

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Juliana Steil

**TRADUÇÃO COMENTADA DE *MILTON*
DE WILLIAM BLAKE**

Florianópolis
2011

Catalogação na fonte elaborada pela biblioteca
da
Universidade Federal de Santa Catarina

S818t Steil, Juliana
Tradução comentada de Milton de William Blake [tese] /
Juliana Steil ; orientador, Walter Carlos Costa. –
Florianópolis, SC, 2011.
345 p.: il., tabs.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação
em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Blake, William, 1757-1827 - Crítica e interpretação.
2. Tradução e interpretação. 3. Poesia inglesa - Tradução
e interpretação. I. Costa, Walter Carlos. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução. III. Título.

CDU 801=03

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Juliana Steil

**TRADUÇÃO COMENTADA DE *MILTON*
DE WILLIAM BLAKE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de doutorado em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Coorientador: Prof. Dr. Saree Makdisi

Florianópolis
2011

Juliana Steil

TRADUÇÃO COMENTADA DE *MILTON*
DE WILLIAM BLAKE

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título de DOUTORA EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO e aprovada em sua forma final pelo curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 03 de outubro de 2011.

Prof^ª. Dr^ª. Andréia Guerini
Coordenadora do curso

Banca examinadora:

Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Orientador e Presidente
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof^ª. Dr^ª. Andréia Guerini
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Borges de
Faveri
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof. Dr. Julio Cesar Neves
Monteiro
Universidade de Brasília

Prof^ª. Dr^ª. Luana Ferreira de
Freitas
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Pedro Heliodoro de
Moraes Branco Tavares
Universidade de São Paulo

Para Jonas e Janelson.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Walter Carlos Costa;

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Saree Makdisi;

Ao Prof. Dr. Mark Crosby;

Ao Prof. Dr. Robert N. Essick;

À minha família;

A meus amigos e colegas, em especial Leonidas, Wanessa, Emerald, Fedra, Luana e Juliet;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior;

A todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Partindo de uma análise do percurso da tradução das obras de William Blake no sistema literário brasileiro, esse trabalho discute uma proposta de tradução de *Milton*, uma das três maiores profecias do autor, como uma possibilidade de reescrita complementar às reescritas existentes do poeta inglês no Brasil. Fornecem dados para essa discussão a própria tradução de *Milton* e seu confronto com a tradução do mesmo livro realizada por Manuel Portela (Blake, 2009b). Na proposta de tradução apresentada neste trabalho, o ritmo, a pontuação, o uso de adjetivos, as repetições, as aliteraões e consonâncias e os nomes próprios são identificados como algumas das características relevantes na totalidade do texto de *Milton*, e o estudo crítico sobre a obra e seu autor é considerado fundamental para determinar tanto as escolhas de tradução em nível textual como o perfil geral da reescrita.

Palavras-chave: William Blake, *Milton a Poem*, tradução comentada.

ABSTRACT

Taking into account the translation process of William Blake's works in the Brazilian literary system, this dissertation discusses a proposed translation of *Milton*, one of the three major prophecies written by the author, as a possibility of a rewriting which is complementary to the existing Brazilian rewritings of the English poet. The comparison of the translation of *Milton* and the translation of the same book made by Manuel Portela (Blake, 2009b) provide data for this discussion. For the proposal of the translation presented in this dissertation, rhythm, punctuation, use of adjectives, repetitions, alliterations, consonances, and proper nouns are identified as some of the features relevant in the totality of the *Milton* text. The critical study on the work and its author is considered to be essential to the translation strategies at the textual level as well as to the overall outcome of the rewriting.

Keywords: William Blake, *Milton a Poem*, commented translation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>SIE</i> , C: 47: “The Fly”	43
Figura 2 – <i>BU</i> , G: 18	49
Figura 3 – <i>M</i> , exemplar A, c. 1811	70
Figura 4 – <i>M</i> , exemplar B, c. 1811	70
Figura 5 – <i>M</i> , exemplar C, c. 1811	71
Figura 6 – <i>M</i> , exemplar D, 1818	71
Figura 7 – <i>M</i> , B: 32	92
Figura 8 – O universo em <i>Paradise Lost</i>	92
Figura 9 – O universo na Bíblia	92

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1 – Traduções de obras de Blake em português brasileiro	33
Quadro 2 – Traduções de obras de Blake em português europeu	35
Quadro com excertos 1 – <i>Núpcias, Casamento, Matrimônio do Céu e do Inferno</i>	38
Quadro com excertos 2 – <i>Núpcias, Casamento, Matrimônio do Céu e do Inferno</i>	41
Quadro com excertos 3 – <i>Canções, Cantigas: “The Fly”</i>	44
Quadro com excertos 4 – <i>Milton e Jerusalem</i> em antologias brasileiras	47
Quadro com excertos 5 – <i>The [First] Book of Urizen</i>	49
Tabela 1 – Índice de publicações acadêmicas sobre Blake no Brasil	55
Quadro 3 – <i>Milton</i> : correspondência métrica em português	231
Quadro com excertos 6 – O ritmo de <i>Milton</i> em traduções para o português	233
Quadro com excertos 7 – <i>Milton</i> em português: tratamento do ritmo	234
Quadro com excertos 8 – Verso profético de Blake: variações rítmicas	235
Quadro com excertos 9 – Verso profético de Blake: variações	236
Quadro com excertos 10 – <i>Milton, Jerusalem</i> : tradução da pontuação	240
Quadro com excertos 11 – <i>Milton, Jerusalem</i> : tradução da pontuação 2	240
Quadro com excertos 12 – <i>Milton, Jerusalem</i> : tradução da pontuação 3	241
Quadro com excertos 13 – <i>Milton, Jerusalem</i> : tradução da pontuação 4	242
Quadro com excertos 14 – <i>Milton, Jerusalem</i> : tradução da pontuação 5	242
Quadro com excertos 15 – <i>Milton, Jerusalem</i> : tradução da pontuação 6	243
Quadro com excertos 16 – <i>Milton</i> : tradução do uso de adjetivos	247
Quadro 4 – Tradução de repetições da obra de Blake	252
Quadro com excertos 17 – <i>Milton</i> : tradução de repetições	254
Quadro com excertos 18 – <i>Milton</i> : tradução de elementos onomatopaicos	255
Quadro com excertos 19 – <i>Milton</i> : tradução de repetições bíblicas	257
Quadro com excertos 20 – <i>Milton</i> : tradução de nomes históricos	262
Quadro 5 – <i>Milton</i> : tradução de nomes bíblicos	263

LISTA DE ABREVIATURAS

ARO – All Religions are One

BU – The First Book of Urizen

J – Jerusalem

Lao – Laocoön

M – Milton

MHH – The Marriage of Heaven and Hell

SIE – Songs of Innocence and of Experience

No texto da tese, as referências a citações de livros ilustrados de Blake seguem o padrão apontado neste exemplo:

M, *B*: 24

Em que “*M*” se refere ao livro *Milton*, “*B*” indica o exemplar do livro, e “24”, a página do texto citado. A identificação dos exemplares e suas páginas segue a catalogação do acervo digital The William Blake Archive (Eaves, Essick & Viscomi, 2011), fonte das reproduções de gravuras incluídas na tese.

