

**William Blake e as narrativas de Queda e Redenção
nas ilustrações para *Paradise Lost*, de John Milton**

Enéias Farias Tavares¹

Universidade Federal de Santa Maria
Brasil

Resumo: Em *Paradise Lost*, Milton mescla a narrativa da Queda com alusões a uma Redenção. No decorrer do século 17, esses dois níveis foram silenciados nas ilustrações para o épico. Em seu lugar, destacou-se ora a natureza heróica de Satã, ora a queda em seus aspectos negativos. Este texto propõe uma leitura das aquarelas de Blake em contraste com as ilustrações para o poema produzidas entre 1688 e 1794. Se essas alteraram o sentido do texto de Milton, a versão de Blake tenta realocar os tópicos da Queda e da Redenção ao ilustrar os últimos quatro livros do poema.

Palavras-Chave: Literary Criticism; Art Criticism; Literature and Visual Arts; John Milton; William Blake.

Abstract: In *Paradise Lost*, Milton counterpoises the narrative of Fall with references to a possible Redemption. During the 17th century, these two levels were decreased in the illustrations for the epic. On the contrary, it was reinforced the satanic heroism or it was emphasized the fall in its negative aspects. This essay proposes an interpretation of Blake's watercolors in contrast with the illustrations for the poem produced between 1688 and 1794. If they changed the meaning of Milton's text, Blake's version tries to reallocate the topics of Fall and Redemption.

Key-Words: Literary Criticism; Art Criticism; Literature and Visual Arts; John Milton; William Blake

¹ Enéias Farias Tavares é Doutor em Letras, tendo sua tese focada na criação e na interpretação dos livros iluminados de William Blake. Atualmente, é professor adjunto de Literatura Greco-Latina do Departamento de Letras Clássicas e Linguística da Universidade Federal de Santa Maria.

No livro XII de *Paradise Lost*, após escutar do arcanjo Michael uma previsão dos séculos vindouros e da futura redenção que seria propiciada pela encarnação do filho divino, o primeiro homem menciona a “infinita e imensa bondade divina” que propiciaria tal dádiva. Poucos versos depois, dando voz a uma inquietação lógica, a personagem menciona:

*... full of doubt I stand,
Whether I should repent me now of sin
By me done and occasioned, or rejoice
Much more, that much more good thereof shall spring,
To God more glory, more good will to men
From God, and over wrath grace shall abound. (XII.473-478)*

157

A “dúvida” de Adão no último livro do épico advém do paradoxo da “fortunate fall” – expressão que articula a relação entre a validade e a pertinência da queda enquanto necessária ao desenvolvimento da humanidade e à vindicação da glória divina. Tal relação está presente tanto no tema quanto no enredo do poema miltoniano, que apresenta a queda do homem e a perda do paraíso. Concomitante a esse primeiro nível da narrativa, Milton apresenta em diversas partes do épico um segundo, menos evidente, que trata da possibilidade de uma reparação pós-queda.

Esse segundo nível é articulado em diversos episódios do poema, seja nas falas das personagens, seja nos comentários do narrador miltoniano. Na proposição do poema, a invocação introduz tanto o assunto da “man’s first disobedience” (I.i) quanto o do “one greater man” que iria “restore us, and regain the blissful seat” (I.4-5). No livro III, um concílio divino discute a possibilidade da queda, resultando na pergunta de Deus sobre quem “Will be mortal to redeem / Man’s mortal crime...?” (III.213-215). O narrador menciona que sem tal redenção, “all mankind must have bin lost” (III.222-223). O diálogo finaliza com as palavras de filho divino (III.234-249), que oferece sua vida para pagar o “debt” do pecado do homem. Depois da queda, no livro X, Cristo julga Adão e Eva e faz referência a essa mesma promessa

*William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton*

Enéias Farias
Tavares

(X.55-62 e 182-192). Por fim, no último livro de *Paradise Lost*, o arcanjo Michael revela a Adão o futuro do homem e o sacrifício de Cristo que resultaria em salvação humana e glorificação divina (XII.415-435).

A estrutura tipológica da narrativa miltoniana, que trata da Queda em relação à Redenção, foi gradativamente silenciada nas ilustrações para o épico². Em seu lugar, sublinhou-se o caráter heróico de Satã ou a queda do homem e da mulher em seus aspectos negativos. Stephen Beherendt analisou as marcas visuais dessa alteração pelos artistas dos séculos 17 e 18. Entre esses, destacam-se Bernard Lens, Henry Aldrich e Jean Baptista de Medina (ilustradores da primeira edição ilustrada do poema, de 1688), Louis Cheron (1720), James Thornhill (1720), Francis Hayman (1749), Henry Fuseli (1779 e 1802), Richard Westall (1794) e Edward Burney (1799). Como o crítico afirma, “illustrations both before and after Blake's were, for the most part, more faithful to the taste and preconceptions of their times than to the poetry they accompanied” (1983, p. 5).

Para evidenciar o modo como esses ilustradores alteraram a narrativa de Milton, analisaremos nesse ensaio as imagens que respectivamente retratam o pecado original, o julgamento de Adão e Eva, a profecia de Michael e a expulsão do Éden, episódios que correspondem aos livros IX-XII de *Paradise Lost*. Escolhemos ilustradores de períodos diversos com o objetivo de demonstrar como essa alteração foi recorrente nas edições do século 17 e 18. No caso de Blake, o desafio de ilustrar Milton estava na necessidade de transitar por uma dupla corrente crítica: uma textual

William Blake e as narrativas de Queda e Redenção nas ilustrações para Paradise Lost, de John Milton

