxo”, que mostra a maneira como um predecessor exerce a *força* sobre o outro. Neste sentido de “guerras mentais”, termo designado por Blake para representar as dualidades, os opostos, Bloom explica que há o *revisionismo* por parte do poeta que busca reler o poeta que o precede. A “guerra mental” ocorre somente entre poetas fortes e é natural que haja o “acerto” como uma maneira de “correção criativa”, podendo ser entendida como uma subversão do sentido original do texto,

A Influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura autossalvadora, de distorção ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir (BLOOM, 2002, p. 80).

Em *Milton*, o texto poético narra a trajetória de John Milton que, ao voltar à Terra para encontrar suas emanções e espectros, elementos estes que participam da mitologia *blakeana*, busca corrigir “sua interpretação equivocada de sua vida e escritos”. Sem explorar aspectos estéticos entre as obras escritas por John Milton e William Blake, mas assumindo um viés mais histórico e biográfico *blakeano*, Leo Damrosch, no livro *Eternity’s sunrise: The Imaginative World of William Blake* (2015), relata as experimentações espirituais tais como visões que percorreram a vida de Blake desde a infância. Essas experiências elencadas dizem mais sobre um aspecto biográfico e sinuoso da estética *blakeana*, uma vez que a suposta condição mental do poeta nunca foi confirmada como patológica.

Sendo assim, Damrosch, ao longo do seu livro, procura mostrar que a textualidade contida nas narrativas de Blake pode ser lida de maneira menos densa e, enquanto leitores das obras de William Blake, faz-se necessário este papel intermediário e explicativo da mitologia devido à natureza textual das obras *blakeanas*. No período em que foi contratado por William Hayley<sup>14</sup> para trabalhar nas ilustrações de livros que seriam futuramente publicados por Hayley, em Felpham, Blake aprofundou-se nas leituras sobre a biografia de John Milton. William Blake nutria grande apreço intelectual em relação ao seu antecessor John Milton, uma vez que “Blake considerava Milton como o mais recente poeta”, segundo Damrosch (2015, p. 173), assim, gerou-se certa obsessão por parte de Blake. Ao longo da composição do cânone literário inglês, John Milton sempre teve sua obra revisitada por outros poetas ou pintores.

Em seu artigo intitulado *Lovers of Wild Rebellion: The Image of Satan in British Art of the Revolutionary Era* (2016), John Hutton explica que a figura de Satanás descrita por Milton em *Paradise Lost*, no período após a Revolução Francesa, foi revista para corresponder à demanda de intelectuais londrinos que interpretavam este personagem da mitologia cristã como uma representação da rebeldia, uma vez que o personagem, na narrativa contida no livro *Gênesis*, opôs-se à autoridade de Deus. Hutton analisa que Blake, diferente dos poetas e ilustradores contemporâneos, propõe uma visão à parte de suas crenças “revolucionárias”, mas transporta a sua mitologia sob um olhar *ressignificador*, pois, para o autor, Blake redefine o Satanás *miltônico* como uma figura “multivalente”, aberta a interpretações sociais, políticas e

---

<sup>14</sup> William Hayley (1745 – 1829) foi poeta e escreveu biografias, incluindo a biografia baseada na vida do poeta inglês John Milton, chamada *Life of Milton* (1792). Damrosch (2015, p.173) explica que a biografia tinha como pressuposto imaginar como seria se John Milton pudesse retornar à vida. A estada de Blake em Felpham tinha como principal objetivo trabalhar nas ilustrações que Hayley futuramente iria publicar, tal como na obra *Life of Cowper*. Com base nesses fatos, Damrosch diz que é possível que ambos os escritores tenham trocado experiências, entretanto não se trata de uma cópia de ideias e sim de uma tentativa de “corrigir” a interpretação dos escritos miltonianos.

psicológicas. O primeiro fator deve-se ao momento histórico dos movimentos dissidentes que aconteceram em Londres, Blake acreditara, em dado momento, que a revolução poderia vir por meio da política, o que estabelece ligação com o segundo fator, pois Satanás fora ressignificador longe da moralidade negativa herdada da mitologia judaico-cristã e, por último, o fator psicológico é pela maneira como Satanás, enquanto personagem mitológico *blakeano*, molda-se a uma personalidade humana na forma não fixa de um “estado de erro”,

<sup>15</sup>To be sure, Blake’s representations of Satan are not homogeneous; they are extremely rich and varied, ranging from the magnificent Satan in His Original Glory (c. 1805), to the figure of Satan smiting Job in his late Job illustrations. In many of these, Satan is employed as the traditional foil to God, though Blake’s treatments and underlying theology are unorthodox. Blake also produced, however, an antithetical treatment of the rebel angel. In his late engraving after the Hellenistic statue of Laokoön and his two sons struggling with a sea serpent, Blake rejected the mythological account and labeled the sculptural group instead God and his “two Sons,” Satan and Adam. The entwining snakes are in turn labeled “Good” and “Evil.” Through these inscriptions, Blake obliterates traditional moral distinctions, suggesting that both Satan and Adam, along with the God of sin and punishment that gives rise to both, are entrapped by the categories of good and evil (HUTTON, 2016, p. 291).

John Milton (1608 – 1674) foi um dos mais proeminentes poetas da Inglaterra, autor de obras consagradas, como *Paradise Lost* (1667) e *Paradise Regained* (1671). Nas narrativas *blakeanas*, ele tornou-se um personagem mitológico. O poeta teve uma vida controversa, nasceu na cidade de Londres em 1608, dotado de uma educação intelectual privilegiada, escreveu poemas, tratados, manifestos, desenvolveu de estudos matemáticos a artísticos, debruçou-se perante leituras de importantes escritores e filósofos da cultura ocidental. A partir da sua alta erudição, participou ativamente da política inglesa, obtendo cargo público de secretário e conselheiro da denominada República Puritana sob o comando de Cromwell. Na vida íntima, casou-se três vezes, isto o estimulou a defender o divórcio. Foi um cristão protestante de viés puritano, vertente esta comum no contexto inglês de Oliver Cromwell.

O poeta foi um homem de crenças morais rígidas, mas advogava a favor da liberdade individual. Sem aprofundar-se no mérito desta liberdade seleta que Milton entendia que todo indivíduo deve viver, pois deve compreender-se o contexto social e histórico no qual o poeta se

---

<sup>15</sup> Certamente, as representações de Blake sobre Satanás não são homogêneas; elas são extremamente ricas e variadas, desde o magnífico *Satanás em Sua Glória Original* (c. 1805) até a figura de Satanás ferindo Jó em suas últimas ilustrações de Jó. Em muitas delas, Satanás é empregado como a folha tradicional de Deus, embora os tratamentos de Blake e a teologia subjacente sejam pouco ortodoxos. Blake também produziu, no entanto, um tratamento antitético do anjo rebelde. Na sua gravura tardia, após a estátua helenística de Laokoön e seus dois filhos lutando com uma serpente marinha, Blake rejeitou o relato mitológico e rotulou o grupo escultórico, em vez de Deus e seus "dois filhos", *Satanás e Adão*. As cobras entrelaçadas, por sua vez, são rotuladas de "Bem" e "Mal". Por meio dessas inscrições, Blake elimina as distinções morais tradicionais, sugerindo que Satanás e Adão, juntamente com o Deus do pecado e da punição que dá origem a ambos, são presos pelas categorias de bem e mal (HUTTON, 2016, p. 291, tradução nossa).

encaixa, socialmente e politicamente, ele parecia tender para convicções que excluía a religião católica, o sistema político monárquico e a mulher. Essa contradição é a base da crítica que William Blake, anos depois, fez em seu épico *Milton*, pois, para Blake, John Milton, em seu *Paradise Lost*, ao abordar a origem do homem, do pecado, da acusação, da queda e redenção, estava a mostrar uma visão moral enrijecida baseada no “ego hipócrita” e individualista da salvação que John Milton compartilhava enquanto protestante puritano,

O Bardo de voz alta refugiou-se assustado no peito de Milton.  
E Milton ergueu-se então dos céus de Albion ferosamente!  
Toda a Assembleia chorou profética, ao ver o rosto de Milton e as suas feições  
Divinas as sombras da Morte & de Ulro.  
Ele despiu a túnica da promessa, & tirou o cinto do juramento de Deus.  
E Milton disse, “Entrego-me à morte Eterna! As nações seguem  
Ainda odiosos Deuses de Príamos; em pompa  
De egoísmo guerreiro, contradizendo e blasfemando.  
Quando virá a Ressurreição libertar o corpo adormecido  
Da corruptibilidade: Oh quando, Senhor Jesus, vireis vós?  
Não tardeis mais; pois a minha alma jaz às portas da morte.  
Erguei-me-ei e procurarei a manhã do túmulo.  
Descerei ao sepulcro para ver se a manhã se irrompe!  
Descerei para a autoaniquilação e para a morte eterna,  
Antes que o Juízo Final Chegue & esteja eu por aniquilar  
E seja tomado & entregue às mãos do meu Próprio Ego.  
O Cordeiro de Deus pode avistar-se entre névoas & sombras, a pairar  
Sobre os Sepulcros nas nuvens de Jeová & nos ventos de Elohim  
Um disco de sangue, distante & os céus & e a terra rodam negros no meio.  
Que faço eu aqui antes do Juízo? Sem a minha Emanação?  
Com as filhas da memória, & não com as filhas da inspiração?  
No meu Ego sou Satanás: Sou aquele Malvado!  
Ele é meu espectro! Na minha obediência para soltá-lo dos meus Infernos  
Para reclamar os Infernos, as minhas Forjas, entrego-me à Morte Eterna”  
(BLAKE, 2014, pp. 83 – 85).

Denis Saurat, estudioso literário e escritor anglo-francês, em seu livro *Blake and Milton* (1920) busca compreender as similaridades e diferenças entre os dois poetas. Para o autor, muitas são as *similaridades* quando se referem às oposições aos Estados Monárquicos e à prática cristã instaurada pela Igreja Católica/Protestante, entretanto a grande diferença que os separa é em relação à visão da moralidade pautada no seio da filosofia cristã. Para Saurat, John Milton prisma na sua narrativa épica certos valores morais como a punição dos pecados mediante a queda do homem ao mostrar a desobediência às ordens de Deus. Apesar das rígidas crenças que Milton possuía, em *Paradise Lost* há a construção narrativa que pode ser compreendida como uma relação que representa a dualidade da natureza humana, justamente pelo contraste textual que cristaliza o embate filosófico, representado em elemento narrativo no personagem Satanás. No épico, após o confronto entre Deus e Satanás, este reivindica para si a liderança dos anjos rebeldes, uma vez que Deus o havia preterido, e elege-se Jesus Cristo o único filho capaz de salvar a humanidade dos seus pecados originados a partir da dissimulação de Satanás.

Diferente de seu antecessor, Blake, em suas narrativas, subverte a lógica cristã/puritana, conferindo o sentido de erro. Os *antagonismos* que tangenciam *Paradise Lost* no sentido moral e filosófico conduziram John Milton ao estado de erro tanto intelectual quanto artístico. Diferente de John Milton, que pautava sua crença cristã na racionalidade, na razão acima das vontades e desejos humanos, Blake cria uma atmosfera metafísica de forma a compor sua crítica em relação aos *contrários*, entendendo que as dualidades são parte da natureza humana e, uma vez negadas, o homem estaria fadado ao aprisionamento moral, intelectual e artístico. Na mitologia *blakeana*, o “estado de erro” recebe o nome de “Estado de Vegetação” ou “Estado de Ulro”, pois à medida que o homem nega sua natureza dualista, reforça crenças que Blake acreditava serem limitantes e cerceadoras,

<sup>16</sup>This is the great difference between Blake and Milton's ideas. But in spite of it, in fact, their temperament was the same: Blake's language against his offending friends was an uncontrolled and as virulent as Milton's against his foes. Thus morality has presented to Blake and Milton the same problem: the struggles between desire and reason. They have solved it in reverse ways; so that Blake is intellectually a sort of

---

<sup>16</sup> Essa é a grande diferença entre as ideias de Blake e Milton. Mas, apesar disso, seu temperamento era o mesmo: a linguagem de Blake contra seus amigos ofensores era descontrolada e tão virulenta quanto a de Milton contra seus inimigos. Assim, a moralidade apresentou a Blake e Milton o mesmo problema: as lutas entre desejo e razão. Eles resolveram-nas de maneira inversa, de modo que Blake intelectualmente investiu em Milton. A grande diferença entre eles no mundo da imaginação e do intelecto. Mas, no mundo de fato, seus personagens, que colocam o mesmo problema para eles, eram, em muitas coisas, semelhantes, com menos autocontrole, talvez simplesmente mais obstinação, em Blake. E há muita paixão em Milton, o apóstolo da razão, então há muitas razões em Blake, o campeão da paixão. Daí sua relação peculiar, na semelhança e na diferença, o que torna o estudo de um uma da compreensão do outro (SAURAT, 1920, pp. 38 – 39, tradução nossa).

invested Milton. The difference in great between them in the world of imagination and intellect. But in the world of fact, their characters, which put the same problem to them, were in many things similar, with less self-control, perhaps simply more wilfulness, in Blake. And there is much passion in Milton, the apostle of Reason, so there is much reason in Blake, the champion of passion. Hence their peculiar relationship, in similarity and difference, which makes the study of either a light the understanding of the other (SAURAT, 1920, pp. 38 – 39).

Teotônio Simões (2006, pp. 05 – 06) explica no prefácio do livro *Paraíso Perdido* que a primeira publicação da obra foi em 1667, divide-se em 12 cantos e possui influência do poema épico *Eneida*, de Virgílio. No caso de John Milton, no épico cristão, a poética foi construída em versos brancos e tem como base narrativa o *Gênesis*, um dos primeiros cinco livros inscritos no Antigo Testamento. Os primeiros cantos narram o início da queda do homem, antecipada pela insurreição de Satã, um dos principais anjos que incitaram os demais a rebelarem-se contra Deus. Aparecem ideias como a desobediência do “homem primeiro”, Adão seguido de sua companheira terrena Eva, sendo esta seduzida por Satã, que usa como subterfúgio animalesco a serpente para seduzir e induzir Eva ao pecado. O *caos* (ou como se diz no texto, “as trevas exteriores”) é a morada de Satã e dos demais anjos que na narrativa se transformam no exército satânico, durante toda a narrativa, sua função será desafiar o poder divino.

Em *Milton*, a figura das musas gregas é resgatada para que sirvam como fonte de inspiração aos poetas, tal como se dá nas primeiras páginas do épico *blakeano*, “Filhas de Beulah! Musas que inspirais o Canto dos Poetas” (BLAKE, 2014, p. 35). O elemento de rebeldia encontra-se muito próximo do personagem Satã. No universo da narrativa *miltoniana*, Satã quer o domínio dos Céus e, para isto, coloca à prova a antiga profecia que é mostrada no texto como a existência de antigos seres angelicais antes da criação humana. Assim, Satã convoca uma “Assembleia”. Além de elencar cenários que fazem parte das antigas narrativas hebraicas, fazendo menção a lugares em Jerusalém, o texto *miltoniano* consagra a referência às musas gregas, entretanto no sentido de inspiração rebelde, estabelecendo a correlação com a palavra grega *empyros*, que deriva o significado para fogo. As musas *miltonianas* que fazem alusão ao fogo, sendo este um dos elementos primordiais que possibilitou o homem desenvolver-se como organização social, na saga deslocam-se para um sentido de rebeldia, o que pode ser entendido como a desobediência primeira às ordens de Deus, levando o homem à queda e a expulsão do Éden,

Do homem primeiro canta, empírea Musa,  
A Rebeldia – e o fruto, que, vedado,  
Com seu imortal sabor nos trouxe ao Mundo  
A morte e todo o Mal na perda do Edén,

Até que Homem maior pôde remir-nos  
E a dita celestial dar-nos de novo.  
Do Orebe ou do Sinai no oculto cimo  
Estarás tu, que ali auxílios deste  
Ao pastor que primeiros aos escolhidos  
Ensinou como do confuso Caos  
Se ergueram no princípio o Céu e a Terra?  
Ou mais te agrada Sião e a clara Síloe  
Que mana ao pé oráculo do Eterno?  
Lá donde estás, invoco o teu socorro  
Para este canto meu que hoje aventuro,  
Decidido a galgar com voo inteiro  
Muito por cima da montanha Aônia,  
De assuntos ocupado que inda o Mundo  
Tratados não ouviu em prosa ou em versos  
(MILTON, 2006, p. 11).

Tanto na narrativa *blakeana* quanto na *miltoniana*, existe o importante acontecimento da “Assembleia”, a partir deste ato, toda a trama narrativa se desenvolve. No caso de *Paraíso Perdido*, o importante “conselho” dá-se entre os pares de Satã, tendo por finalidade evitar o confronto com o exército de Deus, uma vez que Satã havia perdido o Reinos dos Céus, presidindo o conselho e tendo ciência da existência da raça humana, a nova criação divina cuja morada se fez na Terra, decide ir ao encontro dos “esposos”, dissuadindo-os ao mal.

Num alto sólio que em fulgor excede  
Do Ganges, do Indo, as pedrarias, o ouro,  
Com que o faustoso Oriente, em luxo altivo,  
Adorna seus esplêndidos monarcas,  
Com toda pompa real Satã se assenta,  
Por sua criminosa heroicidade  
Colocado em tão hórrida eminência.  
Por desesperação tendo subido  
Muito inda além das metas da esperança,  
Muito inda além por ambição se arroja

Contra os céus prosseguindo a inútil guerra;  
E nada lhe ensinando os seus desastres,  
Ostenta assim da fantasia o orgulho  
(MILTON, 2006, p. 50).

Na narrativa *blakeana*, apesar de existir a passagem do conselho, ocorre a inserção de elementos narrativos que são diferentes em relação aos apresentados em *Paraiso Perdido*. No texto de John Milton, há a maior aproximação dos nomes de personagens, nomes de lugares e acontecimentos que conferem à narrativa *miltoniana* um aspecto bíblico, enquanto que em *Milton* as representações dos personagens bíblicos, por exemplo, conferem um sentido menos rígido ou apegado aos significados bíblicos e aproximam-se de uma mitologia que demonstra a hibridez da narrativa *blakeana*, uma vez que, partindo da narrativa criacionista, Blake ressignifica os personagens conferindo novos nomes a eles, tornando-os parte de um cenário que alegoriza a cidade de Londres, bem como o contexto histórico em que o poeta se insere,

Por baixo do Arado de Rintrah & da Charrua do Todo Poderoso  
Nas mãos de Palamabron, onde as Fábricas Estreladas de Satanás  
Se erguem por baixo da Terra & das Águas da Casca do Mundo  
Aqui as Três Classes de Homens tomam a textura Sexual Urdida  
A do Sexo é Tripla: A Humana é Quadrupla  
“Se considerais Sabedoria ficar calado quando se está furioso, e  
Não mostrar: a mim isso não me parece Sabedoria mas Estupidez  
A Sabedoria de cada Homem é peculiar à sua Individualidade  
Oh! Satanás, meu primogênito, não sois vós o Príncipe das Hostes Estreladas  
E das Esferas Celestes, que fazem rodar as Fábricas dia & noite?  
Não sois vós o Pantocrator de Newton que tece a Trama de Locke?  
Aos Mortais as vossas Fábricas parecem ser tudo & a Charrua de Shaddai  
Um esquema de conduta Humana invisível & incompreensível  
Voltai ao vosso trabalho nas Fábricas & deixai-me com a minha ira”  
Satanás ia responder, mas Los atroou com estrondos os seus trovões  
(BLAKE, 2014, p. 43).

A estética que Blake constrói ao longo de sua narrativa abre um vasto campo teórico e simbólico, a construção semântica ocorre em meio a determinados elementos que compõem a narrativa, dentre os quais pode elencar-se o sobrenatural, que se estabelece na fronteira entre o



real e o imaginário e surge nas narrativas *blakeanas* em geral, mas em especial em *Milton*, pelo entendimento da existência da mitologia narrativa. A mitologia (ou *mitopoética blakeana*) possibilita um amplo espaço de significações, uma vez que discursos que eram presentes no contexto do poeta ou as próprias crenças e valores tornam-se a via que nos apresenta a *hibridez* dos personagens que coabitam a narrativa, nos mostrando um sentido lógico que supera a neutralidade do narrador e expõe a complexidade da textualidade *blakeana*.

## **2.2. RELEITURA E RESSIGNIFICAÇÃO: ASPECTOS DA MITOPOÉTICA BLAKEANA EM MILTON**

As manifestações simbólicas nas sociedades primitivas davam-se por meio da mitologia, que por sua vez era construída pela oralidade, definindo, por exemplo, a origem do homem. Para essas organizações antigas, era importante criar fabulações ou narrativas que explicassem a cosmogonia, tal como a criação do homem, da natureza ou do universo. O mito é criado a partir dessas narrativas que possibilitam criarem-se figuras heroicas, ou como Mircea Eliade (2015, pp. 115 – 116) as denomina, “entes sobrenaturais”. Na sociedade, essas personificações do mito funcionam como uma maneira de resgatar ou conservar valores que fundamentam a conduta humana. O entendimento do mito deve ser feito sob o olhar antropológico que traz o sentido de compreensão da cultura, do conjunto de valores e crenças que formam o campo simbólico da sociedade.

Para o autor, as sociedades elegem as suas narrativas que consideram como verdadeiras, primordiais, que são avalizadas para contarem a origem, também para relatarem outras histórias que são negadas, com a finalidade de reafirmar-se a tradição recorrendo-se a personagens mitológicos. No caso do cristianismo, a partir da institucionalização da religião, houve a necessidade de resgatar-se a figura mitológica de Cristo, além disto, comprovar sua historicidade como verdadeira para que houvesse a materialização por meio da literatura bíblica, a “realização das profecias do Antigo Testamento”. Assim, com o intuito de fundamentarem a base do pensamento cristão, narrativas mitológicas da cultura judaica foram incorporadas à cosmogonia cristã e posteriormente, na Idade Média, mitos pagãos também foram assimilados pelo cristianismo no sentido de maior conversão de povos não evangelizados,

As verdadeiras dificuldades surgiram mais tarde, quando os missionários cristãos se confrontaram, sobretudo na Europa Central e Ocidental, com as religiões populares viventes. De bom ou de mau grado, eles acabaram por "cristianizar" as Figuras divinas e os mitos "pagãos" que resistiam à extirpação. Muitos deuses ou heróis

matadores de dragões transformaram-se em S. Jorge; os deuses da tempestade foram convertidos em S. Elias; as inúmeras deusas da fertilidade foram assemelhadas à Virgem ou às santas. Pode-se mesmo dizer que uma parte da religião popular da Europa pré-cristã sobreviveu, camuflada ou transformada, nas festas do calendário e no culto dos Santos (ELIADE, 1972, p. 120).