Para as referências a citações da edição de David V. Erdman (1988) da obra completa de Blake, o padrão seguido é:

E453

Com a inicial do sobrenome do editor e a página do texto citado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
1 TRADUÇÕES E REESCRITAS DE BLAKE EM PORTUGUÊS NO CONTEXTO DO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO	31
1.1 <i>NÚPCIAS, CASAMENTO, MATRIMÔNIO DO CÉU E DO INFERNO</i>	35
1.2 <i>CANÇÕES, CANTIGAS</i>	42
1.3 ANTOLOGIAS	46
1.4 PROFECIAS MAIORES E OUTROS TEXTOS	48
1.5 PARATEXTO E FORMATO DAS EDIÇÕES.....	52
1.6 CRÍTICA ACADÊMICA BRASILEIRA.....	55
2 <i>TODO HOMEM HONESTO É UM PROFETA</i>	59
2.1 <i>A LEI DE PEDRA AO PÓ REDUZO</i> PROFETAS NA TRADIÇÃO DISSIDENTE.....	59
2.2 <i>UM MÉTODO DE IMPRESSÃO AO MESMO TEMPO DO TEXTO E DA GRAVURA EM UM ESTILO MAIS ORNAMENTAL, UNIFORME E GRANDIOSO DO QUE QUALQUER OUTRO ANTES DESCOBERTO</i> A PROFISSÃO DE GRAVURISTA, O MÉTODO DE GRAVURA E IMPRESSÃO INVENTADO PARA A SUA OBRA PRÓPRIA E A COMPOSIÇÃO DE <i>MILTON</i>	66
2.2.1 <i>Amigos Corporais são Inimigos Espirituais</i> O trabalho com Hayley em Felpham e suas consequências em <i>Milton</i>	75
2.3 <i>A BÍBLIA INTEIRA ESTÁ REPLETA DE IMAGINAÇÕES & VISÕES</i> LEITURA BLAKIANA DA BÍBLIA E APROPRIAÇÕES BÍBLICAS EM <i>MILTON</i>	82
2.4 <i>MILTON ME ADORAVA NA INFÂNCIA & ME REVELAVA O SEU ROSTO</i> JOHN MILTON VISTO POR BLAKE COMO ANTECESSOR POÉTICO	94
3 <i>MILTON UM POEMA – PARA JUSTIFICAR OS MODOS DE DEUS AOS HOMENS</i>	103

4 CADA PALAVRA EM SEU LUGAR: A TRADUÇÃO DO RITMO, DA PONTUAÇÃO, DO USO DE ADJETIVOS, DAS REPETIÇÕES, DAS ALITERAÇÕES E ASSONÂNCIAS E DOS NOMES PRÓPRIOS DE <i>MILTON</i>	229
4.1 RITMO	229
4.2 PONTUAÇÃO	237
4.3 USO DE ADJETIVOS	246
4.4 REPETIÇÕES	250
4.5 ALITERAÇÕES E CONSONÂNCIAS	257
4.6 NOMES PRÓPRIOS	261
4.6.1 Nomes históricos.....	261
4.6.2 Nomes bíblicos	262
4.6.3 Nomes inventados pelo autor.....	263
CONCLUSÃO	265
REFERÊNCIAS.....	269
APÊNDICE	
TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE BLAKE REALIZADOS NO BRASIL.....	279
ANEXO	
TRANSCRIÇÃO TEXTUAL DE <i>MILTON</i>	299

INTRODUÇÃO

Desde a publicação de *The life of William Blake, "Pictor Ignotus," with selections from his poems and other writings* (1863), primeira biografia e coletânea de escritos do poeta, escrita e organizada por Alexander Gilchrist, diferentes leituras contribuíram para mudanças importantes na reputação literária de Blake (1757-1827). No século XIX, a crítica sobre o autor foi marcada por opiniões moldadas à imagem das crenças pessoais dos próprios críticos (Dorfman, 1969). Um exemplo marcante desse tipo de intervenção é, como lembra Lefevere, a edição preparada por Edwen Ellis e W. B. Yeats: além de reescrever versos que considerava inferiores, Yeats, no paratexto da edição, literalmente inventou um ancestral irlandês para Blake, ligando-o a uma linhagem céltica e ao “Crepúsculo Celta”, tão caro ao editor naquele momento de seu próprio desenvolvimento poético (Lefevere, 1992: 08).

“(…) o Blake ‘construído’ por Yeats e Ellis funcionava como o ‘verdadeiro’ Blake para os leitores da edição de 1893”¹ (Lefevere, 1992: 08): por este motivo, Lefevere prefere chamar o aparato dos editores em relação ao texto do autor não de *leitura*, mas de *reescrita*. Se aplicarmos o termo para o caso blakiano, é possível dizer que a crítica do autor no século XX configurou-se como uma tentativa de reescrita de um novo “verdadeiro” Blake ao contestar esta reputação literária construída a partir de interesses por ela considerados exteriores à obra do poeta. Esta crítica, inserida em um contexto profissional, iniciada com o aparecimento dos departamentos de inglês nas universidades (Roberts, 2007), formou diferentes procedimentos ao revisar essa reputação. Uma exaustiva atividade interpretativa sobre a estrutura temática dos livros estabeleceu-se primeiro, produzindo duas obras fundamentais: *William Blake: his philosophy and symbols* (1924), seguida de *A Blake Dictionary* (1979), de Samuel Foster Damon e *Fearful symmetry: a study of William Blake*, de Northrop Frye, publicado originalmente em 1947 (Frye, 1990). Uma importante tentativa de explicar o autor a partir de uma perspectiva histórica foi realizada por Erdman em seu *Prophet against Empire* (1954).

Os estudos de Damon e Frye, que trazem uma abordagem teórica da obra do poeta e procuram descrevê-la como uma *unidade* organizada de maneira minuciosamente sistemática, “do poema lírico mais breve à

¹ “(...) the Blake ‘constructed’ by Yeats and Ellis ‘functioned’ as the ‘real’ Blake for readers of the 1893 edition”. As traduções de citações acompanhadas do original em nota de rodapé são da autora da tese.

mais extensa profecia” (Frye, 1990: 05), são interpretações bastante complexas, não necessariamente tão eficazes como tentativas de minimizar o isolamento literário das profecias de Blake. A crítica de cunho histórico de Erdman, por sua vez, propõe uma interpretação das profecias a partir de contextos políticos e sociais específicos; sua leitura de *America*, *Europe* e *The French Revolution* segundo a sua ligação a acontecimentos do período revolucionário foi seguida por muito tempo, e seu método também orientou uma série de outras leituras críticas.