Enéias Farias
Tavares

² Como menciona J. B. Trapp, a relação tipológica da Queda como pré-figuração da Redenção pode ser encontrada em pinturas e trípticos dos séculos 14 e 15. Um das mais conhecidas é a *Maddona della Vittoria*, de Mantegna (1968, p. 223-265). Na imagem, a virgem com o recém-nascido Cristo está sentada sobre um pequeno trono de madeira que traz incrustada a imagem da árvore do conhecimento e de Adão e Eva colhendo seus frutos. Nesse aspecto, o nascimento de Cristo, o Adão perfeito, resultaria da necessidade de uma expiação pelo pecado do primeiro Adão. Essa relação entre queda e redenção depende mais das interpretações teológicas posteriores do que do texto bíblico, no qual tal tipologia aparece apenas – e de forma menos lógica – no Novo Testamento. O relato da queda está em Gênesis, capítulos 2 e 3, não aparecendo em nenhuma outra parte do velho testamento. Somente no primeiro século, após a morte de Cristo e com o início do cristianismo, é que o relato é relido e reinterpretado. O autor de I Coríntios é o primeiro a ler esse episódio de forma tipológica, o antigo testamento como uma antecipação do novo. Tanto em I Cor. 15:20-45 quanto em Romanos 5:19, o Adão mortal seria substituído pelo o “último Adão”, Cristo, e o pecado daquele seria transfigurado em Redenção por este (Danielson, 2004, p. 146). Sobre a estrutura tipológica bíblica ver: AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997; FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. 2ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

e outra visual³. Nesse sentido, as ilustrações para o épico feitas por William Blake em 1807 aludem não apenas às idéias antitéticas da “fortunate fall” como apresentam uma leitura diversa daquela que centra *Paradise Lost* como um poema sobre Deus ou o Diabo. Para Blake, a leitura do épico de Milton estava mais centrada na figura humana do Filho e de seu sacrifício, personagem que sumariza a leitura que o poeta e pintor fez da queda e de suas consequências.

I.

John Babtist Medina, um dos primeiros ilustradores de *Paradise Lost*, optou por mesclar uma série de diferentes episódios em apenas uma imagem, numa estrutura narrativa sinóptica⁴. Escolha que evitaria a ênfase de um episódico em relação ao outro. Entretanto, por tratar-se de uma estratégia visual essencialmente medieval, ela tende a ilustrar uma ordenação narrativa que condiz mais com a linearidade do dogma do que com o poema de Milton. Isso é exemplificado na escolha do ilustrador em separar a imagem de Eva como a responsável pela queda, afastando Adão da árvore do conhecimento do bem e do mal (Fig. 1). Tal escolha, além de impossibilitar a ambiguidade presente em Milton com relação à queda de Adão, enfatiza a culpabilidade de Eva.

Tal proximidade com o dogma também é perceptível nas ilustrações de Francis Hayman e Richard Westall (Fig. 2 e 3). Um exemplo disso é a associação

159

William Blake e as narrativas de Queda e Redenção nas ilustrações para Paradise Lost, de John Milton

Enéias Farias
Tavares

³ Em 1804, Blake compôs um livro iluminado chamado *Milton*. Nele, o poeta objetivou corrigir os elementos religiosos e dogmáticos presentes na obra do poeta anterior. Tal leitura contrasta com a defesa de Blake do caráter demoníaco em *Marriage of Heaven and Hell* como análogo à figura do poeta. Anos depois, Blake novamente se debruçaria sobre as questões teológicas e literárias de Milton ao preparar, entre 1807 e 1808, dois conjuntos de aquarelas para *Paradise Lost*, respectivamente para o Reverendo Joseph Thomas e para o seu amigo e patrono, Thomas Butts. Nelas, Blake não apenas releu as principais tópicos sobre o épico de Milton como reexaminou a tradição de edições ilustradas para o poema. Como Bindman afirma, Blake viu naquela encomenda de aquarelas para *Paradise Lost* uma possibilidade de apresentar sua própria interpretação para o poema e corrigir leituras que ele considerava errôneas (2003, p. 100).

⁴ Ilustrações sinópticas são aquelas que combinam diversos episódios ou cenas narrativas em apenas uma imagem. Um bom exemplo desse tipo de estrutura visual múltipla e episódica é a ilustração “Temptation of Eve, Fall of Man, Rebuke and Expulsion”, do *Thès riches heures du duc de Berry* (1284), na qual quatro episódios do Gênesis são eficientemente narrados numa única imagem do livro de iluminuras medieval. Além desse, outro exemplo ilustrativo é o afresco de Miguel Ângelo na Sistina, dedicado ao tema da Queda e da Expulsão do Éden, no qual a primeira cena é retratada à esquerda da árvore do conhecimento e a segunda à direita.

visual entre pecado original e ato sexual⁵. Os artistas posicionam Eva ao lado da árvore do conhecimento, cujos galhos escondem seu sexo. Essa marca visual sugere que a proibição é um símbolo para a natureza sexual de Eva, hipótese mais próxima do dogma posterior do que ao poema miltoniano, no qual o sexo não só é uma possibilidade como um dos elementos da natureza perfeita e profícua do primeiro casal⁶.

Diferente desses, a leitura de Blake está mais voltada para as questões poéticas e filosóficas presentes em Milton do que em uma reprodução visual das visões comuns sobre a queda. Para os críticos de Blake, suas doze aquarelas para *Paradise Lost* configuram uma das mais precisas e inovadoras interpretações do épico miltoniano⁷. Nas palavras de Behrendt, Blake is “less interested in merely visualizing Milton's text than in symbolically recreating the *ideas* embodied therein, thus transforming the original” (1983, p. 7). O modo como Blake retrata o pecado original é um bom exemplo dessa leitura crítica. Primeiramente, Blake evita a identificação de Eva como a principal responsável pela Queda. Em sua aquarela, Eva e Adão estão em contato com a árvore proibida.

⁵ Conforme J. B. Trapp, a partir do século 15 e 16, na obra de muitos artistas que ilustraram o episódio bíblico da Queda uma “tendência crescente em enfatizar o elemento sexual”, elemento mais comum nas “especulações teológicas” do que no texto bíblico (1968, p. 263). Como muitos dos ilustradores de *Paradise Lost* parecem seguir essa tradição, não é surpresa que também tenham enfatizado em suas gravuras o pecado original em suas conotações sexuais.

⁶ Sobre esse tópico, Dennis Danielson afirma que em *Paradise Lost* o ato sexual era um componente importante do estado prelapsariano, justamente o que tornava aquele estado um “início, não uma via sem saída”. O crítico vê no envolvimento sexual dos personagens de Milton “um dos mais requintados exemplos de perfeição” presentes no épico, um “estado de perfeição capaz de se desenvolver e crescer” (1986, p. 154).