A construção do mito relaciona-se com o passado de modo a representar o conjunto de valores e crenças que foram fundamentados outrora e que podem ser revisitados ou resgatados em diferentes expressões culturais. Em *Milton* (1804), a narrativa expressa a redenção do homem tendo como base o personagem Milton, sendo este o fruto do resgate literário feito por William Blake. Ao longo das leituras que abarcam as críticas e pesquisas sobre a produção *blakeana* nas primeiras décadas do século XIX, mostra-se que Blake, ao ter resgatado o personagem histórico John Milton, fê-lo para reafirmar sua crença cristã com base numa mitologia própria por meio da narrativa poética. Sendo Blake um admirador das poesias *miltonianas*, em *Paradise Lost* (1667) ele parece enxergar em John Milton (1608 – 1674), que é reconhecido como um dos mais proeminentes poetas da Inglaterra, o herói capaz de redimir-se dos seus atos feitos em vida, incluindo crenças, relacionamentos pessoais e produção literária. Milton voluntaria-se para salvar Londres do “estado de errância”, também conhecida na mitologia *blakeana* como a “terra prometida”. A narrativa sustenta-se pela semelhança com o texto *miltoniano* no sentido da construção épica, uma vez que este ponto convergente reside na relação entre a literatura bíblica e o modo como Blake reafirma preceitos cristãos, tais como os da salvação eterna por meio do sacrifício e a dualidade entre o bem e o mal.

Apesar de o texto mostrar as afinidades com a narrativa bíblica do *Gênesis*, na qual se relata o conflito entre o homem e Deus, o universo simbólico construído na narrativa *blakeana* evidencia a não linearidade da natureza dos personagens, porque diferente do texto bíblico, em *Milton*, a própria temática de redenção permite a percepção de personagens-símbolos que cristalizam suas identidades multivalentes. Blake, então, traz a releitura da tradição cristã por intermédio de determinados elementos mitológicos, que são estes: os Zoas, as emanções e os espectros. Esses elementos, por seu turno, simbolizam um sistema de pensamento norteando a temática da narrativa que, no caso, trata-se de o homem resgatar sua natureza primordial por meio da imaginação e da arte. Ao longo da narrativa é possível perceber que o texto evidencia as construções de arquétipos dos personagens em meio ao cenário que interage com o momento histórico no qual o poeta se insere, bem como parte de sua crítica em relação à ciência, à arte, à literatura ou à sociedade,

As obras roubadas e Pervertidas de Homero & Ovídio: de Platão e de Cícero, que todos os Homens devem condenar: baseiam-se no artifício, contrário ao Sublime da

Bíblia, mas quando a Nova Era estiver à vontade para se Pronunciar, tudo será corrigido: & as Obras Grandiosas de Homens mais antigos & conscientemente & professadamente mais Inspirados alcançarão o lugar que lhes é devido, & as Filhas da Memória tornar-se-ão Filhas da Inspiração. Shakespeare & Milton foram ambos diminuídos pela doença & infecção geral causada pelos néscios escravos da Espada Gregos e Romanos. Erguei-vos jovens da Nova Era!, e empregai as vossas cabeças contra os mercenários ignorantes! Pois há Mercenários no Campo, na Corte & na Universidade: que, se pudessem, deprimiriam para sempre a Guerra Mental & prolongariam a Guerra Corpórea. Pintores! Covoco-vos! Arquitetos! Não aceiteis que os ineptos em voga tolham as vossas forças com o preço que estão dispostos a pagar por obras desprezíveis ou através dos elogios publicitários que delas fazem; acreditai em Cristo & nos seus Apóstulos pois há uma Classe de Homens cujo único prazer consiste em Destruir. Não precisamos de Modelos Gregos nem Romanos se com justiça & verdade seguirmos a Imaginação, esse Mundo de Eternidade em que viveremos para sempre em Jesus Cristo nosso Senhor (BLAKE, 2014, p. 31).

Os símbolos, os arquétipos, os rituais e as narrativas que formam a mitologia cristã foram reatualizados por William Blake ao longo de suas narrativas poéticas. O panteão *blakeano* começa com o livro *The Song of Innocence and of Experience* (1789 – 1794), no poema chamado *To Tirza*, mas foi com a criação dos livros *The Book of Urizen* (1794), *The Song of Los* (1795), *The Book of Ahania* (1795) e *The Four Zoas* (1797 – 1804) que as figuras mitológicas ganharam maior fôlego ao longo das narrativas. Blake encontrava-se envolvido em relação aos desdobramentos da Revolução Francesa, o que gerou intensa influência em suas produções. Nas últimas décadas do século XVIII, especialmente na Inglaterra, a tensão entre diferentes camadas da sociedade ficou mais evidente, dividindo católicos e protestantes, liberais e conservadores, monarquistas e republicanos. John Hutton, em seu artigo chamado de *Lovers of Wild Rebellion: The Image of Satan in British Art of The Revolutionary Era* (2016), cita que dentre os demais grupos que fizeram oposição ao regime monárquico, a “seita trabalhista” era conhecida por ser um grupo de radicais dissidentes que acreditavam na autonomia da interpretação bíblica. Essa crença se baseou na concepção da salvação eterna por meio dos valores morais contidos no Antigo Testamento, o que explica o fato de serem contrários a o que denominavam “falsa fé” praticada pela Igreja Oficial,

Rather, history – and change – spiral upward through the struggle between warring contraries. Blake’s “innocence” and “experience,” for example, should not be treated either as static polarities or as a sequential quasi-narrative in which the innocence of childhood yields ultimately to the wisdom of experience. The “contrary states of the human soul” remain the same, but human experience, working through them, invests each quality (and each character, such as Orc or Urizen) with shifting significance over time. Blake’s is a notion of change and existence which presents history as an open-ended spiral, a continuous and growing revelation which bridges a gap between metaphorical truth and that of lived reality. Instead of reconciliation as stasis, as the

end to change, Blake presents a constant negation of the negation, as a means to strip away barriers, to free all the possibilities for change<sup>17</sup> (HUTTON, 2016, p. 297).

Durante a década de 1780, William Blake debruçou-se nas leituras que possuíam o direcionamento intelectual de acordo com os princípios *swedenborguianos* de cristandade, dentre os quais estavam a crença única em Jesus Cristo e a construção da “Nova Jerusalém”. Esses norteadores ideológicos foram incorporados à mitologia *blakeana* e, posteriormente, reinterpretados a partir da confluência entre religião e política. Compreende-se, então, que a mitologia *blakeana* cristaliza as “tradicionais polaridades”, uma vez que o poeta as enxerga como fontes estéticas para a construção de suas narrativas, formando, assim, o panteão mitológico composto por figuras míticas que participam de acontecimentos primordiais explicando a cosmogonia dos conflitos terrenos. A partir da natureza mítica e heterogênea dos personagens, define-se como “multivalente” a hibridez dos entes mitológicos devido aos diferentes níveis de interpretação que possibilitam o trânsito entre as instâncias política, religiosa e psicológica.

Jorge Luis Borges, no livro *Curso de Literatura Inglesa* (2002), enfatiza o caráter único das narrativas *blakeanas* justamente pela singularidade e por vezes pela dificuldade para “enquadrarem-se” os escritos de Blake em determinado gênero literário. Essa *dificuldade* pode começar pela leitura, uma vez que se torna um desafio compreenderem-se os vários nomes que se apresentam ao longo da narrativa. Os nomes ou termos representam a característica de determinado personagem que, ao longo da narrativa, pode representar um estado de consciência, sentimentos, objetos, animais, pontos cardinais ou, até mesmo, um país. As representações simbólicas nas *mitopoéticas blakeanas* não são estáticas, mas caracterizam-se pelos diferentes significados que colocam em “movimento” os personagens que ambientam a narrativa. Em *Milton*, segundo Borges, o poeta usa como plano de fundo as narrativas bíblicas para encenar suas crenças, principalmente os ideais que se opõem a qualquer sistema impositivo ou repressor em que, neste sentido, encontra-se o cristianismo tradicional. O cenário no qual ocorre a narrativa, apesar da influência do livro bíblico Gênesis, acontece em espaços

---

<sup>17</sup> Pelo contrário, a história - e a mudança - espiralam para cima através da luta entre contrários em guerra. A *inocência* e a *experiência* de Blake, por exemplo, não devem ser tratadas como polaridades estáticas ou como uma quase narrativa sequencial na qual a inocência da infância cede, em última análise, à sabedoria da experiência. Os “estados contrários da alma humana” permanecem os mesmos, mas a experiência humana, trabalhando mediante eles, investe cada qualidade (e cada personagem, como Orc ou Urizen) com uma mudança de significado ao longo do tempo. Blake é uma noção de mudança e existência que apresenta a história como uma espiral aberta, uma revelação contínua e crescente que preenche uma lacuna entre a verdade metafórica e a realidade vivida. Em vez de reconciliação como estase, como o fim da mudança, Blake apresenta uma constante negação da negação, como um meio de remover barreiras, liberar todas as possibilidades de mudança (HUTTON, 2016, p. 297, tradução nossa).

diferentes, algo que o teórico compreende como lugares que ambientam a “cosmogonia” *blakeana* e divide estes lugares em “dois mundos”

agora, Blake, ao longo de sua obra, distingue o deus criador, que seria o Jeová do Antigo Testamento – aquele que aparece nos primeiros capítulos do Pentateuco, no Gênesis – de um deus muito mais elevado. Então, segundo Blake, teríamos a Terra criada por um deus inferior, e este deus é o que impõe os dez mandamentos, a lei moral, e depois [teríamos] um deus muito superior que envia Jesus Cristo para nos redimir. Quer dizer que Blake estabelece uma oposição entre o Antigo Testamento e o Novo Testamento, de modo que para Blake o deus criador do mundo seria o que impõe as leis morais, isto é, as restrições, o não farás tal coisa, o não farás tal outra. E depois Cristo vem nos salvar dessas leis (BORGES, 2002, p. 221).

Em *Milton*, a pluralidade dos personagens que compõem a atmosfera mitológica é, como falamos anteriormente, *multivalente*, o que demonstra a relação entre as narrativas bíblicas, a filosofia ocidental, a arte literária e plástica. Todos esses aspectos, dentro da narrativa, possuem suas representações que podem mostrar-se de forma direta ou indireta por meio de alegorias que permitem acessarem-se símbolos do discurso religioso que são relidos pelo poeta de forma intensamente subjetiva. Há na mitologia *blakeana* uma demanda que se faz difícil no sentido de pesquisa extratextual, porque o poeta utiliza códigos, figuras e simbologias que se conectam à bibliografia judaico-cristã, à filosofia ocidental, no intuito de reinterpretarem o que se encontra no inconsciente, em outras palavras, na psique humana. A reinterpretação mitológica que Blake formula não se fundamenta somente no campo epistemológico que concerne à razão, à natureza ou ao pensamento que nutre a relação imanentista entre homem e deus, mas refere-se a uma *transcendência* literária reiterada pela própria codificação mitológica. Dessa maneira, para melhor compreensão do texto *blakeano*, cabe caracterizar e mostrar no texto como determinados códigos simbólicos e/ou personagens funcionam dentro da narrativa.

### 2.3. “PERSONAGENS-SÍMBOLOS”: OS ZOAS, OS ESPECTROS E AS EMANAÇÕES

Milton, o personagem redentor do épico *blakeano*, trava batalhas com outros personagens que são apresentados pelo narrador ao longo da narrativa. O enredo do texto começa com os apelos às musas, ao divino, às forças sobrenaturais que interagem com os demais personagens durante as demais ações que são relatadas pelo narrador. Logo no início da narrativa, é possível compreender a importância deste chamado diante do qual Milton se dispõe a sacrificar-se, porque parece claro que as aventuras *miltonianas*, neste cenário edênico criado por Blake, não se trata somente de personagens inteiramente humanos, mas de representações dos estados de consciência. Segundo Gilberto Gomes, no seu artigo intitulado *A Teoria Freudiana da*

*Consciência* (2003, p. 119), Freud definiu consciência como parte da relação entre os campos fisiológico e neurológico que formam o conjunto de percepções do indivíduo. Essas percepções são responsáveis pelo modo como pensamos, desejamos, fantasiemos, sentimos. A partir dessa breve definição dada pela psicanálise, entende-se que a consciência não pode ser, num primeiro momento, “explicada por leis científicas”.

Pode, então, compreender-se que dentro da atmosfera narrativa *blakeana* existe este caráter sensorial, físico e mental, que mostra ao leitor o plano do psíquico. Quando começamos a leitura do texto *blakeano*, a primeira impressão é de que nos depararemos com um personagem principal que, durante a narrativa, troca informações e vivencia as ações relatadas pelo narrador de modo linear, sem muitas alterações subjetivas nos personagens. Entretanto, o texto apresenta personagens *multivalentes*, de características quase sobre-humanas, que somente não se afirmam neste caráter graças às referências materiais que muito se aproximam da cidade de Londres. Portanto, apesar de Blake criar um espaço narrativo paralelo ao mundo físico, real, o poeta insere novos elementos que instauram um jogo entre o real e o imaginário. Esse aspecto ambíguo tem correlação direta com o que é chamado na mitologia *blakeana* de *Zoas*.

Leo Damrosch, em seu livro *Eternity's Sunrise: The Imaginative World of William Blake* (2015), aponta que Blake, ao ter contato com a cultura grega, possivelmente adaptou a palavra grega *Zoon* para o inglês, assim, ficou conhecida nas narrativas como *Zoas*. O autor explica que essa palavra grega tem como significado “criatura viva” e foi retirada do livro bíblico Apocalipse de João. Não é incomum se encontrarem, ao longo das leituras, neologismos que mostram a criação de novas palavras, bem como novos sentidos. Para ressignificar os *Zoas*, Blake retira este termo do livro bíblico chamado *O Apocalipse de João*, narrativa esta que conta a profecia do Juízo Final. De acordo com o relato bíblico, o homem deverá guiar-se por quatro passagens, que são estas: a crença em Deus e Jesus Cristo como o verdadeiro Messias, o arrependimento de todos os pecados e o batismo. Na Bíblia, os *Zoas* correspondem aos “quatro evangelistas”, sendo eles Mateus, Marcos, Lucas e João, como podem também possuir o sentindo bestial ou serem descritos como a Fome, Peste, Guerra e Morte,

Depois disto olhei, e eis uma porta aberta no céu e a primeira voz que ouvi (como de trombeta falando comigo), dizendo: Sobe para aqui, e mostrar-te-ei o que deve acontecer depois destas coisas. Imediatamente fui arrebatado pelo Espírito. Eis havia um trono posto no céu, e sobre o trono um sentado, aquele que estava sentado era, pelo que parecia, semelhante a uma pedra de jaspe e de sardônio; e havia ao redor do trono um arco-íris semelhante, pelo que parecia, à esmeralda. Estavam também ao redor do trono vinte e quatro tronos; e sobre os tronos vi sentados vinte e quatro anciãos vestidos de roupas brancas, e nas suas cabeças coroas de ouro. Do

trono saem relâmpagos, vozes e trovões. Diante do trono ardiavam sete lâmpadas de fogo, que são os sete Espíritos de Deus; diante do trono havia um como mar de vidro semelhante ao cristal; no meio do trono e ao redor do trono havia quatro criaturas viventes, cheias de olhos por diante e por detrás. A primeira criatura era semelhante a um leão, a segunda criatura semelhante a um novilho, a terceira criatura tinha um rosto como de homem, e a quarta criatura era semelhante a uma águia que voa. As quatro criaturas tendo cada uma delas seis asas, são cheias de olhos ao redor e por dentro. Não têm descanso dia e noite, dizendo: Santo, santo, santo, é o Senhor Deus, o Todo-poderoso, o que era, que é e o que há de vir. Quando aquelas criaturas viventes derem glória, e honra e ações de graças ao que está sentado sobre o trono, ao que vive pelos séculos dos séculos, os vinte e quatro anciãos se prostrarão diante daquele que está sentado sobre o trono e adorarão ao que vive pelos séculos dos séculos, e lançarão as suas coroas diante do trono, dizendo: Tu és digno, Senhor nosso e Deus nosso, de receber a glória e a honra e o poder, porque tu criaste todas as coisas, e pela tua vontade existiram, e foram criadas (APOCALIPSE, LIVRO IV).

Na mitologia *blakeana*, cada *Zoa* pode ser compreendido como personagem, porque produz sentido dentro da narrativa, é agente de ações, sofre ações de outros personagens, estabelece diálogo, mas também é parte de uma noção que William Blake constrói na sua mitologia que possui o intuito de humanizar estados de consciência, extraindo-os da pura abstração. Conforme o leitor estabelece contato com a narrativa, aceita a maneira como as ações se concatenam e compreende a maneira como Blake trabalha a noção de personificação dos elementos da narrativa, logo, torna-se possível entender as correspondências que cada *Zoa* estabelece e como estes aspectos correspondentes funcionam no texto.

De acordo com Manoel Portela (2014, p. 288), na mitologia *blakeana*, os personagens mitológicos recebem os nomes de *Tharmas*, *Urizen*, *Luvah* e *Urthona*. O autor explica que esses seres possuem relação com pontos cardeais, rios, sentidos ou elementos da natureza. O personagem *Tharmas* simboliza o instinto, *Urizen* possui o sentido de queda, razão, representa também o estado satânico, *Luvah* é a representação do coração, do amor, da arte musicada e *Urthona* é a energia criativa vinda pela imaginação, tendo como ponto cardeal o Norte. Na mitologia *blakeana*, existe o que pode compreender-se como a cidade mitológica, chamada de *Golgonooza*. Nesse cenário em que se mistura o sobrenatural e o físico, carregando significados e correlações com a materialidade, representa-se uma cidade em que personagens trabalham no campo e na cidade, criam a arte e nesta cidade é também onde se encontram os *Zoas*

E carregou também o sobrolho: congelando rochedos negros entre

As pegadas, e fixando fundo os pés em leitor marmóreos:

Para que Milton labutasse em Sua jornada, & os seus pés em ferida sangrassem

Sobre a argila agora tornada Mármore; também Urizen e ergueu,

E foi ao seu encontro nas margens do Arnon, & nas correntes dos rios

Encontram-se em silêncio, e em silêncio Lutaram contra a corrente do Arnon.  
Até chegaram à Maanaim, quando com frias Urizen se inclinou  
E tomou a água do Rio Jordão: despejando sobre  
O cérebro de Milton o fluido gélido da sua mão larga e fria  
Mas Milton pegou a argila vermelha de Sucoth, moldando-a com cuidado  
Nas palmas das mãos: e enchendo os sulcos de muitos anos  
Começando pelos pés de Urizen, e depois nos ossos  
Dando nova carne ao frio Demônio, e construindo-o  
Com argila nova como uma forma Humana no Vale de Beth Peor.  
Quatro Universos em redor do Ovo Mundano permanecem Caóticos  
Um ao norte, chamado Urthona: outro a Sul, chamado Urizen:  
Um a leste, chamado Luvah: outro a Oeste, chamado Tharmas  
São as quatro Zoas que se erguiam em redor do Trono Divino!  
Mas quando Luvah assumiu o Mundo de Urizen a Sul:  
E Albion foi chacinada nas suas montanhas, & na sua tenda;  
Tudo caiu em direção ao Centro em ruína horrível, afundando-se  
E no Sul está o fogo ardente; e no Leste um vazio  
No Oeste, um mundo de águas revoltas; no Norte um sólido insoldável!  
Sem fim. Mas no meio destes, está eternamente erigido o Universo de Los e  
Enitharmon  
Para qual Milton rumou, mas Urizen travou-lhe o caminho  
(BLAKE, 2014, p. 101).

O código estético *ambivalente* inserido na mitologia *blakeana* traduz a complexidade que é interpretar os personagens-símbolos inseridos na obra. Além de demonstrar os múltiplos sentidos dos *Zoas*, a narrativa apresenta outros elementos que são os espectros e as emanações. Blake, ao retomar seu antecessor literário John Milton, colocando-o como personagem épico, espera que este consiga redimir-se de seus erros, tanto no campo pessoal como no campo da arte. Deve considerar-se que o senso crítico que Blake extrai de suas experiências como artista e protestante são parte de um pensamento de oposição às regras sociais, políticas, filosóficas e morais da religião cristã. A institucionalização da religião, da moral, dos valores que se conservam longe do que o poeta denomina de “portas da percepção” possuem na narrativa dois canais de sentidos: o primeiro é espectral, que tem um sentido negativo, racionalizado e em permanente estado de confronto interno, e o segundo é a emanação, que na mitologia *blakeana*



possui conotação do eu feminino, a representação da porção feminina uma vez separada da porção masculina devido ao ego espectral

Milton sentava-se muitas vezes no Leito da Morte & conversava  
Em visões & Sonhos beatíficos com os Sete Anjos da Presença  
“Virei as costas a estes Céus construídos sobre a crueldade  
O meu espectro ainda errante segue neles a minha emanção  
Segue-lhes as pegadas pela neve & pelo gelo & chuva invernososa  
O Raciocionador idiota ri-se do Homem de Imaginação  
E do riso passa ao assassínio subvalorizando a calúnia”  
Então Hillel, que é Lúcifer, replicou sobre o Leite da Morte  
E os Sete Anjos instruíram-no, conversando assim.  
“Não somos Indivíduos, mas Estados: Combinações de Indivíduos  
Fomos Anjos da Presença Divina: & fomos Druidas em Annandale  
Obrigados a tomar Forma por Satanás, o Espectro de Albion  
Que se fez Deus a si mesmo & destruiu a Divina Forma Humana  
Porque nos associamos em Liberdade & santa Irmandade  
Enquanto os que associaram pela Tirania de Satanás, primeiro no sangue da  
Guerra  
E do Sacrifício & depois nas Cadeias da Prisão: são os Rochedos Informes  
Retendo apenas a Santidade Matemática de Satanás: Comprimento, Largura &  
Altura  
Chamando à Imaginação Humana, que é Visão e Fruição Divina  
Nas quais o homem vive eternamente, loucura & blasfêmia, contra  
As suas Qualidades, que são Servas da Humanidade, não Deuses ou Senhores  
(BLAKE, 2014, p. 179).

A degradação do homem é simbolizada pelos estados da consciência humana e representa a crítica social, política e cultural. A mitologia construída por Blake consegue representar o modo do pensamento racional, que reflete o contexto sócio-histórico do capitalismo industrial, sendo este elemento temático e base crítica da obra *blakeana* inserida e representada pela mitologia. A degradação do homem é simbolizada pelos estados da consciência humana, que por sua vez representam a crítica social, política e cultural. A análise do texto *blakeano* pode seguir por dois caminhos, sendo o primeiro no campo estrutural, bem como seus elementos da

narrativa, e no campo semântico, por isto os aspectos pertinentes à teoria do fantástico e do maravilhoso podem ajudar-nos a ampliar o entendimento do texto *blakeano*.