Desde estas três grandes referências, a crítica especializada sobre Blake desenvolveu-se rapidamente na segunda metade do século XX, alcançando níveis muito sofisticados. A crítica contemporânea já apresenta discussões sobre muitos pormenores da obra de Blake, teóricos ou históricos, tanto em relação à sua obra própria quanto à sua produção comercial como gravurista, bem como descrições do seu relacionamento com pessoas de seu círculo social. Facsímiles dos originais de seus escritos e livros ilustrados passaram gradativamente a uma posição de importância indispensável para as edições produzidas por essa crítica.

A história da reputação literária de Blake, entre tantos outros exemplos, confirma que “A reescrita manipula e é efetiva”² (Lefevere, 1992: 09). Para Lefevere, entre os meios de reescrita mais efetivos estão a historiografia, a antologização, a crítica e a edição, mas a “tradução é o tipo de reescrita mais obviamente reconhecível, uma vez que ela é potencialmente a mais influente, por ser capaz de projetar a imagem de um autor e/ou uma (série de) obra(s) em outra cultura, elevando aquele autor para além dos limites de sua cultura de origem”³ (Lefevere, 1992: 09).

No Brasil, a história da tradução de Blake apresenta duas imagens predominantes do autor. A formação dessas duas imagens é sustentada, inicialmente, pela própria seleção de textos traduzidos no país. Assim, a preferência por *The Marriage of Heaven and Hell* e por *Songs of Innocence and of Experience* no sistema de tradução brasileiro corrobora com a reescrita de uma reputação de rebeldia ligada especialmente a correntes da literatura estadunidense, de um lado, e com a imagem de Blake como poeta habilidoso em relação à versificação, de outro. No nível textual das traduções, um das abordagens demonstra um

² “Rewriting manipulates, and it is effective”.

³ “(...) translation is the most obviously recognizable type of rewriting and since it is potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author beyond the boundaries of their culture of origin (...)”.

interesse maior no conteúdo semântico dos escritos do poeta, enquanto a segunda reescrita, ao contrário, valoriza o aspecto formal em primeiro lugar. Desse ponto de vista, é possível descrever o procedimento de tradução de ambas as reescritas a partir do que Meschonnic avaliaria como uma ruptura “do contínuo do ritmo”.

A noção de *ritmo* proposta por Meschonnic (2010: 43), diferentemente do termo utilizado em versificação, compreende “a organização e a própria operação do sentido no discurso. (...) Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. (...) o modo de significar”. Deste modo, o texto deixa de ser visto a partir da estrutura binária do signo e passa a configurar um contínuo, em que “o sentido está ligado à forma do sentido” (Meschonnic, 2010: 31). Uma tradução do ritmo, assim, implicaria em “fazer na língua de chegada, com seus meios próprios, o que o texto fez na sua língua” (Meschonnic, 2010b: 16), levando em conta as particularidades segundo as quais um determinado texto se realiza como aquele texto em particular. Deste ponto de vista, ao privilegiarem ora o conteúdo semântico, ora o aspecto formal (da parte verbal) das obras, as reescritas dominantes da tradução de Blake no Brasil, de uma maneira ou de outra, acabam deixando de lado alguns traços importantes da significação dos textos do poeta.

Esta tradução comentada se propõe a contribuir para formação de uma reescrita de Blake alternativa às reescritas já existentes no contexto brasileiro. A proposta inicia com a escolha de uma das profecias mais longas do autor, parte de sua obra ainda pouco explorada no país. Desde o início do século XX, *Milton*, com *Jerusalem* e *The Four Zoas*, é considerado pela crítica especializada o ápice do estilo blakiano. Além disso, o livro proporciona um contato literário entre dois dos maiores poetas da língua inglesa. Ao tratar Milton como antecessor poético e colocá-lo como protagonista no poema, Blake pode, nesta ocasião, ter procedido mais conscientemente em sua elaboração poética – isto torna *Milton* especial como obra representativa de sua fase madura, além do fato de o livro ter sido escrito no momento da sua maior crise pessoal em relação à sua profissão de gravurista e à sua atividade como poeta.

A fim de situar melhor a proposta de tradução comentada de *Milton*, cabe descrever mais detalhadamente o espaço dedicado a Blake – na forma do repertório dos textos traduzidos, paratextos e formatos das edições – no sistema de tradução brasileiro. Disso trata o primeiro capítulo do trabalho. A ideia de “sistema de tradução” é valiosa aqui, pois ajuda a organizar a descrição e a análise de como as traduções funcionam como modos de reescrita dentro de um contexto cultural

específico. A expressão remete à teoria de Even-Zohar (1997), que considera a rede dinâmica de fatores relacionados à atividade da tradução um sistema integral dentro de um (polis)*sistema literário* definido como “O complexo de atividades, ou qualquer setor deste complexo, pelo qual relações sistêmicas podem ser pressupostas para corroborar a opção de considerá-los ‘literários’” (Even-Zohar, 1997: 28). O modelo de sistema literário proposto por Even-Zohar inclui os fatores de “instituição”, “produtor”, “consumidor”, “mercado”, “produto” e “repertório”. A categoria *repertório* é particularmente pertinente a este trabalho como um conjunto de elementos ou de princípios literários disponíveis em um determinado sistema. A adoção de um repertório disponível em um dado sistema literário por outro sistema, Even-Zohar (1997: 54) chama de *interferência*, processo no qual a tradução é um canal relevante. Se esta interferência pode ocorrer também no caso de um relacionamento entre sistemas de tradução, isso pode ser verificado no papel que as traduções de Blake feitas em Portugal, sobretudo das profecias maiores, têm no percurso de tradução do autor no Brasil.

As traduções de Blake produzidas em Portugal, especialmente as traduções de Portela, trazem uma perspectiva de reescrita diferente das traduções brasileiras, já na seleção dos textos de partida. O repertório lusitano é mais amplo em número de obras traduzidas e abriga um projeto sistemático de tradução das profecias mais longas do autor. Embora não tenha se firmado, pelo menos até o momento, como reescrita diante das reescritas predominantes, o impacto das traduções de Portugal sobre o quadro da tradução brasileira de Blake é relevante; por isso, elas também são consideradas na discussão do quadro de traduções que circulam no sistema literário brasileiro. Já a descrição da crítica acadêmica do autor no contexto brasileiro, necessária devido ao interesse crítico desta proposta de tradução comentada, não inclui trabalhos feitos em Portugal, por entender que não ocorre interferência neste caso.