⁷ Segundo David Bindman, “Blake deslocou a ênfase de Milton de Satã para Cristo, ‘corrigindo’ o poema de acordo com a leitura comum segundo a qual Milton havia feito de Satã o herói do poema. Blake demarcou como fundamental em suas aquarelas um campo de contestação entre Cristo e Satã. Este ocupa o campo nas primeiras duas lâminas. Entretanto, depois da decisão de Cristo de abdicar de sua posição no céu para descer a Terra (Lâmina 3), Satã é revelado como um personagem patético a observar Adão e Eva, enquanto abraça onanisticamente a serpente, emblema do seu próprio ser (L 4). O poder superior de Cristo é visualizado na dramática batalha contra os anjos rebeldes (L 7), na sua clara identificação com o Deus que criou Eva (L 8), na sua central posição no julgamento de Adão e Eva (L 10), e na profecia de Miguel sobre a crucificação (L 11)” (2003, p. 100). Na opinião de Bentley Jr., Blake mostrou nessas imagens “poder e graça em cenas de tensão hiper-natural, demonstrando que havia lido profundamente Milton, além de ampliar os sentidos da obra do poeta num característico modo blakeano” (2003, p. 287). Sobre isso, Foster Damon menciona que “nenhum outro ilustrador fora tão preciso em seguir o texto de Milton, mesmo em suas mais complicadas metáforas, e nenhum outro nunca incluiu em suas ilustrações tanto de suas próprias interpretações” (1988, p. 285).

No caso de Eva, a serpente enrola seu corpo e leva o fruto aos seus lábios. Essa visível relação de intimidade entre Eva e a serpente repete a configuração corporal de Satã e da serpente na quarta aquarela de *Paradise Lost* (Fig. 6). Tal sinal de aproximação torna a relação entre Eva e a serpente ambígua, deixando pouco claro se é a serpente que leva o fruto aos lábios da mulher ou se é ela que o traz. Quanto a Adão, sua expressão facial e a posição das mãos abertas expressam uma ambígua fascinação. Tal fascinação pode advir tanto dos relâmpagos celestes que caem em direção a terra, quanto dos frutos que caem em profusão da copa da árvore do conhecimento.

O fato de Adão e Eva estarem separados, de costas um para o outro, num distanciamento antagônico à figuração de união recíproca entre eles e o cenário natural presente na quarta aquarela (Fig. 6), primeiramente sugere que a queda do homem pode ser dissociada da de Eva. Como apenas ela mantém uma relação de dominação/submissão com a serpente, o motivo da queda do homem parece ser de outra ordem. Além disso, a oposição do casal na aquarela de Blake sugere que a queda primeiramente decorre de uma separação, de uma divisão de origem egotista e auto-centrada, o contrário do que a união sexual ou erótica significaria. O fato de Blake repetir na relação de Eva com a serpente o mesmo gesto narcísico da tela anterior sugere que as razões da queda da mulher seriam as mesmas da do anjo: egoísmo narcísico, não sexo.

Para Behrendt, o desejo de individuação transmutaria Eva num segundo tipo satânico. Assim como o corpo da serpente encobria o ventre de Satã, ele encobre agora o ventre de Eva, gesto que simboliza um amor sexual ilícito, não por ser sexual em essência, mas por ser auto-direcionado, egoísta (1983, p. 170). A proximidade dos lábios de Eva e da serpente, separados apenas pelo fruto, também reforça o teor sexual dessa relação. Nas palavras de Behrendt, “a única relação real entre sexualidade e queda jaz em assumir (como Eva faz na ilustração) o próprio egoísmo, um tipo de sexualidade masturbatória introvertida de Satã – mente única, solidão imposta e isolacionista por auto-prazer – como um padrão apropriado à sexualidade interpessoal. Uma sexualidade mais intelectual do que física” que definiria tanto a queda satânica quanto a de Eva (Ibidem, p. 161).

Na leitura de Blake para a Queda, a ênfase em razões mais psicológicas do que físicas revela a proximidade entre a personagem de Adão e de Eva. Para Blake, a queda deveria ser vista no caso de ambos como um apocalipse mental, uma alteração psicológica e interior⁸. Baseado nisso, Adão não deveria ser visto como coadjuvante submisso e passivo, e sim como agente de um processo semelhante de gradativa autoconsciência. Na pintura de Blake, o fato de Adão estar de costas para Eva ironiza a primeira separação entre o casal, estando ele vedado aos reflexos de interioridade de sua contraparte. Outra interpretação possível para a posição de Adão é a de que a posição corporal da personagem revelaria um interesse maior pelas respostas e apreensões mentais ou etéreas, racionais em essência, em contrapartida à materialidade corpórea de Eva.

Para Blake, a queda resulta de um ato de divisão ou fragmentação no qual Eva e Adão passam a ter consciência da possibilidade de uma autonomia física ou interior. Milton dramatiza o desenvolvimento gradativo da crescente autoconsciência das duas personagens⁹. Se numa primeira instância, Satã e Eva dividem um mesmo desejo narcísico, as razões da queda de Adão parecem diversas. Entretanto, Milton sugere que a distância entre as razões do primeiro homem e da primeira mulher são em certa medida similares em essência, pois ambos dividem no poema um gradativo processo de individuação que resulta do desejo de Eva por autonomia e o de Adão por conhecimento e/ou completude¹⁰. Como Behrendt menciona, a decisão de Adão

William Blake e as narrativas de Queda e Redenção nas ilustrações para Paradise Lost, de John Milton

Enéias Farias
Tavares

⁸ Segundo Arnold Stein, três aspectos da queda reforçam seu caráter simbólico. Primeiramente, que ela é interna, como Adão percebe em V.117-119. Segundo, que como Eva é parte de Adão, Eva o tentando é um símbolo de uma auto-tentação. Por fim, como se trata de uma tentação interior, uma auto-tentação, o tentador externo (Satã) e o externo ato de desobediência (comer da árvore do conhecimento do bem e do mal) tornam-se necessidades dramáticas e teológicas.