## CAPÍTULO III

### 3.1. OS HORIZONTES TEÓRICOS DO FANTÁSTICO

A etimologia da palavra *phantasticus* deriva do grego com significado voltado para a imaginação, ilusão, em outras palavras, está relacionada à fantasia. No início do século XIX, narrativas com temáticas voltadas para fantasia foram produzidas de modo mais acelerado, o que pode explicar-se em parte pela relação literária com a demanda da sociedade, principalmente, num momento pós-Revolução Francesa e Industrial. O enlace político e econômico da racionalidade, incluindo a científica, econômica e tecnológica, gerou o impulso na sociedade que possibilitou alterações da ordem social. Claro que a cultura e a literatura podem ser compreendidas como produtos estéticos que também sofreram alterações no modo de produção e refletem de modo particular o período histórico. Dessa forma, num modo geral, o campo temático mostra a nós narrativas que valorizavam o passado ou a idealização dos tempos pretéritos, elas fizeram parte do *corpus* estético de escritores ao longo do século XIX. A chamada *interioridade* do homem ideal inserido no espaço metafórico, mas contraditório, é parte da discussão na qual, tempos depois, seria possível pensar a narrativa fantástica inserida num escopo estrutural e semântico. No contexto histórico em que há o resgate do passado, o homem que pudesse deparar-se com a expressão do *eu* mais racional possível seria capaz de pensar a existência de um modo a sair da realidade e transportar-se a um espaço onde a razão e a realidade pudessem ser repensadas.

Ana Luiza Silva Camarani, em seu livro chamado *A Literatura Fantástica: Caminhos Teóricos* (2014), busca explorar o trajeto histórico do fantástico. Camarani explica que, nas primeiras décadas do século XIX, alguns escritores, como Charles Nodier, ampliaram as discussões sobre o fantástico no sentido de torná-las parte do pensamento humano devido à maneira como as narrativas fantásticas conseguem acessar o campo abstrato. A partir do estudo das sensações da consciência como o medo, a pesquisadora compreende que tanto Nodier como outros teóricos se voltaram ao entendimento do mecanismo do fantástico. Por meio do estudo dos gêneros literários clássicos, tais como a epopeia, o drama e a tragédia, a prosa demonstrou possuir um denominador comum com a narrativa fantástica pelo fato dela estar ligada à

representação do real e/ou à sua possível ruptura representativa dos paradigmas. Até aquele momento, não havia um aporte teórico que desenvolvesse a definição da estrutura e de possíveis temas entre a narrativa fantástica e os gêneros vizinhos, como o maravilhoso e o estranho, colocando-os como subgêneros.

Entretanto, aqueles três tipos de narrativas buscavam, em sua natureza, desconectarem-se da atmosfera racionalista, muito comum no século anterior. Por esse motivo, havia a demanda estética por histórias em que a subjetividade se mantivesse em foco. O que fica nítido é que os relatos ficcionais, naquele momento, buscavam a representação ou mesmo a ruptura com a realidade e assim permitirem a evocação do mundo ideal de modo a promover-se, por meio do fantástico, a expressão de novas ideias, forjando uma “nova modalidade”, pois “considera, assim, que as ficções fantásticas respondem aos anseios de um público posterior à Revolução Francesa, fatigado por séculos de racionalismo e ávido por toda espécie de sensações e sentimentos (CAMARANI, 2014, p. 15)”.

Para Tzvetan Todorov, em seu livro chamado *Introdução à Literatura Fantástica* (2003), o fantástico é pontual: a hesitação tem um tempo bem definido, mostra-se por meio de ações, situações que levam o personagem ou o leitor real a hesitar. Os estudos de Todorov mostram o fantástico em grande parte por uma abordagem estruturalista, o que não anula o fato de o autor tentar abarcar em sua teoria os elementos externos ao texto que se relacionam com o campo subjetivo dos temas do *eu* e do *tu* e suas manifestações pela voz narrativa. O autor compreende o fantástico como *gênero* literário, procura identificar, mediante características linguísticas e específicas do texto fantástico, a característica da “hesitação”.

Se após o elemento sobrenatural expressar-se na narrativa e, por meio deste elemento, as possíveis explicações penderem à racionalidade, fala-se, então, do estranho. Mas se o elemento insólito ocupar uma posição de coerência dentro da história e explicações deste elemento forem naturalizadas tanto pela própria narrativa como para o leitor, surge o maravilhoso. Todorov, além de estabelecer critérios que delimitam o fantástico, maravilhoso e o estranho, também cria subgêneros que se conectam com o universo fantástico. A *linha* que separa o fantástico de “gêneros vizinhos” dura somente enquanto existe o fantástico, em outras palavras, o autor abre o entendimento para a hibridez do texto, assumindo que pode ocorrer numa mesma história a relação entre os gêneros, exemplificando este caráter não “autônomo” do fantástico por meios das histórias *gotic novel*

O fantástico leva uma vida cheia de perigos e pode desvanecer-se a qualquer instante. Ele antes parece localizar-se no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo. Um dos grandes períodos da literatura fantástica, o do romance negro (*the gothic novel*), parece confirmá-lo. Com efeito, distinguem-se geralmente, no interior do romance negro, duas tendências: a do sobrenatural explicado (do estranho, poderíamos dizer), tal qual aparece nos romances de Clara Reeves e Ann Radcliffe; e o sobrenatural aceito (ou do “maravilhoso”), que agrupa as obras de Horace Walpole, de M.G. Lewis e de Mathurin. Não existe ali o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos (TODOROV, 2003, p. 48).

Apesar de conceber que o texto fantástico pode ocorrer em determinado momento da narrativa, o autor explica que outra implicação do fantástico é sobre a natureza do texto. Uma história fantástica, para o autor, sempre obedecerá ao fantástico e suas “leis” que definem o gênero, mas pode diferenciar-se no sentido das explicações sobre os elementos sobrenaturais. Se a história possui uma condição racional frente a explicações dos elementos insólitos, deparamo-nos com o fantástico-estranho, mas se os acontecimentos insólitos, tais como a subjetividade da personagem, dão-se de forma unicamente pautada pela razão, tem-se, então, o estranho-puro. Para ilustrar melhor o conceito do estranho, Todorov vale-se das narrativas nas quais as sucessivas ações ou acontecimentos que provocam o sentimento de *estranheza* estão relacionados às narrativas policiais. Esse tipo de texto implica a sequência lógica de eventos estranhos que num primeiro momento podem ser considerados *misteriosos*, mas que ao fim da narrativa são explicados basicamente pela razão. Tal como as histórias policiais, o fantástico neste caso possui uma relação próxima às narrativas em que a razão se torna peça-chave no efeito causado no leitor, resultando “numa proximidade estrutural, uma semelhança” (TODOROV, 2003, p. 56).

Diferente do que foi exposto, o maravilhoso estabelece-se na narrativa por meio da aceitação do elemento sobrenatural. Vamos aos detalhes. Todorov, no caso do maravilhoso, vai separá-lo em fantástico-maravilhoso, maravilhoso puro, maravilhoso exótico<sup>18</sup>, maravilhoso instrumental<sup>19</sup> e o maravilhoso hiperbólico<sup>20</sup>. Neste momento de objetividade teórica, vamos concentrarmo-nos nas definições do maravilhoso puro e no fantástico-maravilhoso pela relevância em relação às diferenciações do maravilhoso que implicam no entendimento do objeto proposto para a pesquisa. Há as narrativas nas quais os acontecimentos que ocorrem são

---

<sup>18</sup> Trata-se de um tipo de narrativa em que há a anulação da dúvida em relação aos elementos sobrenaturais que a compõem.

<sup>19</sup> Narrativas nas quais os elementos ou *gadgets*, insólitos num primeiro momento, possuem, em determinada medida, a possibilidade de ocorrência na zona real, por exemplo, “tapetes voadores, maçã que cura, um “tubo de longa visão”; em nossos dias, o helicóptero, os antibióticos ou o binóculo” (TODOROV, 2003, p. 62).

<sup>20</sup> Os elementos que causam a dúvida são conhecidos na esfera do real, mas possuem um sentido maior, mais “hiperbolizado”, justamente, para causarem no leitor um possível efeito amendrontador ou moral.

de natureza sobrenatural, mas não possuem uma definição, uma explicação que se embase em aspectos racionais. Do outro lado, temos o maravilhoso-puro, segundo o crítico, são narrativas maravilhosas que não provocam no leitor qualquer tipo de reação que eventualmente possa responder às demandas insólitas acontecidas na história. Entretanto, o crítico compreende o fantástico como uma “linha” entre dois opostos, no caso, o maravilhoso e o estranho.

Diferente do gênero fantástico, o texto maravilhoso possui características que evidenciam os elementos sobrenaturais, contudo, o efeito produzido é de anulação da hesitação. Todorov define a narrativa maravilhosa como um tipo de texto em que o aspecto sobrenatural é explicado dentro do contexto da narrativa, o que descarta a possibilidade de ambiguidade entre o real e o imaginário. Mediante essa relação, as ações praticadas pelos personagens costumam obedecer a certas “leis” que estabilizam o conteúdo narrativo e podem causar ou não tensões na maneira como o leitor recebe a história. Cumprindo determinada coerência das regras narrativas, para Todorov, no maravilhoso, coerentes em relação à natureza narrativa, sugerem-se ao leitor fenômenos explicáveis tanto na esfera do racional (fantástico-maravilhoso) ou do que não existe na possibilidade de explicação, ou seja, o sobrenatural em sua essência,

[...] existe enfim um “maravilhoso puro” que, assim como o estranho, não tem limites claros. No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza destes acontecimentos (TODOROV, 2003, pp. 59 – 60).

*Le Récit Fantastique: la poétique de l'incertain* (1974), escrito por Irène Bessière, no capítulo *Relato fantástico: forma mista do caso e da advinha* busca dialogar com a teoria *todoroviana* e ampliar as discussões sobre o fantástico. Bessière começa sua escrita (desse capítulo) apontando o fantástico como um tipo de “relato”. Para a autora, a leitura do fantástico é permeada também pela carga semântica do texto, não a excluindo e ou anexando-a às regras linguísticas, como fez Todorov. Parte daqui um ponto de divergência em relação à teoria estruturalista. O que Bessière aponta no texto *todoroviano* é a dificuldade do autor em não considerar “o enraizamento cultural”, uma leitura consciente dos sentidos que perfazem o texto fantástico, por este motivo, profundamente plural, Bessière compreende-o inserido numa perspectiva “polivalente”.

A “polivalência” da narrativa fantástica reside tanto na sua estrutura formal como no campo semântico, possibilitando pensar o fantástico por meio de suas tensões, contradições e pelo jogo da(s) incerteza(s). Desse modo, para Bessière, o relato fantástico não está separado do imaginário coletivo, dos valores culturais e da tradição de um povo, ela considera-o uma

“síntese” de todos estes fatores, outro ponto que diverge da definição de Todorov, porque existe, na teoria de Bessière, a inserção não somente da percepção do indivíduo, mas a leitura cultural, mitológica ou folclórica da sociedade.

Partindo da relação entre o real e a “desrealização” do objeto idealizado, o relato fantástico não deve ater-se às discussões místicas, espirituais ou às patologias que por ventura venham a compô-lo, mas, segundo Bessière, o texto estabelece a conexão semântica com as tensões do pensamento humano, explorando suas contradições, os tabus, cristalizando os conflitos do homem e do coletivo; efetua-se no seio narrativo uma “(des)leitura” do real. Desse modo, o fantástico utiliza-se do real, da aparente ordem estabelecida, por isto a relação com a verossimilhança. A partir do real, o fantástico expõe não somente as várias problemáticas do homem, mas é por meio do fantástico que esta zona de conflito é articulada para expressar a relação sujeito-sociedade fundamentada nas leis da realidade, por vezes reafirmando a ordem, suas crenças e valores tradicionais por meio dos temas que (res)suscitam no homem as inquietações:

O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências. Figura de um questionamento cultural, ele comanda formas de narrações particulares sempre ligadas aos elementos e ao argumento das discussões – historicamente datadas – sobre o estatuto do sujeito e do real. Ele não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que estas leis se tornaram irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática (BESSIÈRE, 1974, p. 04).

Quando em seu texto Bessière denomina o relato fantástico como autônomo, a pesquisadora trata a capacidade da narrativa de utilizar-se dos símbolos que constituem as instâncias da religião, da filosofia, sociedade ou cultura, para depois romper com a carga semântica destes campos, efetuando uma reinterpretação dos dados simbólicos. A economia narrativa do fantástico não obedece a uma normatização estrutural e linguística tal qual teorizou Todorov, mas a base do relato estabelece-se também pelo diálogo sociocultural, tomando para si as referências simbólicas, religiosas, culturais ou mesmo a referência da realidade, para depois, em seu percurso narrativo, efetuar a subversão destes elementos que, num primeiro momento, podem parecer “escapar” de uma ordem formal. Na verdade, esses elementos narrativos do fantástico reafirmam a forma tradicional, no caso, o romance, por este motivo, o fantástico não traz em si uma nova ordem de caráter formal, o fantástico traz a novidade no campo semântico da narrativa, pois o relato fantástico faz uso de elementos insólitos, ambíguos ou duais como um instrumento que denota um estilo narrativo,

O romance realista e o romance psicológico, o romance balzaquiano e o *nouveau roman* revelam alguns pressupostos intelectuais idênticos e uma mesma problemática:

somente a apreciação do poder e do dever do sujeito varia. O acontecimento é considerado em relação à condição do indivíduo. O relato fantástico inverte essa perspectiva. Abrindo largo espaço ao insolúvel e ao insólito, ele apresenta uma personagem amiúde passiva, pois examina a maneira pela qual as coisas acontecem no universo e disto retira as consequências para uma definição do estatuto do sujeito (BESSIÈRE, 1974, pp. 05 – 06).

No fim do primeiro capítulo, sendo este o único com tradução em língua portuguesa, Bessière finaliza levando a discussão sobre o relato fantástico para a zona dos confrontos “paradoxais” de modo a expressar por meio deles a capacidade de inadequação do fantástico em relação à forma estável da narrativa tradicional, bem como a relação entre o que é estabelecido dentro do campo da realidade e a projeção do objeto idealizado, em outras palavras, Bessière não crê numa expressão fantástica voltada somente para o real, mas também não postula sua teoria sobre o fantástico baseada na irrealidade, pois o fantástico reside na ruptura entre as duas instâncias. O fantástico subverte as leis que operam os sentidos de modo a não fornecer ao leitor uma experiência linear ou confortável. O leitor pode, mediante o texto fantástico, talvez por uma questão de conexão com universo da irrealidade, do maravilhoso, ler o tecido narrativo pela ótica da inquietação dos elementos “heterogêneos” que perfazem a trama no relato fantástico – as contradições, os medos, as tensões, a ambiguidade, o estranho, o “jogo” do real e irreal. Sem uma solução definitiva e material, o fantástico mostra-se pela perspectiva da dualidade entre o real e a imaginação, o fantástico dissimula as leis da realidade dentro da atmosfera textual, tornando aparente o constante diálogo das dualidades, entre o natural e sobrenatural, por isto a importância das discussões trazidas por Irène Bessière como uma amostra da complexa construção textual entre narrativa-conteúdo que plasma a tensão que coabita a natureza do relato fantástico.

“A dupla direção” é parte dos princípios teóricos que Bessière formulou sobre o maravilhoso. O conto maravilhoso exige o trânsito entre o mundo real e o da fantasia, pois é operando neste paralelo que os personagens validam suas ações que, num primeiro momento, partem da impossibilidade dos fatos narrados serem reais. Tem-se, então, uma narrativa que possui um plano de fundo realístico, mas, em determinado momento, toma a forma, a linguagem, alegórica ou tal como uma “parábola”. A economia narrativa baseia-se na instauração do bem comum que é mediado por uma mensagem moral da qual personagens místicos, seres sobrenaturais ou mitológicos são os instrumentos narrativos operados para difundirem a ideia centrada na irrealidade.

Bessière compreende o relato maravilhoso como um tipo de narrativa que “desautoriza do real”, mas que pela sua natureza textual se conecta ao mundo da imaginação de modo mais

intenso, o relato maravilhoso difere-se do fantástico pela falta de elementos narrativos que provoquem no leitor a dúvida ou surpresa. Próxima da postulação *todoroviana*, a narrativa do maravilhoso para a autora parece operar na linearidade narrativa, excetuando quaisquer sobressaltos que levem a certa tensão: sua tensão estará inserida num tema contraditório de modo a evocar no leitor o efeito da naturalidade dos acontecimentos narrados. O relato maravilhoso, conforme explica Bessièrre, expõe a tensão, mas não contradiz, expressa os conflitos mesmo que em meio à irrealidade, entretanto não efetua o jogo da dúvida, experimenta a zona do confronto da dialética, mas não torna explícito o confronto, porque no relato maravilhoso as regras estão estabelecidas e não serão alteradas ou colocadas à prova do questionamento.

É linguagem da coletividade onde esta se encontra para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem não diz mais o cotidiano. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer (BESSIÈRE, 1974, p. 09).

O “menos estranho ou insólito” é a definição do maravilhoso para a crítica francesa. A narrativa do maravilhoso usa o real convertendo-o no campo imaginário de modo a provocar uma “(des)leitura” da realidade e suas contradições por meio dos elementos sobrenaturais. O relato maravilhoso, diferente do fantástico, não consegue estabelecer o viés da realidade, porque para que possa efetuar-se a releitura, a (des)leitura do real, torna-se necessário negá-lo. Refutar o real, apagar o presente na narrativa é buscar no passado um novo entendimento que por meio de situações irreais abre espaço para a narração representar a imaginação. A capacidade imaginativa torna-se elemento predominante do maravilhoso, para que a voz narrativa possa buscar nas referências do passado os símbolos, as crenças, os valores culturais e sociais a fim de (re)estabelecer determinada “ordem” no presente.

A perspectiva teórica de Rosemary Jackson volta-se para a relação entre indivíduo e coletivo, bem como aos desdobramentos socioculturais expressos pelo fantástico. O livro *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) incursiona a teoria do fantástico sob um viés de diálogo entre a expressão narrativa e o objeto a ser expresso, pois para Jackson o fantástico funciona em dois modos. Por compreender-se o fantástico como modo e não como gênero propriamente dito, o fantástico não se enquadra numa forma específica e no âmbito da temática, o fantástico não se restringe aos elementos pré-determinados tais como o insólito, o sobrenatural ou a hesitação postulada por Todorov, porque, para a pesquisadora, o texto fantástico é a expressão textual que desvela psicanaliticamente o “desejo”. Portanto, o fantástico pode



assumir, em suas narrativas variadas, noções de fantasia e não se limita a um conjunto de postulações e especificidades de um gênero. A teoria de Jackson estabelece o diálogo entre literatura e sociedade à medida que o fantástico baliza as experiências individuais do sujeito e as suas origens baseadas nas manifestações culturais, políticas e sociais. O autor, para Jackson, reconhece essas “forças” externas e sintetiza-as no texto e, por este motivo, o fantástico não é considerado “fora de seu tempo” histórico, em que é produzido.

Segundo Jackson, as variantes políticas, históricas e socioculturais juntas fundamentaram as condições de produção do modo fantástico, o que resulta na busca por externar o que a pesquisadora chama de “desejo”. Coadunando sua teoria sobre o fantástico com as postulações de Irène Bessière, Jackson compreende que o autor, ao querer materializar seu desejo, utiliza-se dos recursos linguísticos e formais já existentes. Para trazer à luz o desejo e manifestá-lo, nesta “expulsão”, torna-se o modo fantástico pela reafirmação da realidade por meio da “ordem” existente. A “ordem” linguística, cultural e social inserida no modo fantástico, logo, é colocada à prova, é neste momento que o fantástico surge como um sinalizador daquilo que não pode ser dito, sentido, daquilo que é proibido ou “invisível”. Conectando o resultado da cultura materialista nas expressões literárias produzidas ao longo dos eventos históricos importantes na virada entre os séculos XVIII e XIX, Jackson parte do estudo de narrativas fantásticas modernas cuja produção começa pela ruptura com a ordem socioeconômica vigente – a industrialização – como ponto de partida de sua análise que busca chegar às discussões sobre a relação entre as produções literárias que tinham como alcinha a realização do limite entre o real e o irreal e o funcionamento deste limite, que uma vez explorado e expresso com base na construção cultural ocidental presente nas mitologias pagãs e cristã, na narrativas folclóricas, nos contos que remontam cenários antigos e na tradição do romance, surge como contraponto à “realidade” que se manifesta nas narrativas fantásticas

<sup>21</sup> The movement from the first to the second of these functions, from expression as manifestation to expression as expulsion, is one of the recurrent features of fantastic narrative, as it tells of the impossible attempt to realize desire, to make visible the invisible and to discover absence. Telling implies using the language of the dominant order and so accepting its norms, recovering its dark areas. Since this excursion into disorder can only begin from a base within the dominant cultural order, literary fantasy is a telling index of the limits of that order. Its introduction of the ‘unreal’ is set against

---

<sup>21</sup> “O movimento da primeira para a segunda dessas funções, da expressão como manifestação para expressão como expulsão, é uma das características recorrentes da narrativa fantástica, pois narra a tentativa impossível de realizar o desejo, tornar visível o invisível e descobrir ausência. Contar implica usar a linguagem da ordem dominante e, assim, aceitar suas normas, recuperar suas áreas escuras. Como essa excursão à desordem só pode começar a partir de uma base dentro da ordem cultural dominante, a fantasia literária é um índice revelador dos limites dessa ordem. Sua introdução do 'irreal' é comparada à categoria do 'real' – uma categoria que o fantástico interroga por sua diferença”. (JACKSON, 1981, p. 02, tradução nossa).

the category of the ‘real’—a category which the fantastic interrogates by its difference (JACKSON, 1981, p. 02).

No campo da literatura fantástica, existem outras perspectivas teóricas que também mantêm a importância e igualmente são dignas de estudos, mas selecionamos alguns aspectos das propostas teóricas de Todorov, Bessièr e Jackson, pois acreditamos tratar-se de estudos que ampliam a compreensão de alguns aspectos do fantástico em relação ao objeto proposto na pesquisa. De maneira didática, decidimos elencar as teorias respeitando a cronologia de publicação, efetuando um percurso teórico que aos poucos mostra suas respectivas diferenças, bem como pontos de convergência e especificidades. Então, começamos por Tzvetan Todorov.

A conclusão a que se chegou é a de que o crítico foi o primeiro a organizar os elementos da narrativa fantástica de tal modo que configurasse um gênero. Seu foco de análise sustentase nos contos fantásticos do século XIX, período este de maior produção de escritos do fantástico tradicional. Ao sistematizar os elementos narrativos enquanto gênero literário, Todorov compreende que estes elementos no campo narrativo obedecem a critérios interpretativos e semânticos.