Como um item fundamental para sustentar esta proposta de tradução, o segundo capítulo traz um estudo crítico sobre *Milton*. Evitando uma abordagem das profecias de Blake como um sistema fechado onde domina uma simbologia exclusiva, o que pode atribuir um estranhamento excessivo a essas obras, o comentário procura apresentar não uma interpretação do tema de *Milton*, mas uma contextualização do livro no sentido de justificar a sua linguagem e o seu funcionamento como texto. Para isso, a obra de Blake é inicialmente discutida a partir do contexto da tradição dissidente inglesa, na qual há uma série de propostas que compartilham características com a obra de Blake, como a

ideia de profecia e uma perspectiva antinomiana de ver a organização social e o relacionamento com o divino. O comentário tenta mostrar que a posição de Blake contra a autoridade de padrões e modelos estabelecidos pode ser percebida na relutância de Blake à interferência do novo modo de produção – organizado sobre o esquema de cópias em série – na sua própria profissão de artesão-gravurista. Na obra de Blake, este conflito aparece sob a forma de uma condenação geral da “cópia” e da exaltação do “original”. O método de gravura e impressão inventado por ele para a produção de seus livros proféticos pode ser considerado como o principal traço dessa postura, sendo um método que impede a impressão de cópias idênticas. Depois de dar alguns detalhes sobre a composição dos exemplares de *Milton*, este capítulo da tese comenta sobre o relacionamento de Blake com o seu patrono William Hayley durante a sua estada em Felpham entre 1800 e 1803, procurando mostrar a importância deste episódio para o livro em questão. O capítulo encerra com uma discussão sobre os principais intertextos de *Milton*, que são a obra de John Milton e a Bíblia.

Segue-se ao estudo crítico sobre *Milton*, no terceiro capítulo, a tradução do livro produzida para esta tese. O quarto, e último, capítulo apresenta uma análise da tradução de *Milton*, comparando a tradução mostrada no terceiro capítulo e a única tradução publicada do livro em língua portuguesa, a tradução realizada por Manuel Portela (Blake, 2009b). Esta análise é feita a partir de algumas das características particulares do livro, a saber, o ritmo, a pontuação, as repetições, as aliteraões e consonâncias e os nomes próprios. A análise da tradução de *Milton*, junto à observação do percurso de tradução de Blake no Brasil, permite argumentar que, no contexto deste sistema, a tradução de Blake segue em direção a uma tradução do ritmo à medida que se aprimora a leitura crítica sobre o autor.

1 TRADUÇÕES E REESCRITAS DE BLAKE EM PORTUGUÊS NO CONTEXTO DO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

As traduções de Blake em língua portuguesa não publicadas no Brasil, nem feitas por tradutores brasileiros, circulam no país, e têm sua participação no processo de tradução do poeta no Brasil. Este é tipo de fenômeno que Even-Zohar chamaria de “interferência” no sistema de tradução: “uma relação ou relacionamento entre literaturas, por meio de que uma certa literatura A (uma literatura-fonte) pode tornar-se fonte de empréstimos diretos ou indiretos para uma literatura B (uma literatura-alvo)”⁴ (Even-Zohar, 1997: 54). Algo semelhante à interferência que Even-Zohar, nesta passagem, identifica no contexto mais amplo do que é por ele denominado de “polissistema literário” também ocorre no sistema de tradução que funciona dentro desse polissistema. De fato, o conjunto brasileiro das traduções de Blake empresta de Portugal os itens que não estão ou não estavam disponíveis em seu próprio repertório, e isso interfere no processo de tradução do autor no país de forma geral.

Essa interferência não parece acontecer, porém, desde o início das traduções de Blake no Brasil. A primeira tradução de livro do autor publicada em português, a de Oswaldino Marques, é brasileira. De 1956 – o ano de publicação desta primeira tradução – até 2010, há uma forte predominância de traduções de dois textos deste poeta no país: *The Marriage of Heaven and Hell* e *Songs of Innocence and of Experience*⁵.

⁴ “Interference can be defined as a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature)”.

⁵ Os dados sobre as traduções disponíveis em língua portuguesa foram obtidos por meio de busca na página da UNESCO (*Index Translationum*: <<http://www.unesco.org/xtrans/>>), na internet em geral e em coleções pessoais.

Título	Obras traduzidas	Tradutor	Editora	Ano da primeira edição
<i>Núpcias do Céu e do Inferno</i>	<i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	Oswaldino Marques	Francisco Alves	1956
<i>Escritos de William Blake</i>	Poemas/fragmentos de: <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> ; <i>The Book of Urizen</i> ; <i>America</i> ; <i>Milton</i> ; <i>Jerusalem</i> ; <i>The Pickering Manuscript</i> ; <i>The Book of Thel</i> ; <i>Poetical Sketches</i> ; <i>Songs of Innocence and of Experience</i> ; <i>Notebook Poems</i> ; <i>Satiric Verses and Epigrams</i> ; carta	Alberto Marsicano; Regina de Barros Carvalho	L&PM	1984
<i>Canções da inocência e da experiência</i>	<i>Songs of Innocence and of Experience</i>	Antonio de Campos	Edições Bagaço	1987
<i>O Matrimônio do Céu e do Inferno e O Livro de Thel</i>	<i>The Marriage of Heaven and Hell</i> ; <i>The Book of Thel</i>	José Antônio Arantes	Iluminuras	1987
<i>Poesia e Prosa Seleccionadas</i>	Poemas/fragmentos de: <i>Poetical Sketches</i> ; <i>Songs of Innocence / Songs of Experience</i> ; <i>Rossetti Manuscript</i> ; <i>Auguries of Innocence</i> ; <i>The French Revolution</i> ; <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> ; <i>Milton</i> ; <i>Jerusalem</i>	Paulo Vizioli	J. C. Ismael	1993
<i>Tudo o que vive é sagrado</i>	<i>The Marriage of Heaven and Hell</i> ; <i>All Religions Are One</i> ; <i>There is No Natural Religion</i> ; fragmentos diversos reunidos em seção “Aforismos”	Mário Alves Coutinho	Crisálida	2001
<i>O Casamento do Céu e do Inferno</i>	<i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	Dênis Urgal	< http://pt.scribd.com/doc/46875783/Hierografia-Rizoma-net >	2002
<i>Matrimônio do Céu e do Inferno</i>	<i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	Júlia Vidili	Madras	2004

<i>Canções da Inocência e da Experiência – revelando os dois lados opostos da alma humana</i>	<i>Songs of Innocence and of Experience – Shewing the two contrary states of the Human Soul</i>	Mário Alves Coutinho; Leonardo Gonçalves	Crisálida	2005
<i>Canções da Inocência e Canções da Experiência – os dois lados contrários da alma humana</i>	<i>Songs of Innocence and of Experience – Shewing the two contrary states of the Human Soul</i>	Gilberto Sorbini; Weimar de Carvalho	Disal	2005
<i>Canções da Inocência e da Experiência</i>	<i>Songs of Innocence and of Experience – Shewing the two contrary states of the Human Soul</i>	Renato Suttana	< http://www.arquivors.com/wblake1.pdf >	2005
<i>O Casamento do Céu e do Inferno & outros escritos</i>	Reedição do livro de 1984, sem as traduções de Regina de Barros Carvalho, trazendo a tradução integral de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> com a revisão de John Milton	Alberto Marsicano	L&PM	2007
<i>O Casamento do Céu e do Inferno</i>	<i>The Marriage of Heaven and Hell</i>	Ivo Barroso	Hedra	2008
“‘Uma Canção de Liberdade’ de William Blake: discurso profético e tradução poética”	“A Song of Liberty” (excerto de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i>)	Enéias Tavares	Revista <i>Scientia Traductionis</i>	2010
<i>Laocoonte</i>	<i>Laocoön</i>	Enéias Tavares	Revista <i>Todas as Musas</i>	2010
<i>O Fantasma de Abel</i>	<i>The Ghost of Abel</i>	Ivan Schneider	Zine <i>Lucifer Luciferax</i> (< http://www.mortesubita.org/entretenimento/lucifer-luciferax-zine/Lucifer_Luciferax_VI.pdf >)	2010
<i>Jerusalém</i>	<i>Jerusalem</i>	Saulo Alencastre	Hedra	2010