⁹ No caso de Eva, Russel E. Smith Jr. descreve o processo gradativo de sua queda como uma narrativa de auto-consciência de sua própria natureza narcísea (1969, p. 182). Primeiramente, a personagem é mostrada em reflexões de auto-admiração na beira de um lago, num claro símbolo narcíseo (IV.449-466). Depois disso, ela comenta de forma egocêntrica sobre a função do Cosmos (IV.657-658). A seguir, Eva é tentada por Satã em seus sonhos (IV. 797-809). Quando menciona os limites da terra e do céu em V.329-330, Eva revela um princípio de inveja da posição do anjo Rafael. Sua última marca de crescente individuação antes da queda é a sua insistência em passear sozinha pelo jardim, separada de Adão (IX.205-225). Tais episódios exemplificam o desenvolvimento dramático que Milton criou a fim de reinterpretar a queda não como um gesto individual – o comer da árvore do conhecimento – mas como uma série de pequenas fissuras no estado mental de inocência e de aparente completude.

¹⁰ Em primeiro lugar, pode-se sugerir que a queda de Adão advém – na bíblia e em Milton – da imagem de Eva, da necessidade daquele da presença dessa. Entretanto, se o casal edênico em sua posição prelapsariana existe como “uma só carne”, o mesmo desejo narcísico de Eva pode ser associado ao primeiro homem. Milton enfatiza esse primeiro indício de divisão narcísea na

de acompanhar Eva na queda não decorre de nenhum senso de justiça, responsabilidade ou sacrifício, e sim do seu crescente temor de estar só, separado, privado da presença de Eva (1983, p. 61). Nessa acepção, a queda do primeiro homem é tão egocêntrica e auto-centrada quanto a da primeira mulher.

Assim, um dos temas centrais à queda do homem seria o do desejo egocêntrico, um desejo por autonomia que é revelado na fascinação de ambas as personagens por elementos exteriores: a serpente, a árvore, o fruto, a mulher, etc. Assim como Satã descobre o Inferno como uma condição interna, também Adão e Eva descobrem o paraíso como um estado igualmente interior, um estado que passa a caracterizar menos uma ideal perfeição e mais uma delimitação. A busca pela expansão dessa delimitação é o que caracteriza para Blake a origem da queda do homem e da mulher.

Como Behrendt afirma, o primeiro objetivo de Blake é mostrar a “falsehood of the doctrine, that carnal pleasures arose from the Fall” (1983, p. 58). Em seu lugar, o que o poeta e pintor propõe é a leitura de *Paradise Lost* como um *psicodrama da desintegração da imaginação humana* encerrada num ideal de perfeição (ibidem, p. 58). A queda seria então a destruição desse ideal e a possibilidade da reabilitação de uma primeira integração por meio da aceitação da natureza humana.

II.

Nas três ilustrações para o livro X, os artistas recriaram com diferentes marcas visuais o processo de descoberta do pecado original e do consequente julgamento. No caso de Medina e Westell (Fig. 7 e 9), ambos reforçam a presença do Pecado e da Morte, que adentram no mundo pós-queda. Westell enfatiza esse aspecto por ilustrar apenas essas duas personagens, como se a presença delas fosse o aspecto

personagem primeiramente ao sugerir a inveja de Adão diante da aparente completude da sua contraparte. No livro VIII, Adão expressa um primeiro indício dessa fragilidade quando diz a Rafael que “Yet when I approach / Her loveliness, so absolute she seems / And in herself complete” (VIII.546-548). Em segundo lugar, podemos perceber os crescentes sinais de ansiosa curiosidade no modo como Milton dramatiza o diálogo entre Adão e Rafael. Russel E. Smith interpretou o exagerado uso de pronomes pessoais nas falas de Adão no oitavo livro de *Paradise Lost* como uma marca desse inicial processo de individuação que precede a queda (VIII.15-38 e 70-83 e 59-69). Já no diálogo desse com Rafael, o autor menciona que a entrevista é repleta de sinais de ruptura que demarca o estando da mente antes e depois da queda, o estado entre o estar completo e o estar fracionado, dividido, e ciente desse fracionamento, dessa incompletude (1969, 183).

mais importante do livro, e não a relação entre Adão, Eva e o filho divino. No caso de Hayman, o artista decide caracterizar justamente essas personagens, que aparecem numa relação vertical que opõe o julgamento do Filho como vindo dos céus, relegando Adão, Eva e a serpente como visualmente inferiores, decaídos. Tais ilustrações reforçam o sentimento de culpa e arrependimento resultante da Queda, sobrando pouco espaço para a decorrente promessa de Redenção, que de forma sutil, perpassa o livro.

Na aquarela de Blake, diferentemente, a idéia do julgamento divino é amenizada, estando o Filho junto ao casal, em sua forma humana, numa posição de igualdade. Próximo do texto de Milton, Blake subtrai da cena a angústia e o desespero comumente associados ao arrependimento de Adão e Eva. Embora esta esconda o rosto com as mãos, um gesto que regularmente denota tristeza, vergonha ou arrependimento, a expressão facial do Filho e de Adão é destituída dessas marcas negativas. Blake pinta os corpos de Adão e Eva de perfil como sugestão do estado de incompletude ou fragmentação do casal, em contraste com a figura frontal, unificadora do filho. Este apresenta as mãos abertas, num gesto que lembra sutilmente a crucificação. Blake aqui reproduz na imagem do filho a mesma composição corporal da aquarela que ilustra o terceiro livro do poema (Fig. 5). Nas duas imagens, o sacrifício do filho, não a angústia da queda, é o principal elemento da narrativa.

Acima das três personagens, as representações do Pecado e da Morte sugerem os efeitos da condenação divina. A figura da Morte reproduz a iconografia da divindade velho-testamentária. Oposta a imagem divina, Satã é pintado na forma de uma serpente aos pés de Cristo. A oposição vertical, comparativa entre Deus e Satã – como espelhos ou reflexos – é recorrente na obra de Blake. Numa aquarela do mesmo ano, *The Fall of Man*, Blake torna óbvia a relação entre as naturezas egocêntricas de Deus e Satã ao representá-los como gêmeos que ocupam partes diversas na imagem, um acima, outro abaixo. A mesma oposição é sugerida na configuração das personagens na Fig. 5, na qual Blake apresenta Javé na parte superior da pintura e Satã abaixo.