Seguindo um rigor estruturalista, a hesitação é fator determinante do fantástico, ocorre devido à tensão entre a realidade e o irreal, tensão na qual se produz o elemento sobrenatural. Todorov observa o fantástico pela ótica do gênero que sustenta a coexistência com outros dois gêneros “vizinhos” – o maravilhoso e o estranho – e os subgêneros que ampliam o estudo da sua teoria. O autor pauta sua observação a partir da estrutura textual de modo a primar pela análise verbo-sintática que contribui para a estruturação, o sentido do enunciado e do enunciadador. Tenta a partir do viés semântico, apresentar a voz narrativa que expressa a ruptura entre o real e a imaginação, pois, segundo o autor, é por meio do “instante” da quebra do real que o fantástico surge trazendo consigo suas “transgressões”, que são apresentadas nestes temas: do “eu” e do “tu”<sup>22</sup>.

Por outro lado, Irène Bessièr não fundamenta sua teoria do fantástico como gênero narrativo, como o fez Todorov, porque, apesar da autora compreender a tensão da relação ficcional existente nos textos, que se deve à natureza “heterogênea”, sendo esta abarcada por elementos observados a partir da relação verbo-semântica do texto, Bessièr aponta para um

---

<sup>22</sup> O “tema do eu”, de acordo com Todorov, narra a relação entre sujeito e objeto, bem como a intensidade subjetiva que habita o discurso do “eu” expresso no texto. Esse caráter subjetivo pode aproximar-se de patologias psíquicas, alucinações ou delírios, o que se difere do segundo tema, o “tema do tu”, que se refere à ordem do desejo produzida pela projeção do objeto desejado, conectando-se à esfera da sexualidade.

caráter hermético da teoria fantástica se considerarmos a visão *todoroviana*, o qual admite o aspecto da hesitação como a principal característica do fantástico.

Sem excluir a visão histórica e cultural que permeia o fantástico, o texto de Bessière encaminha-se a demonstrar o caráter “polivalente” do conjunto de expressões da natureza humana ou de sua relação com a sociedade na qual resulta a discussão social, política, cultural e artística. A relação entre sujeito e sociedade encontra-se em constante movimentação e a abordagem deste movimento aponta para a ressignificação da realidade em meio ao campo da imaginação. A ficção fantástica, segundo a autora, desenvolve-se a partir da relação entre o real e a imaginação, o que pressupõe a (re)constituição da ordem da qual o fantástico necessita para dissolver a fronteira da *verossimilhança* de modo a adentrar o campo insólito ou sobrenatural presente no seio do imaginário do indivíduo ou do coletivo.

Com base no entendimento do texto de Bessière, parece a nós clara a relação entre o real e a imaginação como um ponto norteador que surge no horizonte teórico para mostrar o fantástico como um modo de relatar e não enquadrado na(s) medida(s) estabelecida(s) por um gênero narrativo. Partindo do entendimento de relato, a narrativa fantástica, ao nosso ver, estrutura-se por meio de três faces: 1) a “contradição”, 2) a “ambiguidade e 3) a “polivalência”, elementos que constituem o fantástico como modalidade. Na contramão da resolução fantástica, o maravilhoso esquadrinha-se em meio ao campo do sobrenatural, contingenciando a noção do real. Bessière aproxima-se do pensamento de seu antecessor, Todorov, à medida que para ambos o maravilhoso diz muito mais sobre uma idealização sobreposta no âmbito espaço-temporal e na qual personagens improváveis, se compararmos a seres mitológicos, fornecem ao leitor um material narrativo que expõe os valores de uma cultura ou a contradição de um personagem sem que haja uma ruptura destes padrões, portanto, segundo os escritos de Bessière, o maravilhoso sustenta-se numa via da não problematização por meio da “máscara da universalidade”.

O pensamento teórico da inglesa Rosemary Jackson aproxima-se das elucidações de Todorov e Bessière, mas em sentidos diferentes. Com relação à teoria estruturalista, Jackson concebe a importância do estudo tangenciado pela sistematização das características reconhecidas num conjunto de textos produzidos ao longo do século XIX. A crítica à teoria *todoroviana* baseia-se na exclusão de outros aspectos que permeiam a narrativa fantástica e podemos apontar aqui como os elementos semânticos e culturais expressos nas estruturas textuais. Jackson não refuta a ideia verbo-sintática de Todorov, mas considera que os elementos que constituem a narrativa, tais como narrador, personagens, espaço, tempo, podem articular-

se de modos diferentes e formam diferentes redes de significação. A partir do campo semântico, narrativas fantásticas podem explorar as questões paradoxais, dogmáticas, mitológicas que são partes da construção cultural da sociedade ou voltar-se para a relação de “alteridade” e subjetividade do sujeito.

Baseada numa visão “espectral” do fantástico, Jackson amplia a perspectiva teórica de Bessière definida por um paralelo entre realidade e imaginação. Pelo pressuposto da ficcionalidade sugerida pela pesquisadora francesa, o fantástico é uma expressão literária que dialoga com a realidade, com o que é familiar ao real. Dentro da atmosfera narrativa, o fantástico é balizado pelo universo da fantasia e pela própria realidade que tenta representar. Numa sociedade organizada pela materialidade da razão, o sobrenatural foge do nosso olhar, o tropo metonímico do fantástico realiza-se não somente pela linguagem narrativa, mas mediante a tentativa de representação do “indizível”, do invisível, em outras palavras, do que é irrealizável pela relação “signo e significado”, entendida por Jackson como parte do caráter subversivo do fantástico.

Depois de traçarmos o percurso teórico, seguimos ao próximo passo, apresentar aspectos do fantástico que conseguimos identificar no texto blakeano: os elementos que estruturam a narrativa (enredo, espaço, tempo, personagens e narrador) *Milton* e a possível relação com a premissa da hesitação proposta por Todorov para o fantástico, o narrador *blakeano* e a *polivalência*, bem como seu possível aspecto *subversivo*.

A partir do direcionamento teórico escolhido, buscaremos chegar a uma perspectiva que engloba a observação do texto *blakeano* em conjunto com os tópicos propostos até o momento de modo a estabelecermos o diálogo entre o texto literário *blakeano* e a teoria, aprofundando, assim, o entendimento que envolve a narrativa *Milton*, ampliando os horizontes de interpretação permeados em determinados aspectos do fantástico.

## Capítulo IV

### 4.1. OS ASPECTOS DA NARRATIVA *BLAKEANA* PELA VISÃO DO FANTÁSTICO

*É esta a natureza da infinidade: Que cada coisa tem o seu  
Próprio Vórtice; e assim que o viajante da Eternidade  
Tiver atravessado esse Vórtice, vê-lo-á rodopiar ao contrário atrás  
Do seu caminho, num globo que se dobra sobre si mesmo como um sol*  
William Blake, *Milton*, 2014.

Os aspectos ilusório, imaginativo e irreal, num primeiro momento, alçaram as principais características do texto fantástico, o que possibilitou compreender-se a existência de elementos inerentes à estética textual do fantástico. Quando pensamos que a narrativa fantástica é construída com base no que entendemos por “mistério” ou pela maneira como este aspecto “insólito” é enunciado pelo narrador, podemos entender que existem elementos que estão situados no âmbito do discurso e que provocam no leitor o que Todorov denomina de “hesitação”.

No texto *Milton* são inúmeros os símbolos mitológicos que podem ser descritos e interpretados como sobrenaturais no decorrer da leitura. Esses símbolos compreendem um conjunto de observações que o autor traz à luz no texto, mostrando a nós um diálogo crescente entre literatura, religião, cultura e política. Blake, então, para conseguir plasmar esses símbolos, faz de modo a humanizá-los, tornando-os personagens que representam crenças e valores pertinentes à sociedade. Nestes *personagens-símbolos* se completa uma relação entre literatura e sociedade que fornece parte do entendimento do texto *blakeano*. Entretanto, dentro do aspecto do fantástico compreendido por Todorov, a narrativa que se mostra em *Milton* afasta-se no que se refere aos exemplos dados, anteriormente, sobre a premissa da hesitação. Buscaremos, então, apresentar alguns elementos da narrativa *blakeana*, e o possível diálogo com a premissa *todoroviana* do fantástico.

#### 4.2. O ENREDO

*A Póética* de Aristóteles (2008) compreende que a arte poética é composta por técnicas que resultam no “saber fazer” no qual o poeta reproduz aquilo que é próximo à realidade. O texto poético, diferente do texto histórico, pode tentar reproduzir narrativas que se aproximam do real e cria, a partir da ficção, uma atmosfera que se sustenta pelo princípio da verossimilhança, o que contrapõe a noção de “imitação da imitação” dada por Platão e conferida à arte poética. Por outro lado, a concepção aristotélica sobre o enredo toma o pressuposto da *tragédia*, que o concebe como o conjunto de elementos narrativos que se encadeiam formando uma relação lógica interna obedecendo a uma sequência linear que introduz, desenvolve e finaliza a estória,

Determinadas estas partes, vejamos então qual deve ser a estruturação dos acontecimentos, uma vez que este é o primeiro e mais importante elemento da tragédia. Já estabelecemos que a tragédia é a imitação de uma ação completa que forma um todo e tem uma certa extensão: na verdade, pode ser um todo e não ter extensão. Ser um todo é ter princípio, meio e fim (ARISTÓTELES, 2008, p. 51).

O prefácio em *Milton* introduz um conjunto de críticas às artes fundamentadas no “modelo grego”, principalmente à noção da arte como imitação pensada por Platão. Para Blake, o artista deve conectar-se à arte por meio de sua capacidade imaginativa, longe da concepção de reprodução. Além de mostrar ao leitor o contraponto ao que se chama de “filhas da memória”, Blake apresenta sua oposição à arte em sua função mercadológica e na tradição estética baseada na reprodução. A voz narrativa evoca as artes plásticas e poéticas chamando a atenção para a luta contra “os mercenários no Campo, na Corte & na Universidade”, convocando os antepassados da literatura inglesa, Milton e Shakespeare, para que possam curar-se “da doença & infecção causada pelos néscios escravos da Espada & Romanos (BLAKE, 2014, p. 31).

Em seguida, o narrador apresenta o personagem Milton e sua missão em retorno à Terra. O retorno de Milton é resgate de si mesmo, mostrando a fragmentação do homem que “infeliz embora no céu” precisa ir ao encontro de sua porção feminina Ololon e de seu espectro Satanás em meio a um percurso que acontece entre os “eternos” e os Zoas, membros e personificações de estados mentais que compõem a representação social idealizada e construída por Los, personagem que representa a arte e a imaginação. A cidade *Golgonooza* é o local em que os eventos em sua maioria ocorrem até que, na segunda parte da narrativa, Milton, em seu percurso entre o espaço eterno e a Terra, chega às montanhas de Albion, nome mitológico conferido à Inglaterra. O desenvolvimento da narrativa mostra os diversos diálogos entre os personagens que são permeados pelas contradições e tensões psicológicas fundamentadas nas relações conflituosas do universo mitológico, desdobrando até a Terra, mais precisamente na região conhecida como Felpham

De súbito em redor de Milton no meu Caminho, os sete Estralados  
Arderam terríveis: o Caminho tornou-se um fogo sólido, brilhante  
Como o claro Sol & Milton desceu em silêncio para o meu Caminho.  
E aí saíram dos membros Estrelados dos Sete: Formas  
Humanas; com Trombetas sem conta que se doaram com nitidez  
Quando os Sete falaram; e se ergueram numa Coluna de Fogo  
Rodeando o Vale de Felpham, até a Casca do Mundo, Dizendo  
“Acorda, Albion, acorda! Reclama o teu Espectro Raciocinador. Submete-o  
À Misericórdia Divina, Lança-o lá para baixo, para o Lago  
De Los, sempre a arder de Fogo, agora e para sempre Amém!  
Que as Quatro Zoas despertem do Sono de Seis Mil Anos”

(BLAKE, 2014, p. 209).

A partir da segunda parte, a narrativa mostra-se em dois mundos – *Golgonooza* e Felpham – o que a nós mostra um certo estranhamento, embasado pela incerteza entre o real e a imaginação. O narrador, que muito se assemelha ao próprio Blake, acompanha a jornada de Milton na Terra em meio a uma “guerra mental” em busca da conciliação entre os “contrários”, macho e fêmea, material e alma, a memória e a inspiração, razão e imaginação. Tornando a evocar o despertar de Albion, o narrador, em tom profético, relata suas visões sobre o reencontro de Milton com suas emanações e como um espectador dos eventos sobrenaturais e viajante do tempo, o narrador descreve o retorno do herói Milton “à morte eterna” e por consequência o “Juízo Final” que ocorre na Terra

O terror encheu o Vale eu parei ao escutar som imortal  
Os meus ossos tremeram. Cai estendido no caminho  
Num instante, & a minha Alma regressou ao seu estado mortal  
Para a Ressurreição & para o Juízo no Corpo Vegetal  
E a minha doce Sombra de Deleite tremeu a meu lado  
Imediatamente a Cotovia ascender um trilo agudo do Vale de Felpham  
E o Tomilho Silvestre do prado de Wimbledon % das Colinas arroxeadas  
E Los & Enitharmon ergueram-se sobre as Colinas de Surrey  
As suas nuvens rolaram sobre Londres com o vento suão, a doce Oothoon  
Soluça nos Vales de Lambeth chorando a sua Ceifa Humana  
Los escuta o Clamor do Homem Pobre: sua Nuvem  
Avoluma-se terrível sobre Lodres, curvando-se cheia de fúria.  
Rintrah e Palamabron veem a Ceifa Humana por baixo  
Os lagares de Vinho & os Celeiros estão abertos; os Fornos preparados  
As Carruagens prontas: Leões & Tigres terríveis folgam & brincam  
Todos os Animais sobre a Terra estão preparados em toda a sua força  
Para a Grande Ceifa & Vindima das Nações

(BLAKE, 2014, pp. 225 – 226).

Os acontecimentos que permeiam o enredo apontam para o caráter subjetivo, mostram o campo psicológico das ações dos personagens que, por sua vez, estruturam os conflitos e as tensões que constroem a narrativa, denotando uma tendência de evidenciar a natureza psicológica dos personagens. Apesar de demonstrar uma organização linear do enredo, a

história apresenta uma relação espaço-tempo em que há a confluência entre o campo mitológico e histórico no qual se adere ao tempo da narrativa cristalizando um enredo que a nós possibilita pensarmos em determinados aspectos do fantástico.

#### 4.3. **GOLGONOOZA: A CIDADE MITOLÓGICA, O ESPAÇO E O AMBIENTE NARRATIVO**

Antes de começarmos a explorar o campo ficcional inserido na narrativa *blakeana Milton*, tentaremos elucidar a noção de espaço e ambiente narrativo. Num primeiro momento, podemos compreender o espaço como um conjunto de fatores que coabitam a narrativa, tais como as cenas, as ações, o (s) ambiente (s), que juntos auxiliam na caracterização dos personagens, no enunciado do narrador, de modo a formarem a base dos acontecimentos que geram a trama narrativa, que, por sua vez, compõem as cenas. O espaço expressa um cenário e este lugar pode representar um campo totalmente imaginário ou pautado na realidade.

Se considerarmos um espaço narrativo voltado para o campo *abstrato*, podemos compreendê-lo como uma representação de um espaço *transreal*, o que de acordo com Nely Novaes Coelho, no livro *A Literatura Infantil* (1981, p. 64), por meio de uma abordagem narrativa próxima ao maravilhoso, trata-se de um espaço “não localizável” em relação ao plano de fundo que nos remete à realidade segundo nossa referência do real. Entretanto, opostos ao espaço *transreal*, evidenciam-se também o espaço social e o natural, sendo estes dois tipos de espaços balizados pelo senso da realidade de forma a expressarem ambientes comuns à cidade, ao campo, tal como as paisagens rurais ou bucólicas ou ambientes relativos ao convívio social. A função do espaço na narrativa, para Coelho, possui duas vertentes: a estética e a pragmática. A primeira vertente relaciona-se com a representação da realidade que é expressa pelos detalhes nas cenas, pela composição *estética* de uma paisagem na qual o lugar exerce uma função figurativa e sem incidir modificações nas ações, nos personagens ou eventual efeito no leitor. Já a segunda função, a pragmática, Coelho explica que pode subdividir-se em três, pois o espaço em sua natureza pragmática pode relacionar-se: 1) ao conjunto de ações praticadas pelos personagens que provocam efeitos na leitura, 2) à caracterização do personagem e 3) à composição da atmosfera e dos possíveis efeitos conotativos por meio das ações dos personagens, provocando sensações no leitor na instauração de conflitos que a narrativa retrata.

Dada a primeira referência teórica, tomemos as impressões que distinguem espaço de ambiente narrativo. Quando Nely Novaes Coelho teoriza sobre os elementos da narrativa, a



autora toma como base ficcional os contos infantis que remetem ao universo do maravilhoso no qual são importantes as efabulações que dão margem à construção do campo simbólico e conotativo. Agora, inseridos no espaço do romance, vamos apontar as elucidações de Osman Lins em seu livro chamado *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976). A referência teórica de Lins auxilia no entendimento sobre a diferença entre espaço e ambiente narrativo que, de modo geral, apresenta-se da seguinte maneira: o ambiente se encontra no nível do (s) possível (eis) efeito (s) que é (são) provocado (s) pela caracterização do lugar descrito e por outro lado tem-se o espaço que se trata da construção narrativa detalhada ou não, seguindo o caminho estilístico escolhido pelo autor.

Posto isto, o autor traça um paralelo entre a voz narrativa e os tipos de ambientação. Lins explica que existem três formas de representar-se a ambientação, que variam de acordo com o recurso narrativo. A ambientação “franca” é o tipo de descrição mais detalhada, minuciosa, geralmente feita por um narrador em terceira pessoa que exerce uma função passiva em relação à descrição do ambiente, o que, neste caso, mostra tanto o narrador como o ambiente narrado de modo passivo, sem suscitar o efeito de tensão ou provocar sentidos que estejam fora do que é descrito. O segundo tipo chama-se de “reflexa” e, assim como anterior, também possui um narrador que se expressa em terceira pessoa, entretanto, a descrição do lugar pode passar a ser relatada pelo personagem, ou seja, o relato do espaço pode sair do narrador-personagem para outro personagem e assim aparentemente alterar o foco narrativo. Lins denomina essa alteração de “gradação dos tipos de discursos” empregados na narrativa,

Ou, de modo ainda mais ostensivo, na cena em que o narrador, acompanhando Gonzaga de Sá, descreve parte do trajeto como se visse com os olhos do amigo: “Suspendeu a palavra; e, de acordo com a marcha da caleça, pôs-se a vagar o olhar pelos lados. Com ele, seguia os ornatos das cimalthas, as grades das sacadas; adiante, demorava-se mais a ver um bando de moças em traje de passeio, postadas à porta de uma casa burguesa. Afastando-se dali o carro, o seu olhar lento e macio foi parar sobre os bondes que passavam, e os transeuntes na rua; deles resvalou, pela calçada, no ponto em que uma mulher andrajosa dormia ao relento, imóvel, enrodilhada, como uma trouxa esquecida e por fim, durante segundos, fixamente, insistentemente, pousou a vista no coche fúnebre que rodava na nossa frente (LINS, 1976, pp. 82 – 83).

Por último, a ambientação “dissimulada” é o oposto das outras duas expostas anteriormente, porque neste tipo se encontra dinâmica entre discurso-personagem e ambiente, devida à escolha de um narrador ou personagem ativo, em primeira pessoa, expressa um discurso em que o ambiente e a ação se tornam parte da história relatada,

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter

compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade. Com a ambientação dissimulada (ou oblíqua), sucede o contrário. A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação. A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação (LINS, 1976, p. 84).

Em *Milton*, no primeiro livro, a narrativa é conduzida por um narrador *heterodiegético* expressando um tipo de voz narrativa que descreve e contempla o espaço que ambienta a narrativa sem que haja interferências nas ações dos personagens. O “espaço social” descrito por Coelho é caracterizado pela descrição de lugares e espaços os quais foram alterados pela força humana e, por isto, tornam-se um “espaço social”. Na narrativa *blakeana*, esse aspecto existe, mas de maneira que mescla a linguagem metafórica, que serve de base para a construção mitológica. A mitologia revela o caráter *transreal* do espaço, uma vez que os personagens mitológicos e suas ações mostram um “lugar não localizável” se levarmos em consideração nossa referência de lugares reais. Apesar da narrativa ser marcada pela referência à realidade, porque o texto *blakeano* carrega o caráter de releitura do real, neste caso do espaço narrativo inserido na *transrealidade* tem como função possibilitar a caracterização dos personagens, bem como sua subjetividade, suas “atitudes mentais” marcadas pelo teor mitológico

Por baixo do Arado de Rintrah & da Charrua do Todo-Poderoso  
Nas mãos de Palamabron, Onde as Fábricas Estreladas de Satanás  
Se erguem por baixo da Terra & das Águas da Casca do Mundo  
Aqui as Três Classes de Homens tomam a textura Sexual Urdida  
A do Sexi é Tripla: a Humana é Quadrupla  
“Se considerais Sabedoria ficar calado quando se está furioso, e  
Não o mostrar: a mim, isso não me parece Sabedoria mas Estupidez. A  
Sabedoria de cada Homem é peculiar à sua Individualidade  
Oh Satanás, meu primogênito, não sois vós o Príncipe das Hostes Estreladas e  
Das Esferas Celestes, que fizeram rodar as Fábricas dia & noite?  
Não sois vós o Pantocrator de Newton que tece a Trama de Locke?  
Aos mortais as vossas Fábricas parecem ser tudo & a Charrua de Shaddai  
Um esquema da Conduta Humana invisível & a incompreensível  
Voltai ao vosso Trabalho nas Fábricas & deixai-me com a minha ira”  
(BLAKE, 2014, p. 43).