Quadro 1 – Traduções de obras de Blake em português brasileiro

Já o repertório português é bem diferente do repertório brasileiro. Há uma leve preferência por *Songs of Innocence and of Experience*, que conta com duas traduções em Portugal; o quadro geral é, porém, bastante variado. Enquanto no Brasil se traduziram várias vezes os mesmos textos, em Portugal há um esforço visível de traduzir obras anteriormente não traduzidas.

Título	Obras traduzidas	Tradutor	Editora	Ano da primeira edição
<i>Primeiro Livro de Urizen</i>	<i>The First Book of Urizen</i>	João Almeida Flor	Assírio & Alvim	1983
<i>Cantigas da Inocência e da Experiência</i>	<i>Songs of Innocence and of Experience</i>	Manuel Portela	Antígona	1994
<i>A Águia e a Toupeira: poemas de William Blake</i>	Poemas de <i>Songs of Innocence and of Experience</i> , excertos de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i> , excertos de <i>Visions of the Daughters of Albion</i> , <i>America; Europe, For the Sexes, The Song of Los, Vala or The Four Zoas, Jerusalem</i> e <i>Milton</i>	Hélio Osvaldo Alves	Pedra Formosa	1996
<i>Poemas do Manuscrito Pickering seguidos d'os Portões do Paraíso</i>	<i>Poems from the Pickering Manuscript; For the Sexes: The Gates of Paradise</i>	Manuel Portela	Antígona	1996
<i>Uma Ilha na Lua</i>	<i>An Island in the Moon</i>	Manuel Portela	Antígona	1996
<i>Sete Livros Iluminados</i>	<i>All Religions Are One; There is no Natural Religion; The Book of Thel; America a Prophecy; Europe a Prophecy; The Song of Los; The Book of Los</i>	Manuel Portela	Antígona	2005
<i>Quatro Visões Memoráveis</i>	<i>The Marriage of Heaven and Hell; Visions of the Daughters of Albion; The [First] Book of Urizen; The Book of Ahania</i>	Manuel Portela	Antígona	2006
<i>Milton</i>	<i>Milton</i>	Manuel Portela	Antígona	2009

<i>Canções de Inocência e de Experiência</i>	<i>Songs of Innocence and of Experience</i>	Jorge Vaz de Carvalho	Assírio & Alvim	2009
--	---	--------------------------	--------------------	------

Quadro 2 – Traduções de obras de Blake em português europeu

Revelando um interesse crescente pelas obras do poeta ainda não traduzidas localmente, o sistema de tradução brasileiro recebe essa variedade do repertório português.

No que se refere ao número de originais traduzidos, o repertório de traduções de Blake publicadas no Brasil é pequeno ou pouco variado; já o perfil de seus tradutores é bastante heterogêneo. Entre eles há, entre outros, músicos, poetas, pessoas interessadas em misticismo, satanistas e professores de literatura. Em Portugal, o perfil dos tradutores é homogêneo; todos são vinculados à universidade, com formação em Letras.

É possível perceber, ao longo da história da tradução de Blake para a língua portuguesa, que as edições vão passando de um formato exclusivamente verbal para o verbal com a presença de cópias ilustradas dos originais. Acompanha esse movimento o material de paratexto, que se desenvolve em direção a uma leitura especializada.

1.1 *NÚPCIAS, CASAMENTO, MATRIMÔNIO DO CÉU E DO INFERNO*

É *The Marriage of Heaven and Hell* a primeira obra de Blake traduzida no Brasil, e também o livro mais traduzido deste poeta para o português brasileiro até o presente momento: são sete as traduções integrais, sem contar os excertos incluídos em coletâneas do poeta. Por que, entre todas as obras de Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* se tornou o principal objeto de interesse no processo de tradução brasileiro desse autor?

Tal interesse não se restringe ao campo da tradução, e seus “produtos” – e aqui se toma de empréstimo o conceito conforme desenvolvido por Even-Zohar⁶ – não existem apenas sob a forma de traduções integrais ou excertos publicados em coletâneas do autor; *The Marriage of Heaven and Hell* é amplamente conhecido de maneira indireta, por meio de pequenos fragmentos que circulam no repertório vivo do sistema cultural. Isso não acontece apenas no Brasil, mas

⁶ O “produto da literatura”, para Even-Zohar, é o “texto”, que circula no mercado em diversas formas, seja como texto integral, ou como citações, provérbios e outros fragmentos textuais vindos de obras literárias e utilizados no discurso cotidiano (Even-Zohar, 1997: 44).

também nos países anglófonos e, talvez, em boa parte do mundo. Certamente, este repertório foi estabelecido com as apropriações culturais ocorridas em meados do século XX: “Enquanto contemporâneos de Blake como Byron e Wordsworth tiveram um enorme e variado impacto na cultura do século XIX, no caso de Blake, sua presença cultural começou realmente a proliferar-se somente na década de 1950”⁷ (Roberts, 2007: 93).

Decisiva para esta proliferação foi a menção a Blake feita por Aldous Huxley em seu *The Doors of Perception* (1954). Para Roberts (2007: 99), o interesse de Huxley por Blake e por drogas alucinógenas, que foi mais tarde compartilhado por Allen Ginsberg, fez com que, nos anos 60 e 70, a relação entre a experiência com alucinógenos e a representação das visões de Blake parecesse a muitos leitores “uma relação óbvia e natural”. O crítico atribui principalmente a Allen Ginsberg a forte presença de uma interpretação mística de Blake no século XX. Uma imensa quantidade de produções da música e da arte popular em geral relacionada a Blake surgiu a partir das intervenções de Huxley e Ginsberg. Paralelamente ao âmbito artístico, Blake passou a receber atenção de muitas pessoas interessadas em ocultismo e misticismo. Roberts acredita que “sua habilidade [de Blake] de ter ‘visões’ atraía – e ainda atrai – interessados no sobrenatural e no mundo dos espíritos”⁸ (Roberts, 2007: 95).

É possível que o movimento contracultural surgido nos Estados Unidos tenha despertado o interesse por Blake no país. A primeira tradução de Blake para o português brasileiro, *Núpcias do Céu e do Inferno*, feita por Oswaldino Marques, foi publicada dois anos depois da publicação de *The Doors of Perception* de Huxley e no mesmo ano da publicação de *Heaven and Hell* do mesmo autor.