Nessa aquarela, o Deus blakeano esconde seu rosto, como se configurasse um racionalismo dissociado de emotividade ou subjetividade. Suas mãos contêm ou limitam o corpo do filho. Este possui uma espontaneidade e uma abertura corporal que inexiste na sombria aparição paterna. Também se opõe à imagem desse Cristo, a caracterização satânica que observa a cena celestial à distância. Nessa configuração, Blake contrasta a energia retentiva do Pai com a energia incontida, ilimitada do anjo caído. Para Blake, Deus e Satã são figuras bipolares, antagônicas em sua caracterização corporal e subjetiva.

Para Behrendt, o que vemos no Deus de Milton é um “narcísico auto-engrandecimento presente no Velho Testamento, um patriarca tirânico, uma característica manifestada na sua exigência por total obediência” (1983, p. 27). Por sua vez, o Satã de Milton na versão de Blake passa de um estado de rebeldia contra essa autoridade repressiva nos primeiros livros do poema para um estado de crescimento narcíseo não muito distante daquele que antes abominava no Deus criador¹¹. Como B. Rajan menciona, as razões da queda satânica se apresentam como um desejo invejoso de ser como Deus, desejo evidente nos versos de Milton (em especial em I.392, I.33, Iv.49-51 e V.724-26). Para o crítico, a única diferença entre as ações de Satã e as de seu pai é que as do demônio são revestidas de um verniz estético, retórico e poético, enquanto que as de Deus, de uma explanação teológica, moral (1947, p. 106-107).

No poema de Milton, essa similaridade é sutilmente reproduzida na organização palaciana tanto do céu quanto do inferno, uma organização que indica a proximidade entre seus respectivos dignitários. Na leitura que Blake faz de *Paradise Lost*, uma opção à dicotomia narcísea entre Deus e Satã, dicotomia que o próprio poeta dramatizaria nos seus Urizen e Orc, seria a figura de Cristo, não por sua natureza divina e sim por tratar-se de uma encarnação humana. Blake sugere assim que uma opção à dicotomia Céu/Inferno – ambos restritivos em suas visões

¹¹ Na opinião de Behrendt, “Satan's rebellion is another instance of improper response to trial. His physical rebellion is symptomatic of the psychological disintegration that has *already* occurred and that triggers his erroneous and exaggerated view of himself, his power, and his position in heaven. Blake acutely observes the similarities between the tyrannical egotism of both the Father and Satan, concluding that Satan's expulsion from heaven occurs because heaven is not big enough for two tyrants. This suggests why Satan's hell is such an obvious parody of heaven...” (1983, p. 56).

antagônicas de leis e hierarquias – seria o cenário terrestre, justamente o cenário no qual Adão, Eva e Cristo se encontram.

III.

No décimo primeiro livro de *Paradise Lost*, Michael profetiza o futuro da espécie humana. É um futuro que apresenta o desenrolar do cânone bíblico e que culmina com o sacrifício de Cristo. A maioria dos ilustradores enfatizou os aspectos depreciativos dessa profecia, ignorando que seu desenvolvimento episódico tem por objetivo culminar na promessa de Redenção. Na ilustração desse livro, os três artistas optaram por colocar em primeiro plano Michael e Adão, e no segundo, detalhes simbólicos ou episódios específicos dessa profecia que ilustrariam o tema central do livro.

Medina (Fig. 11), por exemplo, apresenta figuras de animais selvagens que caçam e matam uns aos outros num claro símbolo da cisão entre os humanos e o mundo natural. Este, antes pacífico e integral, agora está igualmente fracionado, permeado pela separação nociva entre animais e entre esses e o homem. Hayman (Fig. 12) opta por delinear visualmente o assassinato de Abel por seu irmão, episódio que ilustra não só a entrada da morte como também a introdução do assassinato no mundo pós-queda. Westall (Fig. 13) retrata uma cena bélica como exemplar do mesmo elemento presente em Hayman. Tais ilustrações reforçam os elementos destrutivos da Queda. O horror dessas cenas é refletido nos gestos de comisseração de Adão, numa postura similar nas três ilustrações.

Blake (Fig. 14) recusa essa tradição de culpa e arrependimento, ignorando na profecia de Michael os aspectos negativos decorrentes da Queda e centrando sua imagem no sacrifício do Filho. Aos pés de Cristo, o Pecado e a Morte quedam vencidos. Se esses resultam tanto do julgamento severo de Deus quanto do plano satânico, o sacrifício de Cristo os suplanta. Além da presença do Pecado e da Morte, Blake representa Satã em sua forma reptílica, com sua cabeça pregada abaixo dos pés de Cristo, numa alusão à profecia de *Gênesis*, 3:15. Em outras palavras, o que nos outros artistas é interpretado como o fracasso do mundo pós-queda, em Blake ganha traços de renovação e resolução. Além disso, o artista evita retratar Adão e Miguel à

distância, inserindo-os diretamente na cena, o que aproxima as personagens e o observador da reflexão sobre a Redenção.

Behrendt interpreta essa ênfase na figura do filho em Blake como uma possível solução para o impasse das oposições entre o Deus opressor e o filho rebelde¹². Entretanto, o Cristo apresentado por Blake difere daquele apresentado pela teologia convencional. Um dos primeiros a desenvolver essa relação foi Northrop Frye. O crítico afirma que, na acepção de Blake, Cristo era central ao cânone artístico do ocidente não por sua caracterização divina e sim por evidenciar um equilíbrio entre aspectos divinos e humanos. Nessa leitura, Cristo seria muito mais o destruidor da lei, do que o cumpridor dela. Além disso, sua ênfase em fábulas e histórias, para Frye, tornam-no mais um poeta do que um pregador, mais um defensor da inocência do que da culpa (1990, p. 79).

É como se na arte de Blake entre 1800 e 1810, Cristo figurasse na mitologia própria do poeta como Satã figurara na década anterior. Se a primeira leitura que Blake fez da personagem demoníaca valorizava a energia poética – leitura presente nos versos de *Marriage of Heaven and Hell* –, nas aquarelas para *Paradise Lost* essa mesma energia é vista como uma conciliação de estados antitéticos. É um Cristo que ofende e acusa a religião e cuja mensagem é de aceitação e devoção pelo humano. Anos depois, Blake definiria sua versão de Cristo em *Everlasting Gospel*.