Tanto a primeira parte como a segunda, na narrativa, mostram-se inseridas num espaço imaginativo, *transreal*, no qual o plano da realidade se expressa pelos elementos que condizem com a representação de uma cidade com características urbanas, muito semelhantes à cidade de Londres. A dinâmica da cidade ficcional, narrada em terceira pessoa, aproxima-se, de acordo com as elucidações de Lins sobre ambientação, de um tipo que mescla a franca e a reflexa na primeira parte e dissimula-as na segunda parte. Na primeira parte da narrativa, encontramos um narrador *heterodieético* cuja função é relatar, de forma impessoal e distante, os eventos e ações dos personagens sem que haja a interferência da voz que narra. Aponta-se, então, para uma relação passiva entre o narrador, personagens e ambiente, que se volta para a descrição simples e pura da cidade de *Golgonooza* e das paisagens que compõem o relevo natural inglês:

De Golgonooza a espiritual Quádrupla Londres eterna  
Em trabalhos & penas imensas, sempre a construir-se, sempre a ruir,  
No meio de quatro Florestas de Albion que cobriram a Terra inteira,  
Da pedra de Londres a Blackheath, a leste: a Hounslow, a oeste: a Finchley, a  
Norte: a Norwood, a sul: e os contrapesos  
Do Tear de Enirtharmon tocam cadências de ambalar nos ventos de Albion  
De Caithness a norte, ao cabo Lizard & a Dover a sul  
Soa estrondoso o Martelo de Los, & estrondoso o seu Fole se ouve  
De Londres aos descampados de Hampstead & dos cumes de Highgate a  
Stratford & ol Bow: & através dos jardins de Kensington  
A Tyburn Brook: ruge ruidoso o Tâmis por baixo da Forja de ferro  
De Rintrah & Palamabron, de Theotormon & Bromion, a forjar as alfaias  
Da Ceifa: o Arado & a Charrua para lavrar as Nações  
As colinas de Surrey brilham como brasas na forja: o Vale de Lambeth  
Onde as fundações de Jerusalém começaram: onde ficaram em ruínas  
Onde ficaram em ruínas todas as Nações & as Matas de Carvalho ganharam raiz,  
Cintilações escuras diante da goela da Forja um monte de cinzas ardentes  
(BLAKE, 2014, p. 51).

Já na segunda parte da narrativa, diferente da primeira em que há a predominância de um tipo de narrador *heterodieético* na maior parte do conteúdo enunciativo, não há a interferência do narrador nas ações ou pensamentos dos personagens, mostrando-se um tipo de narrador impessoal, que descreve o ambiente, as ações e os eventos inseridos na narrativa de maneira

distante e externa. O que ocorre na segunda parte da trajetória *miltoniana* é a alteração da voz narrativa que se coloca como personagem, participa das ações e observa de modo mais próximo os acontecimentos ambientados na cidade mitológica de Golgonooza. Além dessa mudança do tipo narrativo, antes *heterodieético* e que depois passar a ser *homodieético*, existe também a alternância no tipo de discurso que ora se expressa de forma direta, ora de forma indireta. Esses apontamentos são permeados pelo tipo de ambientação dissimulada devido ao caráter ativo do narrador ser introduzido na narrativa como um narrador-personagem

Quando no mais alto impulso das suas asas leves ela chega  
A esse Portão Brilhante, outra Cotovia vai ao seu encontro & de costas  
Tocam as pontas das suas asas: e desce cada uma  
Às Terras respectivas & aí toda a noite conversam com os Anjos  
Da providência & com os Olhos de Deus toda a noite em sonos  
Inspirados; & ao dealbar do dia enviam outra Cotovia  
Em direção a outro Céu a levar nas asas as notícias  
Assim são as Mensageiras enviadas até chegarem à Terra de novo  
No portão Leste de Golgonooza, & a Vigésima Oitava Cotovia  
Brilhante encontrou a Fêmea Ololon a descer para o meu jardim  
Assim aparece aos olhos Mortais & Àqueles dos Céus de Ulro  
Mas não a nós Imortais, a Cotovia é um Anjo enorme.  
Porque Ololon entrou no Pólipo dentro da Casca do Mundo  
Eles não podiam nos Mundos Vegetais sem se tornarem  
Inimigos da Humanidade exceto sob forma Feminina  
E como uma Fêmea, Ololon e as suas Hostes poderosas  
Surgiram: uma Virgem de doze anos nem tempo nem espaço existiam  
Para a percepção da Virgem Ololon a não ser como  
A luz do relâmpago mas ainda mais rápido a Virgem no meu Jardim  
Surgiu diante da minha casa pois o Espaço Satânico é ilusão  
Pois quando Los se juntou a mim levou-me no seu redemoinho ardente  
A minha porção Vegetativa foi levada das Sombras de Lambeth  
Pousou-me no Vale de Felpham & preparou uma bela  
Casa onde eu durante três anos pude escrever todas as Visões  
Para mostrar a cruel santidade da Natureza: os enganos da Religião Natural

(BLAKE, 2014, p. 193).

Conclui-se que apesar do espaço imaginário construído pelo enlace mitológico ser um aspecto característico do texto *blakeano Milton*, o espaço não configura uma ambientação que incursione a dúvida, se seguimos as orientações teóricas do fantástico como um gênero narrativo permeado pela hesitação. O narrador e seu discurso não expressam a dúvida, mas, sim, a certeza dos fatos narrados e o teor sobrenatural que envolve o espaço e seus elementos, não fornecem ao leitor o espaço da incerteza, somente um contraponto ao real, uma fuga da realidade fundamentada pelos eventos insólitos, mas mitológicos. A mitologia *blakeana* inserida na visão de hesitação formulada por Todorov, e em conjunto com o espaço, parece anular a hesitação e aproximar-se do tipo maravilhoso em que os elementos sobrenaturais são reafirmados em sua natureza mística. Do ponto de vista da narração, parece a nós existir uma lacuna em relação à mudança do tipo de narrador, o que sugere uma ruptura em relação ao maravilhoso. Mediante um tipo de narração permeado pela passividade frente às possíveis problematizações ou conflitos que surgem ao longo da narrativa, narrativas do tipo conto de fadas tendem possuir um narrador que se limita a descrever os elementos que compõem o ambiente ficcional de forma mais linear ou fixa, o que pode também sugerir um foco narrativo que centraliza as ações e as próprias características dos personagens pelo teor descritivo e exclui as intromissões do narrador, tornando distante entender a narrativa *blakeana* por este viés, como um texto próximo ao “Era uma vez” comum ao gênero maravilhoso proposto pela teoria *todoroviana*.

#### 4.4. O TEMPO

O tempo torna-se um aspecto importante em relação à análise textual e a *Milton*, pois, para a narrativa, o tempo possui características que são relevantes para a perspectiva do fantástico e maravilhoso. Que nós tomemos como base a construção narrativa do tempo, uma vez que em *Milton* as ações são expressas pela linguagem empregada no texto e enunciadas pela voz do narrador. A noção temporal pode apresentar-se em dois modos: o subjetivo e o objetivo. No caso da narrativa *blakeana*, as ações concatenadas aludem à expressão de um universo interior, voltado para a caracterização das emoções, sentimentos e pensamentos dos personagens que coabitam a mitologia.

Os seres mitológicos expressam seus pensamentos por meio de uma ordem cronológica que está disposta na narrativa desde o começo até o fim, entretanto, este aspecto do tempo não é explícito, o que acena para uma cronologia que dialoga com a realidade ficcional na qual sua

base se encontra num espaço *transreal*, um espaço que representa o universo místico da mitologia *blakeana*. A partir dessa relação espaço-tempo, o texto *blakeano* não apresenta ao leitor uma referência temporal física marcada por uma data específica, em outras palavras, tem-se a orientação do tempo pelo conteúdo narrativo no qual se sintetizam referências históricas por meio da marcação temporal de acontecimentos dos campos político, religioso e social aos quais pertencem os personagens ou as personalidades importantes à história ocidental, principalmente, em relação à construção cultural inglesa

Mas quando os clarins soaram abafaram os lamentos  
E quando veio a noite tudo se calou em Ololon: & todos recusaram lamenta-se  
Na noite tranquila temendo molestar os outros.  
Los escutou-os durante sete manhãs, como o pobre passarinho dentro da casca  
Escuta o impaciente progenitor: e Enitharmon escutou-os:  
Mas não os viu; pois a Casca do Mundo escerrava-os.  
(...) E Ololon disse, “Desçamos nós também, e entreguemo-nos  
À morte em Ulro no meio dos Transgressores.  
É a virtude Castigadora? Oh não! Como pode ser esta coisa assombrosa?  
Este Mundo Inferior, antes oculto: este refúgio das guerras  
Da grande Eternidade! Refúgio desnaturado! Até agora por nós desconhecido!  
Ou serão estas as dores do arrependimento? Deixai-nos entrar nelas”.  
Depois respondeu a Família Divina. “Seis Mil anos passaram  
Agora neste mundo de Sofrimento; o Anjo de Milton conhecia  
O Ditame Universal; e também vós sentis este ditame.  
E conheceis agora este Mundo de Sofrimento, e sentis Piedade. Obedecei  
Ao Ditame! Vigiai este mundo, e com as vossas asas que chocam,  
Renovai-o para a Vida Eterna: Olhai! Estou convosco sempre  
Mas não podeis renovar Milton ele vai para a Morte Eterna”  
Assim falou a Família Divina como um só Homem mesmo Jesus  
Se tornou um com Ololon & sob a aparência de Um Homem  
Jesus o Salvador surgiu vindo das Nuvens de Ololon:  
(BLAKE, 2014, pp.115 - 117).

Em *Milton*, as ações são expressas pela linguagem narrativa formada por uma cadeia metafórica que alude a um tempo voltado para a subjetividade dos personagens. O universo

interior é usado para caracterizar os seres mitológicos e o narrador-personagem que também coabita a narrativa, porque é mediante a linguagem subjetiva expressa pelos sentimentos, emoções e falas que a narrativa se organiza numa ordem cronológica em começo-meio-fim. O livro *O tempo na Narrativa* (1995) do escritor e crítico literário Benedito Nunes aprofunda as elucidações sobre a ideia do tempo construída nos gêneros literários, efetuando um paralelo entre os elementos narrativos, discursivos e da história expressa pelo texto. Nunes fala sobre a distinção entre o tempo absoluto e o tempo subjetivo. Nesse campo temporal, o teor absoluto configura um ideal comum ao século XVIII, em que havia a predominância do ideal racionalista e exato das ciências matemáticas. O tempo subjetivo refere-se ao tempo psicológico no sentido da relação entre o estado consciente e o inconsciente do homem, expressos pelos “estados internos”.

A narrativa *blakeana* aproxima-se do ideal que confere ao tempo narrativo a subjetividade que imprime no discurso do narrador a possibilidade de caracterizar os personagens. O acesso à natureza subjetiva dá-se pelo emprego de um narrador que foca em descrever a subjetividade permeada pela linguagem metafórica, o que por muitas vezes deixa explícitas as tensões e conflitos sofridos pelos personagens. Numa perspectiva mais verbal, em *Milton*, na primeira parte, podemos perceber que o narrador muda sua posição de narrar, o que antes se direcionava para um tipo de narração cuja estrutura verbal do tempo se baseou no pretérito perfeito no qual as impressões, expressões dos personagens e do narrador se cristalizaram, no tempo linguístico-verbal funcionando como um balizador da relação plural existente entre o passado e o presente, o que se corrobora na segunda parte do livro.

Milton, ao regressar à Terra, de acordo com o relato do narrador, parece vir de uma zona acima, superior, metamorfoseando-se em “lua ou como universo de estrelada majestade” (Blake, 2014, p. 89). Mas ao adentrar o globo terrestre, Milton torna-se uma “forma humana” familiar ao olhar de quem narra, colocando-se como coabitante da cena que descreve a descida de Milton em meio ao cenário dos “Rochedos das Eras” no qual Albion ali permaneceu por um tempo quase impossível de determinar, porque o narrador apresenta a nós um tempo com uma construção metafórica imensurável que tenta também personificar o tempo “o Mar do Tempo & do Espaço ribombou” (Blake, 2014, p. 89).

O encontro entre o tempo passado e o presente, entre o tempo mitológico e o tempo da narrativa fica mais explícito devido à fala do narrador, deste modo o narrador passa a contar os acontecimentos e os pensamentos dos demais personagens de modo próximo e onisciente.

Assim John Milton, o personagem, depois de anos no “Mundo Eterno”, em caráter épico, lança-se na jornada entre os mundos Eternos e o Real, frente ao sacrifício em nome de seu espectro (Satanás) e suas emanações (Ololon), buscando redimir-se de seus erros cometidos como homem político e como artista pelo “ego do engano”,

Ou como uma lua, ou como um universo estrelada majestade,  
Enquanto ele segue em frente na sua maravilhosa viagem na terra  
Ou como uma forma humana, um amigo com quem viesse benevolente.  
Tal como o olho do homem vê ao mesmo tempo leste & oeste abarcando  
O seu vórtice: e o norte & o sul, com todas as suas hostes estreladas  
E vê também o sol nascente & a lua poente cercando  
Os seus campos de milho e seus vales de quinhentos acres.  
Assim é a terra um plano infinito, e não como aparece  
Ao débil viajante confinado abaixo do halo luar.  
Assim é o céu ainda por atravessar pelo viajante da Eternidade.  
Primeiro Milton avistou Albion sobre os Rochedos de Eras,  
Estendido pálido de morte e gelado de frio, coberto de tempestade:  
Uma forma Gigante de perfeita beleza estendida sobre o rochedo  
Em morte solene: o Mar do Tempo & do Espaço ribombou  
Contra o rochedo, que estava envolto nas algas da morte  
Pairando sobre o peito frio, no seu vórtice Milton inclinou-se  
Para o peito da morte, o que estava baixo aparecia em cima.  
Um céu cheio de nuvens juntou-se ao mar tempestuoso em atordoada ruína;  
Mas à medida que um Globo invernosos desce precipitando-se por Beulah a rebentar  
De terríveis e estrondosos trovões: a sombra de Milton caiu  
Precipitando-se num trovão atoador para o Mar do Tempo & do Espaço.  
Então vi-o primeiro no Zênite como uma estrela cadente,  
A descer perpendicularmente, caindo sobre o tarso, entrou ali;  
Mas do meu pé esquerdo uma nuvem negra imensa espalhou-se pela Europa.  
Então Milton soube que contemplava os Três Céus de Beulah  
Na terra sua luminosa peregrinação de sessenta anos  
Para aniquilar o Ego do Engano & do Falso Perdão  
(BLAKE, 2014, pp. 89 – 91).



Nos capítulos em que Tzvetan Todorov trata sobre as temáticas comuns às narrativas fantásticas, o autor começa pela abordagem do “tema do eu”. Esse tipo de temática se define “pela ruptura entre a matéria e o espírito”, a qual apresenta um conteúdo narrativo construído com base em seres sobrenaturais, o que, segundo o autor, pode ser um indicativo do fantástico. Todorov explica que entre estes seres sobrenaturais ocorrem as “metamorfozes” que, por seu turno, são compreendidas como a síntese desta “transgressão” que rompe com a realidade. A realidade dissociada da imaginação ou o “pandeterminismo”, para o crítico, referem-se ao quadro de patologia psíquica da loucura, o que também pode surgir em narrativas fantásticas a “multiplicação de personalidades” devido à falta de discernimento do físico/real e da imaginação. Todorov não consegue aprofundar-se nas temáticas do fantástico em sua categoria estrutural, porque na esteira temática, o estruturalismo o qual serve de fundamento sua teoria não aborda os aspectos sociais que permeiam os significados semânticos. O que é possível concluir na esteira do tema é que, para o autor, na relação espaço-tempo, no fantástico, eles “interpenetram-se” e no que tange a questão do tempo, na narrativa, ocorre a anulação do tempo, causando a falta de referência temporal

Resumindo: o princípio que descobrimos deixa-se designar como a problemática do limite entre matéria e espírito. Esse princípio engendra numerosos temas fundamentais: uma causalidade particular, o *pandeterminismo*; a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; enfim, a transformação do tempo e do espaço. Essa lista não é exaustiva, mas pode dizer-se que reúne os elementos essenciais da primeira rede de temas fantásticos (TODOROV, 2003, p. 128).

Considerando os aspectos teóricos *todorovianos* somados aos elementos da narrativa *blakeana* apontados ao longo das observações sobre o tempo, conclui-se, então, que num primeiro momento a narrativa se afasta do fantástico se pensarmos na questão da hesitação, pois o tempo na narrativa associado aos demais elementos expostos, tais como o espaço, personagens e narrador, parece a nós não provocar o efeito da hesitação proposta por Todorov. Em contrapartida, o crítico esclarece que o maravilhoso se relaciona aos contos de fadas de modo a expressar um narrador passivo, impessoal, devido ao modo de narrar que se apresenta de forma distante e externa. Entretanto, os aspectos apontados em relação ao tempo narrativo em conjunto com o foco narrativo que se altera em determinado momento da história mostram a nós uma ruptura do padrão maravilhoso tanto nas considerações sobre o tempo como pela voz do narrador. Apesar da construção mitológica em *Milton* sugerir as “metamorfozes” definidas por Todorov como temas inerentes ao fantástico, os acontecimentos que ocorrem ao longo da narrativa não fornecem a nós a dúvida, mas sempre reforçam o teor sobrenatural aceito tanto pelo narrador como pelos demais personagens. Por um lado, temos o tempo da narrativa voltado

ao campo subjetivo que a nós pode apresentar um universo temático do fantástico, bem como suas atribuições da quebra entre a “matéria e o espírito” em conjunto com elementos e seres sobrenaturais que reforçam o teor do maravilhoso, o que acena para um âmbito narrativo híbrido entre o fantástico e o maravilhoso.

#### 4.5. OS PERSONAGENS

Vamos adentrar no campo da construção dos personagens em *Milton*. William Blake, no prefácio de sua narrativa, aponta a crítica ao pensamento ocidental tangenciado pela filosofia grega na qual Platão foi um dos filósofos de maior eloquência na virtude da beleza ligada à perfeição das formas e do pensamento pautado pela razão. A base do discurso platônico voltado às discussões filosóficas e metafísicas sobre a razão e perfeição é o que Blake concebe como “doença & infecção geral” devido à sua crença no cristianismo e pela crítica à tradição neoclássica da arte. O livro VII da *República*, *O Mito da Caverna*, é uma narrativa que mostra o diálogo entre Glauco e Sócrates e várias são as perspectivas interpretativas dadas ao texto platônico, entretanto buscaremos unir nossa visão incursionada pela perspectiva da filósofa Marilena Chauí.

*O Mito da Caverna* é uma narrativa a qual expressa o diálogo socrático que revela a reflexão sobre a liberdade individual frente à cegueira intelectual causada pelas crenças que o homem desenvolve ao longo da vida. Sócrates diz que dentro da caverna escura vivem prisioneiros que aparentemente possuem seus corpos inteiros presos. Sem condições de qualquer movimento, os prisioneiros tornam-se escravos de tudo que creem enxergar através das sombras projetadas por outras pessoas que passam atrás do muro. Essas projeções feitas a partir do fogo, segundo o texto, são compostas por formas e matérias diferentes, “estátuas, figuras de animais, pedras ou madeira” e, uma vez que um dos prisioneiros subiu o muro, descobriu o mundo exterior, começa a enxergar as coisas e objetos projetados na parede, assim como toda a realidade que cerca o mundo exterior. A explicação socrática diz a nós que o prisioneiro, ao começar a ter ciência da natureza das coisas e dos seres que o cercam, desenvolve o raciocínio e compreende que tudo o que vê ele enxerga porque o sol é o que permite que tudo seja desvelado. Entretanto, Sócrates finaliza sua palestra com a ideia de que o homem, uma vez que desenvolve sua intelectualidade, não regressa ao seu estado anterior, mas que este pode ser censurado ou conduzido à morte pelos outros prisioneiros da caverna devido à recusa em libertarem-se das “correntes” e saírem da escuridão

SÓCRATES - Se, enquanto tivesse a vista confusa -- porque bastante tempo se passaria antes que os olhos se afizessem de novo à obscuridade -- tivesse ele de dar opinião sobre as sombras e a este respeito entrasse em discussão com os companheiros ainda presos em cadeias, não é certo que os faria rir? Não lhe diriam que, por ter subido à região superior, cegara, que não valera a pena o esforço, e que assim, se alguém quisesse fazer com eles o mesmo e dar-lhes a liberdade, mereceria ser agarrado e morto?

GLAUCO - Por certo que o fariam.

(PLATÃO, 1956, p. 291).

Marilena Chauí, em seu livro *Introdução à História da Filosofia* (2007), compreende a narrativa platônica inserida nas reflexões sobre os sentidos, em especial, sobre a visão pelo fato de ser este sentido não autônomo e precisar da luz para completar-se. Segundo a filósofa, Sócrates concebe a relação entre “conhecer e ver” mediada pelos sentidos humanos e por nossa capacidade de sentir tudo que nos é possível por meio dos nossos sentidos. Entretanto, os olhos não são capazes de ver se não temos a luz fornecida pelo Sol, e por sua vez os olhos estabelecem uma relação entre “passividade e atividade”, pois podemos entender o ato de ver como uma prática, um exercício da visão, e a passividade concerne à capacidade de receber a luz solar. Chauí explica a nós que nossos olhos são capazes de enxergar a “verdade” e que podemos conhecê-la pelos “olhos da alma ou com os olhos da inteligência” (CHAUÍ, 2007, p. 258).

A palavra *mythos* deriva do grego cujo sentido amplo se caracteriza por referir-se a histórias que contam feitos sobrenaturais praticados por seres sobrenaturais, e que, portanto, traz a nós um significado apoiado na fantasia. De acordo com o dicionário Michaelis, mito configura o sentido de “um fato considerado inexplicável ou inconcebível, um enigma”, uma “crença desprovida de valor moral ou social” ou “a representação de fatos ou personagens distanciados dos originais pelo imaginário coletivo”, e estas definições nos apontam para uma relação entre a realidade e o imaginário, o coletivo e o indivíduo, mediada pelo conjunto de símbolos que habitam e articulam-se no campo social, político, cultural e religioso. Retomemos as definições de Mircea Eliade sobre os significados do mito.

No livro *Mito e Realidade* (1972), Eliade descreve que ao longo da história a sociedade remeteu diferentes sentidos à palavra, o que mostra um deslocamento de significados que começou com a sociedade grega e seu esvaziamento do sentido religioso e moral, passando a conceber o mito como algo irreal, que não existe no plano da realidade. O autor explica que a cultura judaico-cristã contribuiu para a maior exclusão do tema por entender que o teor mitológico retrata uma cultura de valores morais e éticos distantes dos que são contemplados pelo cristianismo. Suas observações sobre as sociedades antigas e seus costumes cristalizados

em sua cultura, para Eliade, trazem uma carga mitológica que fornece o sentido do “mito vivo”, porque, para o pesquisador, o que torna importante entender sobre a relação mito e sociedade está na potência semântica que a ideia do mito ainda permeia na sociedade e seu pensamento coletivo por meio do registro histórico, cultural e artístico

Não é nesse sentido — o mais usual na linguagem contemporânea — que entendemos o "mito". Mais precisamente, não é o estágio mental ou o momento histórico em que o mito se tornou uma "ficção" que a nós interessa. Nossa pesquisa terá por objeto, em primeiro lugar, as sociedades onde o mito é — ou foi, até recentemente — "vivo" no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isto mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos (ELIADE, 1972, p. 06).