Marques aparentemente manteve um estreito relacionamento com a poesia estadunidense moderna. Traduziu vários poetas modernos dos Estados Unidos, como Walt Whitman – ao lado de quem o nome de Blake também é frequentemente mencionado –, e organizou coletâneas como *Videntes e Sonâmbulos*, antologia bilíngue de poesia norte-

⁷ “Whereas Blake’s contemporaries, such as Byron and Wordsworth, had an enormous impact on nineteenth-century culture, in Blake’s case his cultural presence only really began to proliferate in the 1950s”. Roberts faz uma revisão detalhada das interpretações da obra de Blake realizadas na cultura popular a partir da década de 50 no capítulo “Adaptation, interpretation and influence” de seu *William Blake’s Poetry* (2007).

⁸ “Even during his own lifetime, Blake attracted individuals interested in the occult. This was not because Blake himself was interested in occult practices (he wasn’t), but because his ability to see ‘visions’ attracted – and still attracts – those who were interested in the supernatural and the spirit worlds”.

americana. Marques foi ele mesmo poeta, além de professor de teoria literária e literatura em universidades⁹.

Com exceção, talvez, de José Antônio Arantes, que tem carreira acadêmica na área de filosofia, de Mário Alves Coutinho, crítico de literatura e cinema, e de Ivo Barroso, que é poeta e tradutor de um amplo repertório de poetas de várias línguas, os outros tradutores que traduziram o texto integral de *The Marriage of Heaven and Hell* no Brasil têm afinidade com a contracultura estadunidense e/ou mostram interesse visível em assuntos místicos ou de ocultismo. A tradução de Dênis Urgal aparece em uma revista cultural eletrônica que traz no mesmo número, além de outra sua tradução de um texto de Antonin Artaud, textos do escritor *beat* Michael McClure, de Roberto Piva e Claudio Willer, que fizeram parte de um grupo de poetas – os “Poetas Novíssimos” – influenciado pela literatura *beat* nos anos 60. Julia Vidili, ligada à área de filosofia, traduziu vários livros para a editora esotérica Madras, como *A Cabala da Astrologia*, *A Espiritualidade na Maçonaria*, entre outros. Alberto Marsicano, também com formação em filosofia, é um reconhecido guitarrista, ex-aluno de Ravi Shankar e tem interesses voltados para temas místicos. Em Portugal, a única tradução integral foi publicada somente em 2006, uma tradução de Manuel Portela, professor de literatura inglesa da Universidade de Coimbra.

Esses tradutores tiveram diante de si um livro cuja parte verbal tem forma bastante heterogênea; nela encontram-se poemas, parábolas, aforismos. Tanto nas passagens em verso como nos trechos em prosa, são muito frequentes os casos de simetria rítmica e rimas internas. Os exemplos a seguir mostram casos assim:

<i>How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way, Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?</i> *** <i>The crow wish'd every thing was black, the owl, that every thing was white.</i>	
Tradução	Tradutor
“Como sabeis que cada Pássaro que sulca as trilhas aéreas / Não é um imenso mundo de deleites fechado por vossos cinco sentidos?” *** Pelo gosto da gralha tudo seria negro; a coruja desejaria todas as coisas brancas.	Oswaldino Marques (Blake, 1988: 22; 26)

⁹ *Suplemento Literário Guesa Errante*,

<<http://www.guesaerrante.com.br/2005/11/30/Pagina375.htm>>. Acesso em 02 fev. 2011.

<p>Como sabeis que cada Pássaro que fende os ares não é um imenso mundo de deleite, encerrado por vossos sentidos, os cinco? *** O corvo queria tudo negro; tudo branco, a coruja.</p>	<p>José Antônio Arantes (Blake, 2001: 23; 29)</p>
<p>Como sabeis que todo Pássaro que corta os ares, / É um imenso mundo de delícias, fechado por vossos cinco sentidos? *** O corvo gostaria que tudo fosse preto, a coruja, que tudo fosse branco.</p>	<p>Mário Alves Coutinho (Blake, 2010b: 21; 29)</p>
<p>Como sabeis que cada pássaro que corta os ares seja um imenso mundo de deleite, fechado por vossos cinco sentidos? *** A gralha queria que tudo fosse negro, a coruja que tudo fosse branco.</p>	<p>Dênis Urgal (Blake, 2002: 85; 87)</p>
<p>Como poderia saber que cada Pássaro que corta a estrada dos ares / É um imenso mundo de deleite, bloqueado por seus cinco sentidos? *** O corvo deseja que tudo fosse preto, a coruja, que tudo fosse branco.</p>	<p>Julia Vidili (Blake, 2004: 19; 25)</p>
<p>“Como sabeis, que cada Pássaro que irrompe a ventana não abarca um imenso universo de delícias, imerso em vossos cinco sentidos.” *** Quisera o corvo que tudo fosse negro. E puro alvor a coruja.</p>	<p>Alberto Marsicano (Blake, 2007b: 18; 24)</p>
<p>Como sabeis que cada Pássaro que cruza as vias do ar / Não é um imenso mundo de deleite, fechado aos vossos cinco sentidos? *** O corvo gostaria que tudo fosse preto, a coruja que tudo fosse branco.</p>	<p>Ivo Barroso (Blake, 2008: 29; 37)</p>
<p>Como sabes se cada Ave que corta o trilho aéreo Não é um mundo imenso de delícias, vedado aos teus cinco sentidos? *** O corvo queria que tudo fosse negro, o mocho que tudo fosse branco.</p>	<p>Manuel Portela (Blake, 2006: 17; 23)</p>

Quadro com excertos 1 – *Núpcias, Casamento, Matrimônio do Céu e do Inferno*

Das características deste par de versos da gravura 7 citados como primeiro exemplo, a mais marcante é sem dúvida a rima interna no final da segunda linha: *delight-by-five*. Tais versos encerram uma das “visões memoráveis”, que estão escritas em prosa, e dividiram as escolhas dos tradutores: alguns quiseram mantê-los como versos; outros preferiram reescrevê-los em prosa. Mesmo nas traduções que mantiveram a divisão gráfica dos versos, não se vê uma tentativa mais insistente de criar uma semelhança com a rima interna do texto original. Coutinho e Marsicano procuram fazer assonância em “i” (Marsicano tenta causar um efeito, ainda, com o par *universo-imerso*), que não fica tão evidente por causa da posição das sílabas no verso. Ironicamente, o resultado que mais se aproxima de uma reescrita da rima interna presente no original está na tradução que omite o recurso gráfico que indica o texto em verso. Favorecida pelo ritmo, a prosa de José Antônio Arantes põe em evidência a assonância em “i” de *sentidos-cinco* refazendo a inversão sintática do original e acrescentando espaço entre o par, deixando-o em posição parecida com a do par *by-five*¹⁰:

clos'd by your senses five?

Encerrado por vossos sentidos, os cinco?