*The vision of Christ that thou dost see
Is my vision's greatest enemy.
Thine has a great hook nose like thine;
Mine has a snub nose like to mine.
Thine is the Friend of all Mankind;
Mine speaks in parables to the blind.
Thine loves the same world that mine hates;*

¹² Segundo o crítico, “a decisão do Filho de se sacrificar é baseada numa espécie de alto-suficiência que podemos encontrar no Jesus de *Paradise Regained*. Sua decisão é baseada numa clara e saudável compreensão de quem e do que ele é em relação a Deus e ao homem. É um ato de amor e humildade que intenciona mostrar aos seus companheiros humanos um modo apropriado de alcançar um apocalipse pessoal e a admissão na eternidade. Tanto no caso de Satã nos céus quanto Adão e Eva no Éden, a incorreta resposta à tentação surge de uma falha auto-definição, uma definição baseada em primariamente num orgulho e numa auto-estima exaltada, e não em motivação apropriada como humildade e auto-consciência – a própria completude mental – epitomizada em Cristo”. (1983, p. 57)

*Thy heaven doors are my hell gates.
Socrates tught what Meletus
Loath'd as a nation's bitterest curse,
And Caiaphas was in his own mind
A benefactor to mankind.
Both read the Bible day and night,
But thou read'st black where I read white¹³
(1818, Versos 1-14).*

Refletindo sobre essa interpretação de Cristo como um poeta, J. G. Davies deixa claro que o objetivo de Blake é mais artístico do que dogmático. O que se encontra por toda a obra de Blake é uma aversão pelas instituições religiosas de seu tempo. Como muitos artistas, Blake “concebeu Cristo ao seu próprio modo, ressaltando na personagem sua personalidade vívida e complexa naquilo que mais interessava ao seu gênio, negligenciando inteiramente aquilo que não o interessava. Nas mãos de Blake, Cristo tornou-se um herói rebelde”, similar a tantos outros na mitologia do autor (1948, p. 110). Assim, um dos objetivos das aquarelas para Milton é o de corrigir o dogma religioso presente no poeta e a interpretação errônea que exaltava ainda mais esse dogma. Tal interpretação era perceptível na associação do pecado original com o ato sexual, na ênfase na figura divina ou satânica ou na reafirmação da natureza decaída, miserável do homem.

Para Blake, a percepção do auto-sacrifício de Cristo seria um retorno ao anterior estado de inocência, a um estado de possível re-integração com o mundo. O fato de nessa aquarela Blake ter representado Adão e Eva nus – diferente da aquarela anterior, dedicada ao julgamento deles – é um indício desse retorno à inocência via observação da natureza humana de Cristo. Embora Eva esteja deitada não mais sobre a relva, mas sob o solo seco, a proximidade de Adão da cena da crucificação indica uma alternativa ao estado de des-integração simbolizado pela queda. Na última

¹³ “O Cristo alçado no altar da tua religião / É o maior inimigo da minha visão. / Na face um nariz como o teu, empedrado / O meu Cristo, igual a mim, tem um nariz empinado. / O teu salvador é amigo de toda as raças, / O meu aos cegos conta histórias de graça. / O mesmo mundo que o teu ama, o meu odeia; / A porta do teu céu é no meu inferno a cadeia. / Sócrates ensinou aquilo que Meletus, são, / Chamou como a pior praga de uma nação, / E Caifás era aquele que, em sua mente / Deixava toda a humanidade contente. / Dia e noite, lemos a mesma bíblia tanto quanto, / Entretanto, onde tu lês preto, eu leio branco.” Tradução do autor.

aquarela, Blake enfatiza essa esperança dando a sua versão para a “Fortunate Fall” do homem e da mulher.

IV.

Nos últimos versos de *Paradise Lost*, há uma nota de esperança na saída/expulsão do Éden que sugere uma sutil rejeição por parte de Milton da interpretação da queda como essencialmente negativa. Depois do julgamento de Adão e Eva e da profecia de Michael, o épico termina com um relativo otimismo baseado na esperança de uma futura reintegração física e psicológica. Essa nota presente em Milton foi negligenciada pelos ilustradores.

Reproduzindo a versão pictórica de Rafael para o Gênesis, o primeiro artista apenas “ilustrou a tradição visão da Expulsão, uma versão da Queda segundo aquilo que a ortodoxia ensinou o leitor a esperar” (Behrendt, 1983, p. 93). Entre essa primeira versão ilustrada de *Paradise Lost* e Blake, tem-se durante mais de um século a repetição do imaginário que interpreta a Queda com tons de desespero, arrependimento e culpa. Esses traços podem ser percebidos pela caracterização de Adão e Eva nas versões de Aldrich, Hayman e Westall (Fig. 15, 16 e 17). Em contraste com a bíblia e com a interpretação teológica, *Paradise Lost* adensa e problematiza as estruturas convencionais da ortodoxia, seja ela católica ou protestante. Assim, o problema com as ilustrações para o épico é estarem mais próximos desse convencionalismo que inexistente em Milton.

Na versão de Aldrich e Hayman a complexidade de Adão e Eva, a queda advinda de uma complexa e crescente autoconsciência, é resumida a posições corpóreas de vergonha e contrição. Nas duas ilustrações, a presença de Michael, que os guia/retira do jardim, enfatiza a saída do Éden como condenação, não como escolha. Em termos blakeanos, se a queda é fragmentação psicológica, a presença do anjo exterioriza uma mudança que deveria ser, essencialmente, interna.

Na versão de Westall, tem-se apenas a imagem de Adão e Eva deixando o jardim. Aqui, o marca de uma queda individual é sugerida, embora a solidão que a cena exprime limite os contornos de esperança presentes em Milton. O fato de o casal demonstrar sentimentos diversos – Eva de culpa e Adão de saudosismo,

perceptíveis na iconografia dos seus gestos –, sugere sua cisão com uma perfeição anterior, como também a divisão entre o homem e a mulher, agora estranhos ou apartados um para o outro. Essas três primeiras cenas também enfatizam a hierarquia vertical que separa os aspectos divinos – superiores – dos terrestres – inferiores, decaídos. Nas três cenas, equidistantes da terra, luzes partem do céu indicando a presença divina.