A narrativa blakeana *Milton* apresenta a nós personagens que são construídos com base no conjunto de significados culturais, de tradições científicas, valores morais e éticos cristãos. Esses vários significados fundamentam a mitologia *blakeana* e produzem personagens que abrigam em sua natureza um caráter plural, no sentido de expressarem conceitos materiais e espirituais. A simbologia e os personagens sintetizam um esquema do *logos* ocidental que traz em si contradições, paradoxos que permeiam o campo universal. No caráter amplo da universalidade dos temas inscritos na narrativa *blakeana*, tais como o bem e mal, vida e morte, real e imaginação, deus e diabo, entre outras acepções que uma leitura detalhada pode concluir, os personagens mitológicos (re)produzem ações, pensamentos, que estão inseridos num esquema narrativo semântico-simbólico que demonstra o paradoxo entre realidade e imaginação.

O narrador conta a trajetória de sacrifícios do personagem Milton, sua renúncia do estado eterno em busca da verdade que se aproxima da ideia descrita por Platão na alegoria da caverna, porque a narrativa *blakeana* narra a história do personagem-herói John Milton, em outros tempos ainda em sua “caverna” envolta em preceitos teocêntricos, fixados nas “guerras mentais” as quais resultam em estados de “prisões” morais, sendo estes produtos da “privação da verdade”. Ao longo de seu despertar mental entre dois mundos, sua viagem é contemplada pela visão de um narrador-personagem que o segue e torna-se um espectador dos acontecimentos sobrenaturais. O personagem Milton e o narrador seguem sua jornada em meio aos “eternos”, seres que habitam a cidade mitológica idealizada e construída por Los. Mas a busca pela verdade, pela arte imaginativa e não imitativa, virá pelo desenvolvimento e despertar dos sentidos humanos, o que pela visão *blakeana* ocorre pela crença em Jesus Cristo

E na sua Tenda pela Inveja da Forma Viva, até mesmo da Visão Divina  
E dos jogos da Sabedoria na Imagina Humana  
Que é o Corpo Divino do Senhor Jesus, para sempre bendito.  
Escutai bem as minhas palavras, são a vossa salvação eterna  
(BLAKE, 2014, p. 39).

No capítulo dedicado aos “temas do fantástico”, Tzvetan Todorov traz elucidaciones sobre a relação entre a “matéria e o espírito”, bem como a maneira como esta dualidade pode desdobrar-se em narrativas fantásticas. Para exemplificar o caso temático, o autor utiliza o romance do escritor Gèrard Nerval chamado *Aurélia* (1855). A narrativa de Nerval conta sobre a trajetória do narrador-personagem em busca de seu objeto de desejo – a mulher amada – por meio da via onírica. O sonho é a instância mediadora entre a realidade verossímil pertinente ao campo físico e os eventos sobrenaturais. Com base no paralelo entre a realidade e a imaginação, em linhas breves, a história relata o percurso narrativo no qual as desventuras do narrador são expressas em tornos de suas vivências, pensamentos e ações nas cenas, o que desta maneira explora o limite do delírio.

Em *Milton* é possível observar a aproximação entre os dois narradores-personagens expressos nos textos de Nerval e Blake, no sentido de mostrar o balizador onírico no qual ambas as narrativas são construídas em torno do teor sobrenatural, sendo este aspecto produto da tensão inerente ao fantástico que reside entre a realidade e a imaginação. Na tentativa de aproximar a teoria do fantástico a noção subjetiva dos temas, Todorov elucida que narrativas fantásticas provocam este efeito perturbador e ao mesmo tempo ambíguo possuindo o denominador comum em “metamorfozes” que são inseridas no campo verbal com a função de suscitar a conotação irreal do sobrenatural. O autor esclarece que histórias dessa natureza tendem a possuir um conteúdo semântico voltado para o “tema do eu” que traduz a relação interna psíquica entre o sujeito e o objeto do desejo

Pode-se dizer que o denominador comum dos dois temas, metamorfoses e *pandeterminismo*, é a ruptura (isto é, também a revelação) do limite entre matéria e espírito. Ei-nos de repente autorizados a lançarmos uma hipótese quanto ao princípio gerador de todos os temas reunidos nesta primeira ramificação: *a passagem do espírito à matéria tornou-se possível* (TODOROV, 2003, p. 122).

Além da narrativa *blakeana* mostrar a nós o aspecto semântico dito anteriormente, podemos apontar outro elemento que caracteriza os personagens, que é o conjunto de símbolos permeado por referências do Antigo Testamento, pela filosofia baseada na dialética grega, compondo, assim, a crítica à lógica da sociedade moderna e industrial. A linguagem simbólica

tangenciada pelas metáforas mostra as percepções humanas, pois aos olhos dos personagens existem correspondências e aporias que representam temas pertencentes à temática universal. Nesse sentido, examinaremos o personagem Satanás por tratar-se de um símbolo inserido na mitologia cristã cuja maldade guia seus feitos na Terra. Na Bíblia, Satanás é um anjo caído e destituído de sua divindade por Deus devido à sua intenção de derrotar o exército divino, fazendo com que os primeiros humanos na Terra, Adão e Eva, desobedecessem às leis de Deus, persuadindo Eva a comer o “fruto proibido” do conhecimento e assim ocasionar a expulsão de ambos do Éden.

Pela via *blakeana*, Satanás é um personagem retirado do contexto bíblico por ser anjo, um ser angelical, e na mitologia de Blake torna-se um ser “eterno”, “príncipe das hostes estelares e das Fábricas” (BLAKE, 2014, p. 43), o qual alegoriza uma vida humana, mas devido à sua natureza errante e rebelde, assim como na narrativa cristã e *miltoniana*, Satanás impele uma “guerra mental” entre os demais membros eternos. Seu “estado” em “Ulro” torna-o um rebelde que constrói em torno de si um exército da racionalidade, da lógica matemática *newtoniana* baseada na mecânica dos sentidos humanos. Na cidade mitológica *Golgonooza*, existe a representação de “castas” sociais fundamentadas pelo teocentrismo judaico-cristão o qual estrutura seu pensamento religioso pela lógica da predestinação dos “escolhidos”. O personagem Palamabron representa o trabalhador rural que usa as suas charruas, que são ferramentas de metal usadas para o arado do campo. Esse personagem pode ser compreendido como a personificação da “compaixão pelos oprimidos” e é descrito também como uma força “revolucionária”. É filho do personagem Los, sendo este a figura dita patriarcal dentro da narrativa. Não é casado, mas tem uma companheira chamada de Enitharmon. Los representa a poesia, a arte ou como o estudioso *blakeano* diz é o “ferreiro que usa o Tâmisia como calha para resfriar o metal fundido: do céu à terra, caindo como golpe pesado, morto na bigorna, onde a cunha vermelha e quente geme de dor, ele a apaga na calha negra de sua forja onde o rio de Londres alimenta a temida forja” (DAMROSCH, 2015, p. 178).

A primeira parte da narrativa mostra a relação com a doutrina cristã no sentido de elencar as “classes” dos homens, sendo estas “os eleitos, os redimidos e os réprobos”. Esses termos estão inscritos na Bíblia, no livro Salmos, e servem para separar os escolhidos por Deus (eleitos), os que escolhem a servir à divindade (Redimidos) e os que são malditos, os banidos pela lei divina (réprobos). A lógica criacionista e de predestinação é relida por Blake por meio das ações dos personagens mitológicos *blakeanos* que representam uma existência voltada para

a subjetividade das ações moldadas pelos pensamentos dos personagens, uma “virada psíquica” que tem maior correlação com problemáticas da ordem humana do que a divina. Palamabron, por medo da censura, é convencido por Los a deixar Satanás a manobrar a “Charrua do Todo-Poderoso” e, por consequência, Satanás com seu poder de persuasão convencesse Los a tirar-lhe o uso do tal instrumento divino. Entretanto, o texto mostra o início da queda de Satanás, sendo acusado por Palamabron devido à sua tirania, pois entende que Satanás usurpou o direito de escolha, do uso da Charrua divina, através de sua oratória dissimulada e maldosa,

Pelo tear de Enitharmon, & Fiadas pela Fuso de Tirza.

A Primeira, os Eleitos, que precederam a fundação do Mundo: a segunda,

Os Redimidos, a Terceira, os Réprobos & Formados para destruição

Desde o ventre da mãe; segui comigo o meu arado.

À primeira classe pertencia Satanás: que, com incomparável brandura,

Fez as primeiras tentativas tirânicas sobre Los: com o mais carinhoso amor

Aliciou docemente Los para que lhe desse o lugar de Palamabron; pois

Palamabron regressava cansado do trabalho final da tarde.

Muitas vezes Palamabron recusava; e outras tantas Satanás lhe oferecia

Seus Serviços até que, por oferta e aliciamento repetidos,

Los lhe entregou a Charrua do Todo-Poderoso, ai, Palamabron

Censurável por temer enfurecer-se não fosse Satanás acusá-lo de

Ingratidão, & Los acreditar na acusação graças à extrema brandura

De Satanás. Satanás trabalhou o dia inteiro durante mil anos,

Regressando à noitinha assustado, cansado & espantado,

Abraçava com doçura e lágrimas fraternas Palamabron, que também chorava.

Escutai bem as minhas palavras! São a vossa salvação Eterna.

Na manhã seguinte Palamabron ergueu-se: os cavalos da Charrua

Estavam enraivecidos de fúria atormentada, & os servos da Charrua,

Os Gnomos, Acusaram Satanás, com indignação, fúria e fogo.

De seguida Palamabron, ruborescendo como a Lua num eclipse,

Falou dizendo: “Conheceis a brandura de Satanás e a sua autoimposição,

Parece fraterno, sendo tirano, julga-se a si mesmo fraterno

Enquanto assassina os justos; profético, contemplo

O seu curso futuro pelas trevas e pelo desespero até à morte eterna.

Mas não devemos nós ser também tiranos! Ele tomou o meu lugar  
Por um dia inteiro, fingindo compaixão e amor por mim:  
Enfureceu os meus cavalos! E feriu os meus servos:  
Como poderia ele saber os deveres de outro? Oh insensata indulgência,  
Tivesse eu aberto a Los o meu coração! Mas esperai, oh meus amigos,  
Que tudo pode resolver-se: guardai silêncio, enquanto convoco Los e Satanás”  
(BLAKE, 2014, pp. 55 – 57).

Em *Milton*, parece evidente a maneira como Blake movimentava as discussões por meio dos personagens, as questões sobre os padrões morais da religião cristã. Apesar da narrativa mostrar a representação de uma sociedade que se coloca como alternativa à sociedade vigente, ora negando as leis dominantes, ora aceitando-as ou ora resignificando-as, o texto *blakeano* sustenta-se pelos detalhes que são construídos ao longo da narrativa como uma maneira de expressar o “não dito”. Em *Milton* o conjunto de símbolos que perfazem o cristianismo, a cultura inglesa e a literatura possuem uma função específica no texto *blakeano*, que é *mediar* a relação que se estabelece no campo simbólico entre a imaginação e o real, além de caracterizar os personagens. A *realidade ficcional* criada a partir da mitologia estabelece um *contrato* no qual o leitor deverá aceitar os acontecimentos assim compreendidos como sobrenaturais.

Leutha é um dos personagens que num primeiro momento não parecem possuir gênero definido, portanto, ao longo da leitura não é possível ter certeza se o que é representado por este personagem é feminino ou masculino, mas o cerne da questão é em relação a o que este personagem representa na narrativa e como sua fala apresenta elementos comuns ao maravilhoso. Satanás é condenado durante a assembleia dos eternos devido à natureza de suas ações tirânicas, antes de sua expulsão da cidade eterna, Leutha apresenta-se perante todos e confessa suas atitudes que dissimularam e levaram à queda de Satanás. Percebe-se que existe a releitura da passagem bíblica a qual representa o pecado de Eva e a expulsão dos primeiros mortais do jardim do Éden. Leutha e Eva plasmam-se na narrativa *blakeana* no sentido de representarem a queda moral mediante o pecado do engano, o que mostra na narrativa *blakeana* o tom moral que se funde com a mitologia no sentido de reescrever a noção do pecado, retirando o teor inquisitório da expulsão pertinente à narrativa bíblica do Antigo Testamento.

Tomemos por base uma das falas do personagem Leutha, trata-se de uma discussão de cunho moral que se baseia na culpa, principalmente a feminina, do pecado e por consequência, na expulsão de Satanás da cidade mitológica de *Golgonooza*. Em *Milton* os paradigmas bíblicos



desfazem-se do sentido mais rígido da doutrina, oferecendo uma perspectiva interpretativa menos rígida sobre os pecados. A função da mitologia na narrativa está relacionada à uma destabilização dos conceitos pétreos que fundamentam o pensamento cristão, mediante a subversão desses conceitos que são descritos, problematizados por meio das falas dos personagens. Satanás é um personagem que é humanizado e que no decorrer da narrativa obedece à lógica dualista entre bem e mal, plasmada pela força tirânica forjada nas “fábricas satânicas” da racionalidade. O texto *blakeano* mostra a natureza de acontecimentos que não negam as dualidades morais estabelecidas, que são relidas e reescritas para representarem o problema da moral humana. Dessa maneira, seres maravilhosos como gnomos, dragões ou personagens mitológicos que representam por meio de suas falas o teor sobrenatural, na narrativa mitológica *blakeana*, podem ser compreendidos como partes de uma dinâmica textual que traduz a natureza do efeito maravilhoso,

Mas quando Leutha (uma filha de Beulah) viu a condenação de Satanás,  
Desceu para o meio da Grande Assembleia Solene, oferecendo-se como  
Resgate a Satanás, tomando em si seu pecado.  
Escutai bem as minhas palavras, são a vossa salvação eterna!  
E Leutha resplandeceu de várias cores imortal, descoroçoante  
E bela: & a sua elegância de mariposa brilhou sobre a Assembleia  
Por fim pousando sobre o chão dourado de Palamabron  
Falou: “Sou a Autora deste Pecado! Por minha sugestão  
O meu poder Original Satanás cometeu esta transgressão  
Eu amava Palamabron & tentei aproximar-se de sua Tenda,  
Mas a bela Elynitria com as suas setas argêntas afastou-me.  
Pois a sua luz é terrível para mim. Desvaneço-me diante da sua beleza imortal.  
Oh por que razão uma forma de Dragão sai dos meus membros  
Para lhe prender O filho recém-nascido? Ai eu! A malvada Leutha!  
Para evitar isso, transpondo as portas do cérebro de Satanás noite após noite  
Como doces perfumes entorpeço as percepções masculinas  
E mantenho apenas as femininas acordadas, daqui nasceu este doce  
Ilusório amor a Palamabron: a admiração aliada à inveja  
Cupidez invencível! Por minha culpa, ao meio-dia  
Os cavalos de Palamabron pedem descanso e morte deleitosa:

Brotei do peito de Satanás, sobre a Charrua raiando  
Em toda a minha beleza: para que pudesse soltar os cavalos ardentes  
Como Elynittria costumava fazer; mas aquelas criaturas vivas  
Sabiam bem que eu não era Elynittria, e partiram os tirantes.  
Mas os servos da Charrua não me viram: a não ser como arco  
De cores irisadas nas colinas: os cavalos bramiram enfurecidos.  
Satanás espantado, e com forças acima de seu poder  
Obrigou os Gnomos a refrear os cavalos, & a lançar bancos de areia  
Em redor da fogaosa Charrua flamejante em formas labirínticas”  
(BLAKE, 2014, pp. 73 – 75).

A partir da maneira como se estabelece o sobrenatural ao longo da narrativa, segundo Todorov, as histórias em que a hesitação se “anula”, parece compreender-se a aproximação do campo do maravilhoso na qual a estrutura textual impossibilita a via interpretativa da dúvida. A relação textual entre o fantástico e o maravilhoso enriquece a reflexão sobre os elementos da narrativa *blakeana*. Partindo dos elementos narrativos elencados anteriormente, no sentido de estabelecer o diálogo entre os modos narrativos do maravilhoso e fantástico, percebe-se que estes modos abrigam construções verbo-sintáticas, estilísticas e temáticas específicas e que no universo narrativo *blakeano* estes recursos podem ora possibilitar ao leitor a interpretação que se relaciona com o efeito da hesitação e ora reafirmar a natureza do maravilhoso por meio do campo sobrenatural que é representado no texto de Blake pelo teor mitológico. William Blake, ao construir uma narrativa mitológica que dialoga entre as duas instâncias do fantástico – o real e a imaginação –, permite a confluência espaço-temporal entre o passado e o presente cristalizada pela realidade ficcional que é conduzida pelo discurso do narrador.

#### 4.6. O NARRADOR: LIVRO PRIMEIRO

Temos, agora, em nosso horizonte, o narrador *blakeano*. No início da narrativa, apresenta-se um tipo de narrador *heterodieético*<sup>23</sup> que narra as ações dos personagens e descreve-os de acordo com a sua visão, na qual há a predominância da onisciência. Esse aspecto onisciente se deve ao fato do narrador saber a natureza do que é narrado, entende o pensamento dos personagens e repassa ao leitor, desta forma, o discurso direto é um recurso que reforça a ideia

---

<sup>23</sup> Usamos a referência teórica de Gérard Genette no livro *Figures III* (1972, p. 302), o qual designa esse tipo de narrador como um “eu” que está fora da história contada, em outras palavras, trata-se de um narrador que não se insere como personagem, “ausente da história”.

de pouca ou quase nenhuma intromissão por parte do narrador, o que sugere um tipo de relato que é transmitido de forma objetiva, demarcada por diálogos e falas dos personagens.

O narrador *blakeano* começa a relatar como um tipo *heterodiegético*, porque ao evocar “as musas que inspirais o Cantos dos Poetas” (Blake, 2014, p. 35), podemos perceber que este narrador irá contar a nós de modo profético a trajetória *miltoniana* em seu retorno à Terra, o que sugere que estes acontecimentos ocorreram em tempos pretéritos e foram testemunhados de um ponto de vista próximo aos eventos que ocorreram no “mundo dos eternos”

Filhas de Beulah! Musas que inspirais o Canto dos Poetas  
Registrai a jornada do imortal Milton pelos vossos Reinos  
De terror & brando fulgor do luar, em doces ilusões sexuais  
De variegada beleza, para deleite do caminhante e repouso  
Da sua sede ardente & da sua fome gelada! Vinde à minha mão  
Pelo vosso brando poder; descei pelos Nervos do meu braço direito  
Que saem dos Portais do meu Cérebro, onde por vosso ministério  
O Grande Eterno Humano Divino plantou o seu Paraíso,  
E nele fez os Espectros dos Mortos tomarem doces formas  
À sua imagem e semelhança  
(BLAKE, 2014, p. 35).

*Milton* apresenta em seu *corpus* narrativo construções metafóricas que mostram ao leitor, logo no início da narrativa, o personagem Albion, que simboliza na mitologia de Blake o “despertar político da Inglaterra”. Los, ao enxergar Albion adormecido em suas montanhas e perceber a força de Urizen<sup>24</sup> que pairava entre o “Caos” e os eternos, cria a cidade *Golgonooza* com seu “martelo”, sob “Seis Eras”. Podemos perceber um teor narrativo que dialoga com os textos da mitologia cristã e permite várias ressignificações, tais como o símbolo dos “espectros”, que dentro da mitologia *blakeana* representa a separação da “Forma Masculina” de sua emanção que são as “Formas Femininas”, bem como a própria representação do espaço narrativo por meio da cidade dos “eternos”. Isso se deve porque diferente da idealização cristã de “paraíso”, a cidade mitológica de Blake abriga personagens que são organizados socialmente em “classes” divididas de acordo com o princípio da predestinação cristã. O narrador, ainda numa perspectiva distante, relata sobre um tempo de criação, o que pode ser compreendido

---

<sup>24</sup> “Simboliza a razão, é o legislador e a consciência vingadora; lavrador. (...). Simboliza também a queda da divindade para o estado de Satanás, causada pelo desejo de poder (BLAKE, 2014, p. 288)”.

também como um tempo mitológico ou anterior em que Los, a representação do artista que por meio da imaginação “recusa toda a Forma Definida”, se transmuta no *zoa* que simboliza a poesia e, conforme Manoel Portela, também pode ser compreendido como o “criador e defensor dos seres humanos, aproxima-se com a figura de Jesus” (BLAKE, 2014, p. 283).

De acordo com Ligia Chiappini Moraes Leite em seu livro *O Foco Narrativo* (2002, p. 29), que explora os tipos de narradores pela perspectiva de Norman Friedman, o narrador onisciente caracteriza-se pela dinâmica em que relata os fatos. Isso se deve a voz narrativa que conta a história de acordo com a sua perspectiva em posições diferentes, podendo existir também o que a autora denomina de intrusões. Mais adiante, Leite explica que no narrador onisciente, por narrar de acordo com seu ponto de vista, mesmo que em várias posições, o canal de informação que é utilizado para transmitir sua visão ao leitor estabelece-se por meios das falas dos personagens, pensamentos e intrusões diretas “das observações do eu” que fala.

Em *Milton*, podemos perceber que ao longo da primeira parte da narrativa há o predomínio do tipo de narrador *heterodiegético*, que conta os eventos a partir de sua perspectiva, objetivando de forma direta as falas e pensamentos dos personagens, sem que haja maiores interferências ou “intrusões”. Entendemos que se trata de um narrador que num primeiro momento se mostra neutro e procura, por meio de seu discurso, passar as informações de forma clara e direta, apesar das construções metafóricas estarem presentes em toda a construção narrativa, observa-se que há o uso de discursos diretos que pontuam as falas dos personagens

Milton ergue-se então dos céus de Albion fogosamente!  
Toda a Assembleia chorou profética, ao ver o resto de Milton  
E nas suas feições divinas as sombras da Morte & de Ulro  
Ele despiu a túnica da promessa, & tirou o cinto do juramento de Deus  
E Milton disse, “Entrego-me à Morte Eterna! As Nações seguem  
Ainda os odiosos Deuses de Príamo; em pompa  
De egoísmo guerreiro, contradizendo e blasfemando”  
(BLAKE, 2014, p. 83).

Os eventos relatados são permeados pelo tom profético com o qual se observam à frequente explicações dos acontecimentos que ocorrem na cidade mitológica. Após a grande “Assembleia” dos eternos em que há a queda de Satanás para o estado de erro ou “Ulro”, Milton enxerga na figura satânica seus erros e dispõe-se a percorrer na Terra sua jornada em busca de redenção. O narrador que observa e relata a reunião dos eternos narra sobre uma profecia que

se aproxima do relato bíblico inscrito em *Apocalipse*<sup>25</sup>, livro atribuído a João em que o narrador recebe a visão de anjos e uma mensagem da revelação de – Jesus Cristo – na qual descreve as cenas do Juízo Final ou a “Última Vindima”. Milton e a jornada espiritual é a retratação de seu espírito e matéria, sua última chance antes da grande “ceifa”. Mas o texto mostra a nós, por meio da fala de Los, que se dirige aos “amigos jornalheiros” sobre a “grande vindima”, que aquilo que o narrador relata se relaciona com o despertar intelectual, imaginativo e da “sabedoria” que se encontra, segundo a visão profética descrita pelo narrador, “escondida em cavernas & antros, de Tempos Imemoriais, foi extraída de Animal & Vegetal & Mineral (BLAKE, 2014, p. 137).