O segundo exemplo é um dos “Provérbio do Inferno”. Trata-se de uma sentença em prosa, mas que tem a simetria rítmica perfeita de um par de versos regulares:

The crow wish'd every thing was black,

x / x / x / x /

the owl, that every thing was white.

x / x / x / x /

Além desta simetria no ritmo, e também na sintaxe, há rima aproximando os substantivos principais: *crow-owl*. Com exceção de Marques e de Marsicano, todos os tradutores buscaram manter a simetria sintática, mas não refizeram a rítmica. A rima foi substituída pela aliteração *corvo-coruja* na maioria das traduções.

Neste outro provérbio do inferno, a seguir, dois elementos poéticos chamam a atenção: em primeiro lugar, as aliterações entre os pares de substantivos, *pride-peacock* e *glory-God*; em segundo lugar, a

¹⁰ Símbolos de acordo com Preminger & Brogan (1993) para o padrão de escansão da versificação acentual, em que “x” representa a sílaba não acentuada e “/”, a sílaba acentuada.

rima interna *peacock-God*. São recursos importantes para reforçar a ironia e o humor deste aforismo.

<i>The pride of the peacock is the glory of God.</i> *** <i>In the fourth chamber were Lions of flaming fire raging around & melting the metals into living fluids.</i>	
Tradução	Tradutor
O entorno do pavão é a glória de Deus. *** Na quarta sala, estavam os Leões de labaredas de fogo, desassossegados a bramir & derretendo os metais em fluidos vivos.	Oswaldino Marques (Blake, 1988: 24; 31)
A vanglória do pavão é a glória de Deus. *** Na quarta câmara, havia Leões fogoflamantes rondando furiosos & fundindo metais em fluidos candentes.	José Antônio Arantes (Blake, 2001: 27; 39)
O orgulho do pavão é a glória de Deus. *** Na quarta câmara havia Leões de fogo flamejante enraivecidos & derretendo os metais em fluidos ativos.	Mário Alves Coutinho (Blake, 2010b: 23; 35)
O orgulho do pavão é a glória de Deus. *** Na quarta câmara havia leões de fogo flamante, vagando furiosos e fundindo os metais em vivos fluidos.	Dênis Urgal (Blake, 2002: 86; 89)
O orgulho do pavão é a glória de Deus. *** Na quarta câmara, havia Leões de chamas reluzentes, enraivecidos & derretendo metais em fluidos vivos.	Julia Vidili (Blake, 2004: 21; 35)
A altivez do pavão é a glória de Deus. *** Na quarta câmara, Leões de flamas ardentes rondavam furiosos derretendo os metais até fundilos em fluidos incandescentes.	Alberto Marsicano (Blake, 2007b: 21; 31)
O orgulho do pavão é a glória de Deus. *** Na quarta câmara havia Leões flamejantes vociferando em torno e fundindo metais em fluidos vivos.	Ivo Barroso (Blake, 2008: 33; 47)
A arrogância do pavão é a glória de Deus.	Manuel Portela

<p>***</p> <p>Na quarta câmara estavam Leões de fogo ardente, rugindo & derretendo os metais em fluidos vivos.</p>	<p>(Blake, 2006: 19; 31)</p>
--	------------------------------

Quadro com excertos 2 – *Núpcias, Casamento, Matrimônio do Céu e do Inferno*

Nenhuma das traduções demonstra tentativa de reescrever as aliterações ou a rima interna do aforismo, a não ser a de José Antônio Arantes. Escolhendo “vanglória” como tradução de “pride”, Arantes consegue, ao mesmo tempo, uma assonância e uma aliteração estratégicas, de forma que causam um efeito paralelo ao do original.

Como se vê, a prosa de Blake é bastante rica em efeitos poéticos. No fragmento selecionado da gravura 15, vários desses efeitos podem ser identificados – como a assonância de *Lions-fire*, que ajuda a criar a dramaticidade da passagem –; dois deles são, porém, mais evidentes durante a leitura: as aliterações em “f”, especialmente em *flaming fire*, e em “m”, no par *melting-metals*. Marques, Vidili e Portela preferiram deixar de lado as aliterações. Arantes optou por aumentar a aliteração em “f”; os outros tradutores seguiram a estratégia de manter a aliteração em “f”.

Dois outros traços importantes da prosa de Blake aparecem neste trecho e merecem ser mencionados: o uso de iniciais maiúsculas em substantivos comuns e o uso do “&”, ou seja, do *ampersand*, em vez do “e”. A maioria dos tradutores mantém as maiúsculas blakianas; o único que não fez isso na tradução de *The Marriage of Heaven and Hell* foi Dênis Urgal. Do mesmo modo, desde a primeira tradução de Blake ao português, a de Oswaldino Marques, é uma opção tradicional dos tradutores a de manter os *ampersands*. Apenas Dênis Urgal e Ivo Barroso preferiram adequar o texto de *The Marriage of Heaven and Hell* à norma da escrita convencional, com a substituição do “&” pelo “e”. Vale observar que todos os tradutores desse livro normalizaram, em suas traduções, a pontuação não-convencional de Blake segundo a escrita padrão do português.

The Marriage of Heaven and Hell é um livro muito popular por seu conteúdo irônico, controverso, heterodoxo, e, principalmente, por ser interpretado como um repertório de ideias místicas ao gosto do público atual. A tradução de José Antônio Arantes demonstra uma preocupação maior com as características poéticas da obra; os outros tradutores parecem ter direcionado sua atenção mais para o que o texto diz do que a como ele diz. A atenção dos tradutores se concentra em outros elementos no que se refere ao segundo livro mais traduzido de Blake para o português, *Songs of Innocence and of Experience*.

1.2 CANÇÕES, CANTIGAS

Se *The Marriage of Heaven and Hell* é o livro que mais participa do repertório de uso cotidiano do sistema cultural, *Songs of Innocence and of Experience* continua sendo a mais valorizada obra de Blake no cânone brasileiro da literatura traduzida. No contexto anglófono, os poemas curtos e muito musicais de *Songs of Innocence and of Experience* têm espaço de destaque nas coletâneas e nas obras de história da literatura inglesa. “The Sick Rose”, “Chimney Sweeper” e “The Lamb” são exemplos dos mais citados, além de, é claro, “The Tyger”, que é o poema mais antologizado da língua inglesa¹¹. No Brasil, os mesmos poemas são especialmente famosos sob a pena de poetas tradutores, como José Paulo Paes, Ivo Barroso e Augusto de Campos. Todos esses poetas tradutores buscaram reescrever em suas traduções o metro, as rimas, as aliterações e os demais elementos poéticos desses sofisticados poemas de Blake. De fato, nunca houve em língua portuguesa outra estratégia de tradução para as *Songs* que não fosse a tradução poética.