O primeiro elemento visual que identificamos na versão de Blake para a queda é a inexistência dos gestos de contrição no casal. Ambos são mostrados de frente – em contraste com os corpos de perfil da décima aquarela que apresentava o julgamento (Fig. 10). Além disso, Blake os retrata em posições corporais similares, o que sugere que neste momento, diante da Queda, ambos voltam a ser contrapartes em consonância um com o outro. Uma imagem que lembra, pela posição similar do casal, a cena especular da quarta aquarela (Fig. 5).

Entre eles, Michael os guia para além dos limites do jardim. A ação do anjo, para além da expulsão, revela na delicadeza do gesto mais uma marca de união do que de separação ou expulsão. É como se nessa aquarela, Michael – como Cristo na décima aquarela – estivesse em igualdade horizontal com Adão e Eva, unindo, reintegrando o que antes havia sido separado. A promessa de uma reunificação começa no momento em que ambos deixam o jardim e sua promessa de uma perfeição limitadora e opressiva. Marca disso são os raios tempestuosos atrás deles, ilustrando os aspectos negativos da mentalidade reguladora de Deus.

Como em outras de suas imagens, Blake contrasta e emparelha os aspectos divinos dos demoníacos. Na parte superior da lâmina, Blake novamente aloca suas versões do Pecado e da Morte. Inversamente posicionada a essas marcas de punição divina, está Satã, rastejando na forma de serpente. Blake contrasta o céu e o inferno na figura de seus respectivos senhores, Deus e Satã, para reforçar a similaridade egocêntrica de ambos, numa relação similar a da décima aquarela.

A totalidade de símbolos e personagens presentes nessa última aquarela, em seus elementos divinos, infernais e terrestres, enfatiza a interpretação do épico de Milton com traços que nitidamente diferem daqueles da comum interpretação do *Gênesis* e de *Paradise Lost*. Se os ilustradores anteriores e posteriores a Blake

reproduziram apenas a acepção comum que via na queda uma marca de separação, fragmentação e punição, Blake retoma a interpretação original de Milton, no qual a queda carrega simbolicamente todos esses elementos, como também outros, que ressaltam esperança e sacrifício. Este último, o ato inverso da destrutividade de Satã e da severidade de Deus. Sobre a interpretação de Blake nessas últimas aquarelas dedicadas aos temas do pecado original, do julgamento divino e da expulsão do Éden, Behrendt afirma:

A repetição de figuras, gestos e detalhes nas quatro ilustrações finais sugerem, por exemplo, o desejo de Blake de vermos causa, razão e consequências da Queda (incluindo a visão que Michael apresenta que mostra a consequência mais importante) como um evento unificado que é tanto sequencial quanto simultâneo. Dessa forma, Blake nos faz perceber esse momento como se tudo houvesse acontecido antes no inferno e no céu, e somente depois no Éden. Essa ação anterior que leva inexoravelmente à queda é desse modo indivisível, na visão de Blake. Como muitos críticos tem comentado a obra de Milton nesses três séculos, somos tentados a considerar o conjunto da série de ilustrações de Blake como um retrato menos do sacrifício do filho do que da queda do homem (tomada sobretudo do título do épico). Devemos lembrar que tanto Milton quanto Blake enfatizaram que o filho ofereceu-se em sacrifício *antes* da tentação e da queda ocorrer: quando ela acontece, apenas assegura a realização do ato de sacrifício que o filho prometeu. Quanto vistos sob uma ótica correta, tanto o poema quanto as ilustrações sugerem que a queda foi um componente parcial de um ato maior, o sacrifício do filho. (1983, p. 176)

171

William Blake e as narrativas de Queda e Redenção nas ilustrações para Paradise Lost, de John Milton

Enéias Farias
Tavares

O crítico conclui seu argumento ao afirmar que seria justamente essa inversão – “Sacrifício >> Queda” e não “Queda >> Sacrifício” – que ressaltaria o laço imaginativo entre o filho divino e o homem. Nessa acepção, a queda seria uma exigência para o desenvolvimento e o progresso dos primeiros pais. Embora tal queda resulte de escolhas errôneas e de caminhos não visitados, sem esses, o paraíso se tornaria com o tempo um mundo insuportavelmente idealizado e opressivo.

Beheredt menciona que “Adão e Eva precisarão depois da queda trabalhar conscientemente – muitas vezes em dor – para resolver o conflito de oposições implícito nos seus dois estados”, quer sejam eles de razão e desejo ou masculino e feminino (1983, p. 185). O que o poema e as aquarelas deixam explícito é que todo o relato da queda carrega em si o tema da escolha e do livre arbítrio. Tal encruzilhada deverá ensiná-los a reconstruir dentro deles o paraíso perdido, a imagem ou lembrança de um ideal de integração ou unidade que marca sua passagem da perfeição para a condenação, ou nos termos blakeanos, da inocência para a experiência.

Blake revisitaria a hipótese de uma existência não decaída em poemas como *Tiriel* e *O Livro de Thel*. No primeiro, os pais de Tiriel, Har e Heva, vivem num ambiente acolhedor na qual uma perpétua infância marca o comportamento e a mentalidade dessas personagens. No caso de Thel, o mundo que ela se recusa a deixar é um mundo no qual tanto a sexualidade e a morte quanto a possibilidade de uma existência real e mutável inexistem. Assim, o movimento de Adão e Eva para fora do Éden é oposto à delimitação do anterior estado de perfeição. Justamente o tema de Milton em seu épico e o de Blake em suas aquarelas.

Blake praticou uma forma peculiar de crítica de arte durante o final do século 18 e início do 19. Tal forma consistia em produzir textos e imagens que tanto interpretassem criticamente as obras de poetas anteriores quanto revelassem as imprecisões interpretativas de seu tempo. A partir dessa perspectiva, a arte da ilustração – comumente vista como uma arte secundária à criação literária e subjugada às leis de mercado – pode ser vista como uma forma pertinente de interpretação e crítica de arte. Nesse sentido, as ilustrações que Blake executou para a obra de Milton, Young, Blair, Chaucer, Dante e outros têm se revelado como uma coleção de apontamentos interpretativos relevantes para a arte desses poetas.