Essas visões relatadas pelo narrador, num primeiro momento, aproximam-se do narrador que conhece de forma muito próxima as ações, pensamentos e tal como uma “testemunha”, um espectador de toda a “Assembleia” e jornada *miltoniana*, transmite ao leitor a carga profética e mitológica permeada pela crítica à religião institucionalizada, pelo modo de produção capitalista e industrial, que enxerga na arte um produto de troca e não a possibilidade de adentrar no que mostra a narrativa *blakeana* de “vórtice” da imaginação. Desse modo, podemos compreender que as “fábricas de Satanás” produzem os “espectros dos mortos” que se autodenominam “filhos de Deus nas suas Sinagogas”, é a construção metafórica que reafirma a crítica *blakeana* à base doutrinária da religião judaico-cristã pautada nos aspectos da moral que acusa os pecadores e fundamenta-se na predestinação dos eleitos. Observamos que a construção do narrador não se mostra de modo fixo, mas que se altera conforme as “visões” e profecias que são colocadas à prova e transmitidas ao leitor por um narrador que ora se apresenta neutro, ora apresenta-se de forma pontual por meio de intromissões imbuídas de uma

---

<sup>25</sup> E olhei, e eis uma nuvem branca e, assentado sobre a nuvem, *um* semelhante ao Filho do Homem, que tinha sobre a cabeça uma coroa de ouro e, na mão, uma foice aguda. <sup>15</sup>E outro anjo saiu do templo, clamando com grande voz ao que estava assentado sobre a nuvem: Lança a tua foice e sega! É já vinda a hora de segar, porque já a seara da terra está madura! <sup>16</sup>E aquele que estava assentado sobre a nuvem meteu a sua foice à terra, e a terra foi segada.

<sup>17</sup>E saiu do templo, que está no céu, outro anjo, o qual também tinha uma foice aguda. <sup>18</sup>E saiu do altar outro anjo, que tinha poder sobre o fogo, e clamou com grande voz ao que tinha a foice aguda, dizendo: Lança a tua foice aguda e vindima os cachos da vinha da terra, porque *já* as suas uvas estão maduras! <sup>19</sup>E o anjo meteu a sua foice à terra, e vindimou *as uvas* da vinha da terra, e lançou-as no grande lagar da ira de Deus. <sup>20</sup>E o lagar foi pisado fora da cidade, e saiu sangue do lagar até aos freios dos cavalos, pelo espaço de mil e seiscentos estádios. Os sete anjos com as taças das últimas pragas (APOCALIPSE, 14:14 – 16:1).

intensa carga semântica que se volta para um jogo de intersecções entre as instâncias da religião, arte, política, sociedade e cultura,

E as Fábricas de Satanás dividiram-se num Espaço lunar  
Entre os rochedos dos Templos de Albion, e os Druidas filhos de Satanás  
Ofertam as Vítimas Humanas por toda a Terra, e o Túmulo  
De Albion terrível imortal sobre o Rochedo ensombrou a Terra inteira:  
Onde Satanás fazia Leis à sua imagem e semelhança.  
Obrigava os outros a servi-lo em gratidão & servidão moral  
Chamando-se de Deus: colocando-se acima de tudo a que se chama Deus.  
E todos os Espectros dos Mortos chamavam a si mesmo Filhos de Deus  
Nas suas Sinagogas adoravam Satanás sob o Nome Indizível  
E perguntou-se: Por que não de condenar-se os Inocentes em lugar dos Culpados  
Numa Grande Assembleia Solene? Então ergueu-se um Eterno  
Dizendo: “Se os Culpados se condenassem, ele seria uma Morte Eterna  
E cada um haveria de morrer pelo outro por toda a Eternidade.  
Satanás caiu do seu estado & nunca mais poderá redimir  
Mas tem de ser Criado de novo continuamente instante a instante  
E por isso a Classe de Satanás há de chamar-se os Eleitos, & a de  
Rintha, os Réprobos, & a de Palamabron, os Redimidos,  
Pois ele redimiou-se da Lei de Satanás, a ira ficou para Rintrah;  
E por isso Palamabron não se atreveu a convocar uma Assembleia solene  
Ate Satanás ter assumido a ira de Rintrah no dia funéreo  
Numa ilusão feminina de falso orgulho desenganado  
Assim falou o Eterno e confirmou-o com um juramento estrondoso  
Mas quando Leutha (uma Filha de Beulah) viu a condenação de Satanás  
Desceu para o meio da Grande Assembleia Solene  
Oferecendo-se como Resgate a Satanás, tomando em si seu Pecado.  
Escutai bem as minhas palavras, são a vossa salvação eterna!

(BLAKE, 2014, pp. 71 – 73).

Irène Bessièrre enxerga a importância dos estudos que Todorov desenvolveu sobre o fantástico, mas os critica pela maneira como o autor concentrou as características do fantástico permeadas pela hesitação, excluindo outros aspectos que contribuem para o entendimento da

narrativa, porque para a autora devemos observar o texto fantástico a partir de sua natureza e não somente pela possível “atitude” de leitor perante as construções semânticas que geram a interpretação dos acontecimentos ou dos eventos que ocorrem na narrativa baseados puramente na hesitação. O “modo” fantástico utiliza-se da ordem cultural, política, social ou psicológica, avalizada pela lei da razão, localiza as tensões e contradições fundamentadas pela lógica racional, codificando-as por meio da fantasia. Nesse sentido, podemos compreender que o fantástico, para Bessière, estabelece-se entre o real e o irreal, sendo uma dualidade produzida pelos efeitos do sobrenatural. A intromissão do narrador “Escutai bem as minhas palavras, são a vossa salvação eterna! ” (BLAKE, 2014, p. 73) estabelece o diálogo com o caráter “polivalente” do fantástico apontado por Bessière, pois se deve à própria natureza do relato fantástico construído ao longo de mesclas de perspectivas, pensamentos, falas, vozes, que plasmam o estranhamento, o que é incerto,

[...] pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 1974, p. 02).

O enredo *blakeano* não fornece elementos que nos levem a compreender o efeito da dúvida postulada por Tzvetan Todorov, porque a lógica dos acontecimentos ou as ações dos personagens são justificadas como partes da coerência que a narrativa propõe dentro da esfera do sobrenatural. As regras do sobrenatural não são colocadas à prova, mas são aceitas. Agora, se levarmos em consideração o ponto de vista de Bessière, temos o caráter “polivalente”, que uma vez compreendido dentro da esfera da narrativa *blakeana*, observamos que o estranhamento se dá pelos elementos “polivalentes” inseridos nas narrativas que formam uma unidade estrutural, semântica do texto. O narrador “polivalente” parece transitar pelos ângulos narrativos que mostram diferentes perspectivas apresentadas pelas falas, pensamentos dos personagens, somadas à intromissão e suas reflexões, que sobre a trajetória de Milton em seu retorno ao plano terreno a nós mostra um narrador que parece desenvolver-se, sair do estado de espectador. Ao longo da narrativa, seu relato sintetiza as múltiplas representações criadas para exporem as “metamorfoses” imbricadas pelas tensões produzidas no campo simbólico pela relação entre real e o sobrenatural

Como quando um homem sonha, não se lembra que o seu corpo dorme,

De outro modo despertaria; assim parecia ele ao entrar na sua Sombra: mas

Com ele os Espíritos dos Sete Anjos da Presença

Entraram; deram-lhe ainda a percepção do seu Corpo Adormecido:  
Que agora se erguia e andava com eles no Éden, como uma Oitava  
Imagem Divina embora escurecida; e embora andasse como se anda  
Sonâmbulo; e os Sete consolavam-se e sustinham-no.  
Tal o Pólipo que vegetasse no fundo das profundezas!  
Viram a sua Sombra vegetar por baixo do Leito  
Da morte: pois quando entrou na sua Sombra: em Si mesmo:  
O seu Eu real e imortal: era como surgia àqueles  
Que habitam na imortalidade, como Alguém a dormir num leito  
De ouro; e os que estavam na imortalidade deram à luz as suas Emanações  
Sob a forma de Fêmeas de doce beleza, para o vigiarem & lhe alimentarem  
Os lábios com maná do Éden no seu repouso frio e sombrio!  
Mas a si mesmo parecia um caminhante perdido na noite medonha  
Avançando a sua Sombra manteve o curso entre os Espectros; chamou  
Por Satanás, mas rápida como o raio passar, assustou as sombras  
Do inferno que o viram num trilho de luz como de um cometa  
Em viagem para o Caos: assim Milton ia guardado lá dentro.  
É esta a natureza da infinidade: Que cada coisa tem  
Seu próprio Vórtice; e assim que o viajante da Eternidade  
Tiver atravessado esse Vórtice, vê-lo rodopiar ao contrário atrás  
Do seu caminho, num globo que se dobra sobre si mesmo como um sol  
(BLAKE, 2014, p. 87).

Milton, no seu percurso pela Terra, avista “Albion sobre o Rochedos das Eras (Blake, 2014, p. 89), parece transcender espaço e tempo, o “viajante do Tempo” desloca-se por toda a Terra até aproximar-se do narrador. O que antes se apresentou como um narrador-observador, sob um relato testemunhal com oscilações entre os aspectos impessoais e intromissões, observa-se, agora, que se insere na narrativa, assumindo como “eu” que além de observar e relatar, também participa das ações. A ruptura do modo narrativo torna-se mais evidente quando Milton, ao adentrar a “Casca do Mundo”, é visto pelo narrador. Observa-se que o narrador relata uma “estrela cadente” que desce em determinado movimento e, como uma estrela, entra em contato com o narrador, como se fosse naquele momento da narrativa e houvesse uma junção de dois “eu”, pois, na mitologia *blakeana*, o lado esquerdo representa a libertação do “Corpo”



Então vi-o primeiro no Zênite como uma estrela cadente,  
A descer perpendicularmente, veloz como a andorinha ou o gavião;  
E no meu pé esquerdo, caindo sobre o tarso, entrou ali;  
Mas do meu pé esquerdo uma nuvem negra espalhou-se pela Europa  
(BLAKE, 2014, p. 89).

No texto, a voz narrativa funciona como o amplificador das características mitológicas, porque é por meio do narrador do discurso que elas se materializam e constroem uma ordem de significação dos símbolos inseridos na narrativa poética, pois não se trata de um narrador *heterodiegético* somente, mas uma alteração voltada para uma narração *homodiegética*. Segundo Gérard Genette no livro *Figures III* (1972), o narrador preconiza em relatar a história em primeira pessoa, ou seja, narra a partir das percepções do “eu”, entretanto, conforme Genette, cada narrativa pode ou não “empregar” a perspectiva que parte do narrador. A *homodiegese*, segundo o crítico, é o “eu” que transmite a narrativa através da sua perspectiva, assim pode apresentar-se de modo testemunhal, como um personagem coadjuvante ou como um narrador-personagem-protagonista

Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit (Gil Blas), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin (GENETTE, 1972, pp. 302 – 303).<sup>26</sup>

O narrador continua seu relato, descreve o “Mundo” de Los, como todas as coisas são criadas, descreve a criação dos sentidos humanos representados como “Nervos Ópticos vegetativos”, “Nervos das Narinas”, “Nervos dos Ouvidos” e “Os Nervos da Língua”, relacionando-os como o período em que o artista cria, como o “Período a Obra do Poeta se faz: e todos os Grandes acontecimentos” (Blake, 2014, p. 159). Por meio das transformações e representações simbólicas dos personagens *blakeanos* e pela alteração de modo narrativo, as referências culturais, sociais, religiosas ou filosóficas são inseridas e mantidas no conteúdo das falas ou pensamento e apontam para uma instabilidade do sentido, certo estranhamento, que acreditamos ser devido às ressignificações que o texto apresenta por meio das “atitudes mentais” relatadas pelo narrador.

---

<sup>26</sup> Dentro do tipo homodiegético, devemos, portanto, distinguir pelo menos duas variedades: uma em que o narrador é o herói da sua história (Gil Blas), e a outra em que desempenha apenas um papel secundário, que é, por assim dizer, sempre um observador e testemunha (GENETTE, 1972, pp. 302 – 303, tradução nossa).

#### 4.7. O NARRADOR: SEGUNDO LIVRO

Na segunda parte, existe o predomínio do narrador *heterodiegético*, mas há alguns detalhes que a nós fornecem a possibilidade de observarmos o “eu” voltado ao universo da narrativa. A descrição das ações e dos acontecimentos que ocorrem em torno de outros personagens – “filhos e filhas de Ololon” – emanações de Milton. Lembramos que o personagem-herói se dirige à jornada terrena para reencontrar-se com sua emanação, sua parte feminina que está em desequilíbrio. O texto que começa na segunda parte ainda tem total aspecto com a onisciência, pois sabe de todos os passos *miltônicos* durante a jornada. A ideia de opostos, “contrários positivos”, e a lógica da “negação” introduzem e apresentam o esquema narrativo que segue na última parte da história

Quão largo & Intransponível o Golfo! entre simplicidade & Insipidez

Os Contrários são Positivos

A Negação não é um Contrário

Há um lugar onde os Contrários são igualmente Verdade

Este lugar tem nome de Beulah. É uma doce e aprazível Sombra

Aonde nenhuma disputa chega. Por causa dos que Dormem,

Para este lugar desceram os Filhos & Filhas de Ololon

Com lamento solene para as sombras & colinas lunares de Beulah

Chorando por Milton: um espanto mudo tomou as Filhas de Beulah

Arrebatadas por doce afecto e branda benevolência

Beulah foi Criado para sempre em torno da Eternidade; surgindo

Aos Habitantes do Éden em todos os lados à sua volta.

Mas os Habitantes de Beulah surge dentro de cada distrito

Tal como o amado infante no peito da mãe se vê cercado

Por braços de amor & piedade & doce compaixão. Mas para os

Filhos do Éden as moradas lunares de Beulah

São da Grande Eternidade brando & aprazível Repouso.

E é criada assim. Eis a Grande Humanidade Eterna,

A quem pertençam a Glória & o Domínio para Sempre Amém,

Caminha no meio desta horrível Família vista em cada rosto

Como sopro do Todo-Poderoso, tais as palavras de homem para homem

Nas grandes Guerras da Eternidade, na fúria da Inspiração Poética

Para erguer o assombroso Universo: formas Mentais a criar

(BLAKE, 2014, p. 165).

Se olharmos numa perspectiva sociológica, é interessante lembrarmos que William Blake viveu um período de mudanças profundas na sociedade vindas pela insatisfação do sistema político, bem como da ordem econômica que naquele momento estava em curso – o capitalismo industrial – que começava a mudar a forma como as pessoas viveram e organizavam-se como sociedade. A religião moralizante e castradora, as artes e a cultura tornavam-se bens de consumo ou eram usadas como moedas de trocas para balizarem o jogo do poder. Blake compreendia essa transição como um afastamento do homem ideal, do artista que produz pela imaginação, da família que se une pelo real sentimento de amor, ou seja, parece a nós viável pensarmos que o poeta entendia a transformação das relações humanas e que estas se fundamentavam por meio da relação de poder permeada pela tirania. A mitologia *blakeana* surge como uma importante manifestação simbólica que cristaliza a separação do homem de sua própria realidade, de sua essência como sujeito, acorrentando-se num jogo de dualidades que restringe e cria sistemas dominadores do que o poeta chama de “Imaginação Humana, que é Visão e Fruição Divina”, como falam os “Sete Anjos” à Lúcifer<sup>27</sup> em estado de “morte”

“A imaginação não é um Estado: é a própria existência Humana  
Afeto ou amor torna-se um Estado, quando separado da Imaginação  
A Memória é sempre um Estado, & a Razão é um Estado  
Criado para ser Aniquilado & um novo Rácio Criado  
Tudo o que pode ser Criado pode ser Aniquilado as Formas não  
O Carvalho é cortado pelo Machado, o Cordeiro tomba com a Faca  
Mas as suas Formas Eternas Existem, Para Sempre. Amém. Aleluia. ”

(BLAKE, 2014, p. 181).

Rosemary Jackson auxilia-nos a compreendermos o discurso do narrador *blakeano* no sentido de aliarmos a percepção externa ao texto, ou seja, a visão sociopolítica e cultural, juntamente com alguns aspectos da psicanálise. Tomando os pressupostos psicanalíticos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, a autora permeia os estudos sobre a fantasia e sua possível

---

<sup>27</sup> Lúcifer é o nome dado a um dos “filhos espirituais de Deus” que por ter-se rebelado contra Deus se tornou um ente cuja queda espiritual culminou em sua expulsão do céu. Nas nossas pesquisas, encontramos o nome Lúcifer com o significado de “estrela da manhã”, tal como em Isaías 14:12- 20, “Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filha da alva! E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu; acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono; e no monte da congregação me assentarei, nas extremidades do norte; subirei acima das alturas das nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo”.

função que é denominada pela relação entre a “pulsão” e o inconsciente, que reorganiza e ressignifica os estatutos dos “conceitos fundamentais”, que fundamenta a relação entre o sujeito e o real. Aproximando-se da percepção de Bessière, que entende o fantástico como um “modo” narrativo, Jackson entende que a linguagem empregada nas narrativas fantásticas trata da expressão do sujeito dividido ou “fragmentado” que se encontra na incapacidade de realizar o desejo, e encontra na imaginação a possibilidade de realizar, através do campo simbólico, o desejo, pois é deste modo que a fantasia “diante do inassimilável do real” estabelece e “possibilitando a formação do laço social” ( BACCHINI, 2010, p. 343).

Por entender a dualidade entre “delírio e neurose” que media estes “opostos” ficção e realidade que Jackson compreende o fantástico como histórias que tratam dos temas que simbolizam os mitos, as lendas, as crenças, os valores culturais e sociais, estabelecidos pelos sistemas do pensamento que estruturam a ordem cultural, social e política. Por isso que num primeiro momento o fantástico se utiliza da ordem existente para depois colocá-la em dúvida. Nesse sentido, segundo Jackson, a “subversão” do fantástico está em colocar em movimento o estranhamento com base na relação entre o real e a imaginação, questionar, duvidar dos estatutos da matéria e do espírito tal como um manifesto do “indizível”, do que está “oculto”

<sup>28</sup>Each fantastic text functions differently, depending upon its particular historical placing, and its different ideological, political and economic determinants, but the most subversive fantasies are those which attempt to transform the relations of the imaginary and the symbolic. They try to set up possibilities for radical cultural transformation by making fluid the relations between these realms, suggesting, or projecting, the dissolution of the symbolic through violent reversal or rejection of the process of the subject’s formation (JACKSON, 2009, p. 53).

Entre dois espaços, Milton e o narrador-personagem coabitam o mundo dos “eternos” em que Emanações, *Zoas*, Espectros e outros personagens que personificam seres sobrenaturais estão em meio à “guerra mental sob a bandeira da negação”, preparando a Terra para a “Ceifa” (Blake, 2014, p. 183). O corpo do personagem Milton dialoga em seu “leito de morte” com outros seres eternos que mostram os “estados eternos” da consciência relacionados aos sentidos e órgãos humanos, pois de acordo com a mitologia *blakeana*, a “Humanidade” pode

---

<sup>28</sup> Cada texto fantástico funciona de maneira diferente dependendo de sua localização histórica particular e de suas diferentes ideologias, políticas e determinantes econômicos, mas as fantasias mais subversivas são aquelas que tentam transformar as relações do imaginário e do simbólico. Eles tentam criar possibilidades de transformação cultural radical, tornando fluidas as relações entre esses reinos, sugerindo ou projetando a dissolução do simbólico por meio de violenta reversão ou rejeição de o processo de formação do sujeito (JACKSON, 2009, p. 53, tradução nossa).

transcender, inclusive sexualmente, de um estado vegetativo até adentrar os “Portões” que se localizam na livre imaginação do homem,

E os Quatro Estados da Humanidade no seu Repouso  
Foram-lhe mostrados, Primeiro Beulah, um sono agradável  
Em Leitos macios, com música branda, cuidados por Flores de Beulah  
Doces formas Femininas, aladas ou pairando no ar espontâneas  
O Segundo Estado é Allah & o terceiro Estado Al-Ulro;  
Mas o Quarto Estado é medonho; é designado Or-Ulro:  
O Primeiro Estado está a Cabeça, o Segundo no Coração:  
O Teceiro no Rins & Vasos Seminais & o Quarto  
No Estômago & nos Intestinos, terrível, mortal, indizível  
E aquele cujos Portões estão abertos nessas regiões do seu Corpo  
Consegue dos Portões ver estas Imaginações maravilhosas  
(BLAKE, 2014, p. 183).

Observamos ao longo da leitura que o narrador apresenta a ideia de “reminiscência”, no sentido de lembrança de algo que aconteceu no passado. Essa memória construída pelo narrador fornece a nós elementos que nos auxiliam a entendermos o espaço mitológico que compõe a história, a cidade *Golgonooza* e suas edificações em “marfim e ouro”. O narrador apresenta informações que se baseiam em relatos, visões de um “viajante” que permeia sua jornada através do tempo e espaço,

Assim Ololon em reminiscência espantada, mas eles  
Não podiam contemplar Golgonooza sem transpor o Pólipo  
Uma viagem assombrosa intransponível por pés Imortais, &  
Só o Divino Salvador pode transpô-la sem aniquilação.  
Pois Golgonooza não se vê sem se transpor o Pólipo  
É avistada por todos os lados por uma Visão Quádrupla  
Ou até te teres tornado Mortal & Vegetal na Sexualidade  
Verás então os seus altos Pináculos & Cúpulas de marfim & ouro  
(BLAKE, 2014, p.187).

A designação de “Deus” como divindade é parte dos aspectos que fundamentam a Religião Natural. Citada na narrativa, é a religião que “ata o nó das fibras nervosas num cérebro brando! Ela ata o nó das veias sangrentas num coração quente encarnado” (Blake, 2014, pp. 01 – 03).

A oposição que Blake constrói em seu pensamento em relação à religião baseia-se na fé castradora e subserviente que o homem desenvolve devido ao caráter dualista e fragmentário que a religião cristã desenvolveu em sua matriz filosófica judaico-cristã no sentido de distanciar o homem do divino, justificando a religião cristã em relação aos fundamentos da fé inquestionáveis

Descendo para o meu Jardim, um Humano Prodígio de Deus  
Uma Nuvem & Forma Humana que chegava do céu à terra  
Contemplei Milton com espanto & nele contemplei  
As monstruosas Igrejas de Beulah, os Deuses de Ulro das trevas  
Doze terrores monstruosos desumanizados Sinagogas de Satanás.  
Duas vezes Doze & Três Vezes Nove: tais eram as suas divisões  
(BLAKE, 2014, p. 197).

A visão do narrador perante os conflitos vindos da “guerra mental” amplia-se à medida que observamos, por meio do discurso do narrador, uma mistura de elementos reais e sobrenaturais inseridos em espaços diferentes – mundo eterno e mundo verossímil ao real – que sugere uma construção narrativa subvertendo a noção da realidade. Vejamos, então, que partindo de sua base crítica Blake oferece ao leitor um complexo jogo de referências que se movimentam e articulam-se dentro da narrativa por meio dos personagens, o que inclui o narrador que se coloca posteriormente como personagem. Percebemos que durante o processo dos relatos o narrador se manteve *heterodieético*, narrando eventos de um tempo distante, numa posição de espectador e observador. Partimos para uma segunda camada da observação que aumenta a percepção desse narrador, que se desloca para um narrador-personagem, mas que ainda permanece em maior parte do relato no campo diegético neutro. Entretanto, essa figura narrativa apresenta a nós mais detalhes sobre sua trajetória na história, descrevendo e caracterizando os detalhes físico de onde mora e mentais sobre sua condição enquanto mortal

Pois quando Los se juntou a mim levou-me no seu remoinho ardente  
A minha porção Vegetativa foi levada das sombras de Lambeth  
Pousou-me no Vale Felpham & preparou uma bela  
Casa onde eu durante três anos pude escrever todas essas Visões  
Para mostrar a cruel santidade da Natureza: os enganos da Religião Natural.  
Caminhando no Jardim da minha Casa, contemplando de repente  
A Virgem Ololon & dirigi-me a ela como Filha de Beulah:

“Virgem da Providência, não temas entrar na minha Casa  
Qual é a mensagem para o teu amigo? Que devo eu fazer agora?  
Será mergulhar de novo em angústia profunda? Olha para mim,  
Pronto a obedecer, mas tem piedade da minha Sombra do Deleite,  
Entra na minha Casa, conforta-a, pois ela está doente de cansaço”  
(BLAKE, 2014, p. 195).

Ololon, emanção feminina *miltoniana*, procura sua porção masculina separada em outros tempos para que juntos possam integrar “a existência e a percepção humana”, pois Milton retorna à Terra que vegeta em meio ao pensamento baseado em estruturas filosóficas, religiosas e morais que reduzem os sentidos do homem ao estado vegetativo, o que permeia uma existência em dor e sofrimento, tal como Los cria Golgonooza e as “Três Classes de Homens” pelo “Estado de Dor lancinante” (Blake, 2014, p. 39). Milton segue sua jornada junto com seu companheiro mortal, concentrando o clímax da narrativa quando Milton encontra seu espectro, Satanás. Milton com suas vestes de “querubim Protetor”, ao ver em sofrimento sua emanção, Ololon, contempla seu companheiro e desce “para o céu oriental para o Jardim da minha casa”, assim, o narrador relata sua experiência que começa em sua casa e parte para o “Pórtico Leste do Universo”. As dualidades que antes se baseavam entre bem e mal, certo e errado, matéria e espírito, ao longo da narrativa *blakeana*, ampliam seus conflitos nos horizontes dos paradigmas filosóficos por meio das construções metafóricas que expressam elementos que subvertem a lógica punitiva da religião e justiça, pois Satanás, pela mitologia *blakeana*, é a representação do cristianismo em sua natureza moral “hipócrita”

No pórtico Leste do Universo de Satanás estava Milton & disse  
“Satanás!, meu Espectro! Sei do meu poder para te aniquilar  
E ser maior do que tu em teu lugar, & ser o teu Tabernáculo  
Uma cobertura para que te faças a tua vontade, até vir em maior ainda  
E derrubar-me como eu te derrubei & ser ele a minha cobertura  
Tais são as Leis dos teus falsos Céus! Mas as Leis da Eternidade  
Não são assim: sabe tu: eu venha para a Aniquilação do Ego  
Tais são as Leis da Eternidade, cada um há de mutuamente  
Aniquilar-se a si mesmo para o bem dos outros, como eu por ti  
O teu propósito & o propósito dos teus Padres & das tuas Igrejas  
É imprimir nos homens o medo da morte: ensinar

Temor e medo, terror, coação: egoísmo abjeto  
 O meu é ensinar os Homens a desprezar a morte & a continuar  
 Em majestade intrépida a aniquilar o Ego, rindo-me para zombar  
 Das tuas Leis & terrores, fazendo tremer as tuas Sinagogas como teias  
 Venho revelar diante do Céu & do Inferno a Hipocrisia  
 Em toda a sua Hipocrisia torpeza, abrindo os olhos  
 A estes prodígios da santidade de Satanás mostrando à Terra  
 As Virtudes Idólatras do Coração Natural, & explorar a Morada  
 De Satanás em toda a sua Virtude Natural Egoísta & despir  
 Em Autoaniquilação tudo o que não vem de Deus apenas:  
 Depois o Ego & tudo o que tenho agora & para sempre Amém”  
 Satanás escutou! Surgindo numa nuvem, com trombetas & fogo ardente,  
 Disse: “Eu sou Deus o juiz de todos, dos vivos & dos mortos  
 Cai portanto a meus pés & venera-me, submete o teu supremo  
 Ditame à minha eterna Vontade & inclina-te ao meu ditame  
 Eu tenha as Balanças do Bem & da Justiça & minha é a Espada  
 (BLAKE, 2014, p. 205).

Alcides Cardoso dos Santos (2009, p. 43) esclarece que esta marca sexual que a mitologia *blakeana* a nós apresenta se deve ao fato dos significados impuros, pecaminosos em relação à figura feminina e sua conexão sexual que se baseia na lógica do “desejo e da culpa” cujas raízes históricas se alicerçam no livro bíblico *Genesis*, que narra a “queda” do homem pelo pecado da mulher de comer o fruto proibido do conhecimento (autoconhecimento). Milton evoca o despertar de Albion que repousa nos “Rochedos Druídicos” em sono profundo, mas encontra sua emanção em desespero, cria-se uma nova forma, uma “porção feminina sêxtupla fêmea Miltônica”, mas devido ao seu moralismo ainda instituído nas relações humanas e sexuais, em sua fala Ololon, a eterna emanção e, finaliza dizendo que

Ainda que a nossa força Humana possa aguentar as violentas contendas  
 De Amizade, a Sexual não aguenta: mas foge para dentro de Ulro.  
 Dai nasceram nossos terrores na Eternidade! & agora a lembrança  
 Volta a nós! Seremos nós Contrários, Oh Miltonm Tu & Eu  
 Oh Imortal: como fomos levados a Travar as Guerras da Morte?  
 Será esse o Vazio Fora da Existência, o qual, uma vez penetrado



Se torna num Ventre? & será este o Leito de Morte de Albion?

Tu vais para a Morte Eterna & todos têm de ir contigo”

(BLAKE, 2014, pp. 221 – 223).

O narrador-personagem indica a representação de um anti-herói, um personagem que tradicionalmente parecia cumprir a sua missão terrena, mas que pelo seu relato se mostra um personagem permeado pela visão dualista que reduz a existência em estados mentais fundamentados pela dominação do outro. Milton, ao tentar dominar sua emanção, enxerga-se em “negação”, falho em seu intento de reconciliação eterna, Albion ainda adormece e Satanás impera sob o julgo da “pelos Balanças do Bem & da Justiça”, o narrador finaliza seu testemunho dizendo

O terror encheu o Vale eu parei ao escutar aquele som imortal  
Os meus ossos tremeram. Cai estendido no caminho  
Num instante, & minha Alma regressou ao seu estado mortal  
Para a Ressurreição & para o Juízo no Corpo Vegetal  
E a minha doce Sombra de Deleite tremeu a meu lado  
Imediatamente a Cotovia ascendeu com um trilo agudo do Vale de Felpham  
E o Tomilho Silvestre do Prado de Winbleton & das Colinas arroxeadas  
E Los & Enitharmon ergueram-se sobre as Colinas de Surrey  
As suas nuvens rolaram sobre Londres com o vento suão, a doce Oothoon  
Soluça nos Vales de Lambeth chorando a sua Ceifa Humana  
Los escuta o Clamor do Homem Pobre: a sua Nuvem  
Avoluma-se terrível sobre Londres, curvando-se cheia de fúria  
Rintrahr & Palamabron veem a Ceifa Humana por baixo  
Os lagares de Vinho & os Celeiros abertos, os Fornos preparados  
As Carruagens prontas: Leões & Tigres terríveis folgam & brincam  
Todos os Animais sobre a Terra estão preparados em toda a sua força  
Para a Grande Ceifa & Vindima das Nações (BLAKE, 2014, pp. 225 – 227).

Os relatos passam pelo crivo do narrador, porque são seus olhos que testemunham os seres, lugares e experiências que simbolizam e representam variadas ordens do pensamento humano. O mundo idílico idealizado por Deus e por Los em seus respectivos projetos de sociedade, bíblicos e mitológicos, é destituído de seus princípios dualistas por simplificar a relação humana baseada na “negação aos opostos”, portanto, observa-se que o narrador acompanha Milton ao

longo de sua jornada pelas camadas do “Universo” e atravessando os quatros cantos da Terra, pelos portais dos “Zoas” em busca de seu espectro e sua emanção. *Golgonooza*, tornando a cidade mitológica, parte de um espaço sobrenatural que abriga as “experiências psíquicas”. Partindo de Felpham, local em que Blake morou durante três anos em que esteve sob o mecenato de William Hayley, o “jardim” de sua casa permite a “abertura da percepção” por meio das “Cotovias” que desvelam as visões proféticas do narrador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, em nossa pesquisa, pinçar alguns elementos que estão presentes na narrativa *blakeana* – enredo, espaço, tempo, personagens e narrador – e apontar aspectos que são intrínsecos ao fantástico. Ao começarmos nossa pesquisa, recorreremos à fortuna crítica *blakeana* que muito nos auxiliou a compreendermos a relação entre a biografia e sua produção literária. Por meio do olhar *blakeano*, conseguimos enxergar elementos extratextuais que refletem parte do contexto sociopolítico e suas tensões vindas da Revolução Francesa, da religião tutelada pelo Estado, da dominação da moral e ética, da mudança no modo de produção baseado no trabalho assalariado e industrial, bem como aspectos culturais que mostram o resgate dos princípios filosóficos da Antiguidade que influenciaram a visão hierarquizada da arte que fora construída em torno de oposições tais como bem e mal, matéria e espírito, razão e imaginação.

Os estudos que abordam a produção *blakeana* pelo olhar sociológico apontam que ao fim do século XVIII e meados do XIX, houve um percurso biográfico marcado pela descrença em relação aos ideais do Iluminismo que influenciaram os movimentos radicais ingleses, preconizando mudanças no sistema político e por uma organização social menos desigual. Alguns estudiosos das obras *blakeanas* apontam que essa fase de sua produção muito se aproxima do Romantismo se pensarmos na idealização de um presente baseado em valores do passado. A atmosfera narrativa em *Milton* apresenta uma realidade ficcional de caráter *mental*, que por sua vez também é *visionária* e alia questões filosóficas que fundamentam o pensamento judaico-cristão baseado na lógica da predestinação dos *eleitos*, envolvida por uma moral castradora. Essa lógica mostra um “desencantamento do mundo” moderno e que para mediar-se esta tensão existe a criação ou o resgate de mitos que podem ser compreendidos como um recurso “*trans-histórico*”, mesclando elementos externos ao texto, tais como a religião, a poesia, a língua, a política, a sociedade e a cultura.

William Blake, ao criar uma mitologia, não só idealiza seu presente e futuro, mas também resgata o passado histórico e enxerga na figura política e artística de John Milton a possibilidade de reler e reinterpretar a base moral, ética, cultural e religiosa que permeia a relação entre o sujeito e a sociedade mediante um herói envolto em elementos místicos e míticos formados pelo simbolismo pessoal *blakeano* construído em torno da recusa do pensamento tirânico do Estado, do moralismo institucionalizado do cristianismo e da arte que reproduz em detrimento da inspiração. Em *Milton*, foi possível observar que os elementos da narrativa, em especial, os personagens, desenvolvem-se em meio às “experiências psíquicas” e que refletem os “elementos fundamentais do eu”. Em meio a um enredo que conta sobre os pensamentos, ações, tensões e conflitos entre os *Zoas*, Emanações, Espectros e outros seres sobrenaturais, Milton e seu companheiro de viagem descrevem, observam e testemunham a jornada *miltônica* em seu retorno à Terra.

A partir das leituras sobre a teoria do fantástico, observamos aspectos que evidenciam diferenças entre um texto fantástico e maravilhoso trazidas à luz num primeiro momento por Tzvetan Todorov. O autor procurou organizar pela via estruturalista os campos sintático, verbal e semântico do fantástico, categorizando-o como um gênero. Para o crítico, os elementos da narrativa do fantástico devem produzir o efeito da hesitação, sendo este um aspecto básico ao gênero. Diferente do fantástico, o texto maravilhoso possui características que evidenciam os elementos sobrenaturais, contudo, o efeito produzido é de anulação da hesitação, deste modo, Todorov define a narrativa maravilhosa como um tipo de texto em que o aspecto sobrenatural é explicado dentro do contexto da narrativa, o que descarta a possibilidade da dúvida.

Já Irène Bessière se opõe aos pressupostos de Todorov no sentido de compreender o fantástico como um modo de operar a linguagem que se distancia de um padrão estrutural e estritamente formal, por colocar à prova a ordem real do pensamento político, social, cultural e artístico. A individualidade do relato “polivalente” do fantástico surge em meio à incerteza produzida pelos elementos narrativos, que por sua vez se relacionam entre o real e o sobrenatural. A partir dos elementos narrativos – o enredo, o espaço, o tempo, os personagens e o narrador –, podemos concluir que a narrativa ficcional *blakeana*, num primeiro momento, parece relacionar-se com as temáticas comuns ao maravilhoso postuladas por Todorov, tomando como exemplo a existência de personagens mitológicos inseridos num ambiente ficcional que reforça a atmosfera sobrenatural e não provoca a hesitação, apesar de entendermos que o espaço em *Milton* coabita entre os *mundos*, seja o real, onírico ou imaginativo.

Foi possível perceber que o poeta William Blake, uma vez baseado na consciência das transformações vindas das duas revoluções – Francesa e Industrial –, percebeu as mudanças materiais do pensamento social, político e religioso que estavam em curso em seu momento histórico para incursionar, por meio de seu vasto panteão, o que ele acreditava ser uma revolução espiritual e imaginativa. Isso nos auxilia sobre a construção temporal *blakeana* fundamentada no tempo psicológico, o qual mostra a internalização dos conflitos e tensões que os personagens vivenciam. O narrador, ao longo da narrativa, direciona o leitor a perceber a busca *miltoniana* pelo seu espectro, Satanás e sua emanção, Ololon, o que nos leva a compreender uma experiência de percepção que foge da noção do tempo tradicional.

Rosemary Jackson entende o fantástico também como um modo narrativo que articula o campo social, o político e o mental que expressam o contexto histórico no qual o autor está inserido. O fantástico é um modo de narrar que é construído em torno da fantasia, do imaginário, de modo a expressar as “fraturas” da ordem social e política em meio às suas contradições e tensões do real. A “subversão” do fantástico reside na “ruptura” da ordem estabelecida no real para depois reinterpretar, inverter as bases da relação entre sujeito e sociedade. Nesse sentido, o leitor *blakeano* pode encontrar várias interpretações em relação aos personagens, uma vez que estes entes inseridos nas narrativas provocam a anulação da hesitação por meio das falas, ações ou pensamentos que regem as subjetividades dos personagens *blakeanos*. A subjetividade dos personagens é caracterizada pelo conjunto simbólico fundamentado nas reflexões de caráter individual e coletivo, o que mostra um panteão mitológico plural e sua função na narrativa é desestabilizar os paradigmas do pensamento ocidental por meio de uma crítica literária-política-social-econômica forjada com base no momento histórico vivido pelo poeta.

A universalidade dos temas inscritos na narrativa, em conjunto com a natureza mitológica dos personagens, forma uma atmosfera sobrenatural que aceita os eventos, ações e pensamentos num tom voltado para a definição do maravilhoso formulada por Todorov. Entretanto, a teoria *todoroviana* não atende à demanda semântica e interpretativa que *Milton* exige devido ao seu aspecto estruturalista que limita o texto fantástico pela hesitação como efeito interpretativo. O aspecto das “metamorfoses” postulado por Todorov no campo semântico não nos ajuda a compreendermos o texto *blakeano* de modo mais amplo, porque a teoria de Todorov exclui os elementos extratextuais, abrindo uma lacuna de entendimento em relação à natureza dos personagens mitológicos e sua função simbólica na narrativa.

Irène Bessièrre e Rosemary Jackson mostram aspectos do fantástico como um modo narrativo e não um gênero, diferentemente da compreensão estruturalista de Todorov. A natureza “polivalente” do texto *blakeano* é operada por meio de elementos narrativos que não conseguem encaixar-se em determinado gênero, entretanto entendemos que estes são a mescla de outros gêneros literários, tais como o texto épico, o mito, o maravilhoso, o fantástico. O que nos leva a crer que o texto *blakeano* se utiliza dessa incerteza em relação ao real e a imaginação para que dentro de seu discurso narrativo possa subverter a ordem do discurso social, político, cultural e religioso, e refletir as ressignificações e reinterpretções que por meio da mitologia *blakeana* buscam expor as tensões e contradições da relação entre sujeito e sociedade em determinado momento histórico.

Tentamos esclarecer que a narrativa de Blake, *Milton*, dificilmente consegue encaixar-se em determinado gênero, o que mostra uma natureza textual híbrida, heterogênea e que transita entre os aspectos textuais do fantástico e do maravilhoso. Concluimos que nossa pesquisa pode somar-se a tantas outras, permitindo a ampliação do horizonte dos estudos das obras do poeta inglês. O esquema narrativo apresentado em *Milton* aponta para um conjunto de ideias que coabitam a estética do texto *blakeano* – arte, cultura, religião, política e sociedade – e juntas formam unidades temáticas detentoras da capacidade de desestabilizar o pensamento ocidental preestabelecido por meio da releitura e ressignificação que funcionam no universo narrativo mediante personagens que representam seres místicos e sobrenaturais, em constante construção metafórica, que atravessam a noção o espaço-tempo histórico e narrativo para ressignificar um vasto campo simbólico de representações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **A Poética**. Lisboa: Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BACCHINI, Alessandro Melo. A Fantasia e sua travessia. **Revista Latinoam. Psicopat. Fund.** São Paulo, Volume 19, n° 2, pp. 342- 345, jun/2005.

BARROS, Benedicto. Tradução disponível em: <https://singularidadepoetica.art/2016/07/03/william-blake-a-tirzah/> acesso em: setembro/2020.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette**. In: \_\_\_\_Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine. Paris: Larousse, pp. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo, 1974.

BÍBLIA, A.T. Apocalipse. In Bíblia. Português. **Bíblia Sagrada Evangélica: Antigo e Novo Testamento**. Disponível em: < <https://www.bibliaon.com/>>. Acesso em: abril/2020.

BLAKE, William. **Milton**. Tradução, introdução e notas de Manoel Portela. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 2014.

BLAKE, William. **The Selected Poems of William Blake**. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994.

\_\_\_\_\_, William. **The Marriage of Heaven and Hell and The Book of Thel**. Tradução Jose Antônio Arantes. São Paulo: Editora Iluminuras, 1987.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1994.

\_\_\_\_\_, Harold. **The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry**. New York: Ed. Oxford University Press, 1997.

BORGES, Jorge Luis. **Curso de Literatura Inglesa**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, p. 214-229, 2002.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura Fantástica: caminhos teóricos**. Araraquara: Editora Cultura Acadêmica, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à História da Filosofia: dos Pré-Socráticos a Aristóteles**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.

COELHO, Nelly. **Matéria e forma da literatura infantil**. Brasília: Ed. Quíron, II parte, pp. 49-109, 1981.

CHIAPPINI, Ligia. **O foco narrativo**. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

DAMROSCH, Leo. **Eternity's sunrise: The Imaginative World of William Blake**. Londres: Ed. Yale University Press, 2015.

DISALVO, Jackie, ROSSO, G.A, HOBSON, Christopher Z, BEHRENDT, Stephen C, CHANDLER, Eric, SWEARINGER, James. E, MEE, Jon, HUTTON, John, WITTEICH, Joseph. **Blake, Politics and History**. New York: Ed. Routledge, 2016.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Editora Vega, 1972.

\_\_\_\_\_, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GOMES, Gilberto. A Teoria Freudiana da Consciência. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Volume 19, nº 2, pp.117-125, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

HART, Jonathan. **Northrop Frye: The Theoretical Imagination**. Londres: Ed. Routledge, 1994.

HOLMES, Richard. Introdução. In: BLAKE, William. **Songs of Innocence and of Experience**. Londres: Tate Publishing, 2006.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy The Literature of Subversion**. Londres: Editora Routledge, 2009.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: editora Ática, Capítulo V, pp. 78-94, 1976.

LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: ed. Boitempo, 2015.

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Rio de Janeiro: Ed. Jackson, 2006.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PLATÃO. **A República**. O Mito da Caverna. São Paulo: Editora Atena, pp. 287-291, 1956.

RODRIGUES, Andrezza. **A Mitologia de William Blake: uma história de representação do Romantismo Inglês**. 2013. 222 f. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

SANTOS, Alcides. **Visões de William Blake**. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

\_\_\_\_\_. O Mal como Gênio Poético nas Ilustrações do Livro de Jó, de William Blake. **Revista Terra Roxa e Outras Terras**. Londrina, Volume 6, pp. 44- 63, 2005.

SANTOS, Andrio J. R. William Blake e a questão do mal na literatura contemporânea. **Revista Todas as Musas**. Ano 9, nº 02, pp. 226-238, 2018.

SAURAT, Denis. **Blake and Milton**. Bordeaux, 1920. Disponível em: <<https://archive.org/details/blakemilton00saur/page/n5/mode/2up>>. Acesso em: abril/2020.

SILVA, da Jackson Leocadio. **A Bíblia do Inferno de William Blake: Visão como Força Imaginativa**. 2017. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – PPGL, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

SPECTOR, Sheila A. Sources and Etymologies of Blake’s “Tirzah”. **An Illustrated Quarterly Blake**. Volume 23, Issue 4, pp.176-183, 1990.

TAVARES, Enéias Farias. “**As Portas da Percepção**”: **Texto e Imagem nos Livros Iluminados de William Blake**. 2012. 308 f. Tese. (Doutorado em Estudos Literários) – PPGL, Universidade Federal de Santa Maria, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1981.

WOODCOCK, Bruce. William Blake: Art, Vision and Revolution. Introdução. In: BLAKE, William. **The Selected Poems of William Blake**. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2000.