Nas doze aquarelas para *Paradise Lost*, Blake buscou corrigir duas leituras que ele considerava errôneas e impressivas, tanto do ponto de vista teológico quanto do ponto de vista crítico. Primeiramente, a leitura de Satã como herói/vilão do poema de Milton. Blake o via mais como um resultado do egocentrismo divino, uma

extensão da falha original do demiurgo em perceber a extensão da interioridade do outro. Num segundo momento, Blake releu a tradição que associava à queda do homem e da mulher aspectos negativos e condenatórios.

Na visão de Blake, a queda simbólica de um estado de inocência para outro de auto-definição e auto-consciência foi necessária ao desenvolvimento do homem e da mulher. Vistos sob essa ótica, *Paradise Lost* e a obra de Blake tornam-se não uma narrativa da queda e da degradação da humanidade e sim uma interpretação simbólica do desenvolvimento humano que passa de um estado de individuação egocêntrica para um de reintegração com o outro e com o mundo.

Referências

- AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997;
- BEHRENDT, Stephen C. **The Moment of explosion – Blake and the illustration of Milton**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983.
- BENTLEY JR., G. E. **The Stranger from Paradise – A biography of William Blake**. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- BINDMAN, David. **Blake as a painter**. In: EAVES, Morris (ed) *The Cambridge companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- DAMON, Foster. **A Blake Dictionary**. London: University Press of New England, 1988.
- DAVIES, J. G. **The theology of William Blake**. Oxford: Clarendon Press, 1948.
- DANIELSON, Dennis. **The Fall and Milton's Theodicy**. In: Danielson, Dennis. *The Cambridge Companion to Milton*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FRYE, Northrop. **Fearful Symmetry – A Study of William Blake**. Princeton University Press: Princeton, 1990.
- FRYE, Northrop. **O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. 2ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- SMITH JR., Russell E. **Adam's Fall**. In: *Critical Essays on Milton from ELH*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1969.

Stein, Arnold. **Answerable Style**. Minneapolis, 1953, pp. 75-77.

RAJAN, B. **Paradise Lost & Seventeenth Century Reader**. London: Chatto & Windus, 1947.

*William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton*

Enéias Farias
Tavares

IMAGENS



Fig. 1. John Babtist Medina. *Paradise Lost*, Book IX (1688). Gravura.

Fig. 2. Francis Hayman. *Paradise Lost*, Book IX (1749). Gravura.

175

William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton

Enéias Farias
Tavares



176

Fig. 3. Richard Westall. *Paradise Lost*, Book IX (1794). Gravura.

Fig. 4. William Blake. “The Temptation and Fall of Eve” (1807).

Aquarela.

*William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton*

Enéias Farias
Tavares



Fig. 5. William Blake. “Christ Offers to Redeem Man” (1807). Aquarela.

Fig. 6. William Blake. “Satan Watching the Endearments of Adam and Eve”

1807).

177

*William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton*

Enéias Farias
Tavares



Fig. 7. John Babbist Medina. *Paradise Lost*, Book X (1688). Gravura.

Fig. 8. Francis Hayman. *Paradise Lost*, Book X (1749). Gravura.

*William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton*

Enéias Farias
Tavares

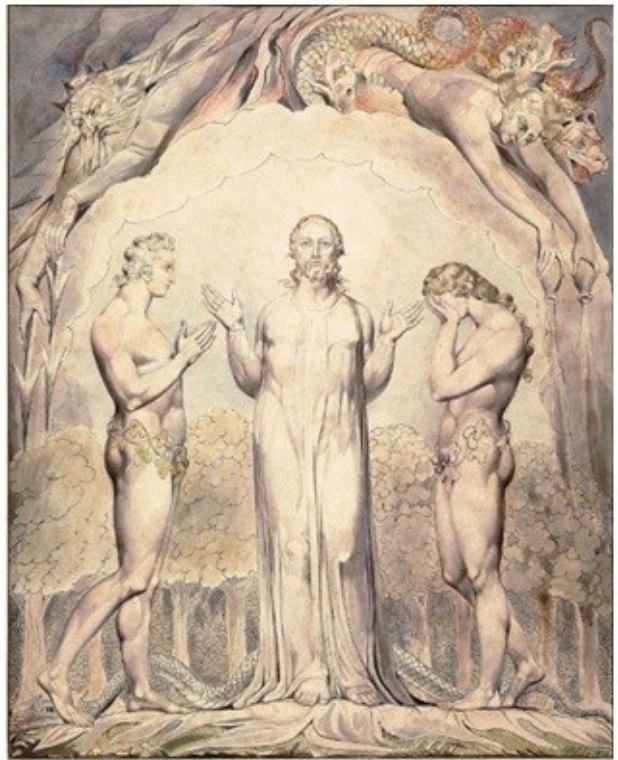


Fig. 9. Richard Westall. *Paradise Lost*, Book X (1794). Gravura.

Fig. 10. William Blake. "The Judgment of Adam and Eve" (1807). Aquarela.

*William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton*

Enéias Farias
Tavares



Fig. 11. John Babbist Medina. *Paradise Lost*, Book XI (1688). Gravura.

Fig. 12. Francis Hayman. *Paradise Lost*, Book XI (1749). Gravura.

*William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton*

Enéias Farias
Tavares



Fig. 13. Richard Westall. *Paradise Lost*, Book XI (1794). Gravura.

Fig. 14. William Blake. "Michael Foretells the Crucifixion" (1807). Aquarela.

*William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton*

Enéias Farias
Tavares



Fig. 15. Henry Aldrich. *Paradise Lost*, Book XII (1688). Gravura.

Fig. 16. Francis Hayman. *Paradise Lost*, Book XII (1749). Gravura.

*William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton*

Enéias Farias
Tavares



183

Fig. 17. Richard Westall. *Paradise Lost*, Book XII (1794). Gravura.

Fig. 18. William Blake. "The Expulsion" (1807). Aquarela.

*William Blake e
as narrativas de
Queda e
Redenção nas
ilustrações para
Paradise Lost, de
John Milton*

Enéias Farias
Tavares

Recebido em 23 de junho de 2012.

Aprovado em 18 de julho de 2012.