A primeira tradução de *Songs, Canções da inocência e da experiência*, foi publicada em 1984. Trata-se da tradução feita pelo poeta pernambucano Antonio de Campos, em edição pouco conhecida. Em 2005, três traduções deste livro vieram à luz: *Canções da Inocência e da Experiência*, tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves; *Canções da Inocência e Canções da Experiência*, tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho e *Canções da Inocência e da Experiência*, tradução de Renato Suttana, publicada em sua página pessoal na internet. Todos os tradutores são professores de língua ou literatura inglesa ou estão envolvidos com o estudo acadêmico de literatura. Em Portugal, são duas as traduções publicadas até o momento: a de Manuel Portela, *Cantigas da Inocência e da Experiência* (2006) e a de Jorge Vaz de Carvalho, *Canções de Inocência e de Experiência* (2009).

¹¹ Segundo Hilton (2003: 207).

*Little Fly
Thy summers play,
My thoughtless hand
Has brush'd away.*

*Am not I
A fly like thee?
Or art not thou
A man like me?*

*For I dance
And drink & sing:
Till some blind hand
Shall brush my wing.*

*If thought is life
And strength & breath:
And the want
Of thought is death;*

*Then am I
A happy fly,
If I live,
Or if I die*

(SIE, C: 47)



Figura 1 – SIE, C: 47: “The Fly”

Pequena mosca,
O brilho de teu verão
Foi varrido
Por azar de minha mão.

Não sou eu
U'a mosca como tu?
Ou não és
Um homem como sou?

Pois bebo
Conto e bailo
Até que mão vã
Acabe meu vôo.

Se vida é pensar,
Força e hálito,
E é morte

Ó Mosquitinho,
Seus jogos de verão
Tiveram o seu fim
Por minha tola mão.

Não serei eu
Mosquito como tu?
Ou não serias tu
Homem como eu?

Pois sei dançar
E beber e cantar
Até uma mão cega
Vir minha asa arrancar.

Se pensamento é vida
Se ele é alento & energia:
E sua carência

Pequenina Mosca;
Minha mão, em distração,
Repeliu num gesto
Teu lazer de verão.

Então, como tu,
Uma mosca Eu seria?
Ou tu, ser um homem
Também poderias?

Pois posso dançar
Beber e cantar,
Até que mão cega
Me abata no ar.

Se o pensar é vida,
É fôlego e é forte;
E sua ausência cultiva

<p>A falta disto,</p> <p>Então sou U'a mosca feliz, Quer viva, Quer morra.</p> <p>(Campos – Blake, [?]: 45)</p>	<p>Como a morte seria;</p> <p>Logo sou Um mosquitinho, Se fico vivo, Ou se definho.</p> <p>(Coutinho & Gonçalves – Blake, 2005c: 97)</p>	<p>A presença da morte,</p> <p>Então sou Eu, Mosca festiva; Quer Eu morra, Quer Eu viva.</p> <p>(Sorbini & Carvalho – Blake, 2005: 108)</p>
<p>Mosquitinho, tua alegria meu dedo incauto varreu do dia.</p> <p>Não sou eu tão leve assim? Ou não és homem igual a mim?</p> <p>Pois que danço, e bebo, e então, até que um dedo varra meu vôo.</p> <p>Se o pensamento põe vivo e forte a quem sem ele só encontra a morte;</p> <p>então feliz mosquito sou: se estou vivo, se morto estou.</p> <p>(Suttana – Blake, 2005b: 30)</p>	<p>Borboleta, Teu voo de verão Foi sem querer varrido Pela minha mão.</p> <p>Não serei eu Borboleta como tu? Não serás tu Homem como eu?</p> <p>Pois eu danço E bebo & canto: Até que cega mão Varra a minha asa.</p> <p>Se o pensar é vida E força & sopro: E o não pensar É morte;</p> <p>Então sou eu Borboleta alegre, Quer viva, Ou morra.</p> <p>(Portela – Blake, 2007: gravura 40)</p>	<p>Mosca o jogo Do teu verão, Varreu estouvada A minha mão.</p> <p>Não sou eu Qual mosca assim? Ou não és tu Igual a mim?</p> <p>Vou dançar Beber cantar: 'Té cega mão Me desasar.</p> <p>Pensar se é vida Sopro & ser forte: E se é falta De pensar morte;</p> <p>Com prazer Mosca eu vou ser, Esteja eu vivo, Ou se morrer.</p> <p>(Vaz de Carvalho – Blake, 2009: 84)</p>

Quadro com excertos 3 – *Canções*, *Cantigas*: “The Fly”

Um dos fatores que tornam as *Canções* uma obra “canônica” certamente é, em nível textual, o tipo de trabalho com a linguagem realizado nesses poemas. O alto grau de elaboração do verso em poemas como “The Fly”, justifica, ao menos em parte, o grande interesse dos tradutores, poetas ou não, em traduzi-los.

“The Fly” tem um verso conciso, com dois pés. O metro é iâmbico (x / x /), com as exceções dos primeiros versos de cada estrofe, que são mais breves (nas estrofes 1, 2, 3 e 5), e duas variações: exatamente nos terceiros versos das estrofes (/ x /). O esquema de rimas é ABCB até a quarta estrofe; a última estrofe faz rimas AABA. Antonio

de Campos opta por um verso irregular em sua tradução (de duas a sete sílabas poéticas), apostando na rima para refazer a musicalidade do poema, bem sucedida – em relação ao original – com rima completa apenas na primeira estrofe. Coutinho & Gonçalves adotam praticamente a mesma estratégia. O metro de sua tradução é mais regular em relação à tradução de Campos, porém ainda irregular em relação ao original (versos de três a seis sílabas); os tradutores procuram compensar o metro pouco regular com as rimas, cuja ocorrência é mais frequente do que no original. O verso, também irregular, de Sorbini & Carvalho revela uma tentativa de redondilha menor. Como Coutinho & Gonçalves, Sorbini & Carvalho aumentaram o número de rimas no poema. A tradução de Suttana consegue um verso bastante sintético, com quatro sílabas, mesmo número de sílabas do original, fazendo algumas alterações de sentido, como “Mosquitinho” para “Fly” e “até que um dedo / varra meu vô” para “Till some blind hand / Shall brush my wing”, mudando um pouco a imagem do poema. Carvalho também opta por um verso de quatro sílabas, menos regular do que o esquema de Suttana. A preocupação em relação ao tamanho do verso traz na quarta estrofe uma ambiguidade que não existe no original. Por sua vez, Portela tenta um esquema de seis sílabas na tradução, que tem metro irregular e não cumpre algumas rimas. Em favor do esquema rítmico, “Fly” é traduzido por “Borboleta”, o que se afasta da imagem representada na gravura – precisamente uma mosca ameaçada por um mata-moscas.

Uma assonância percorre todo o poema original em *Fly-Thy-My-I-fly-like-like-I-blind-life-I-fly-I-I-die*, além das repetições de *hand* e de *thought(less)*, entre outros paralelismos, que não só contribuem para a cadência, como também auxiliam a cadeia argumentativa do poema. Desses elementos, a tradução de Campos refaz somente a repetição de “mão”. A tradução de Coutinho & Gonçalves também mantém a repetição de “mão”, como a tradução de Portela e a de Carvalho, e apresenta recorrência do som de “i”; o mesmo acontece na tradução de Sorbini & Carvalho. Suttana repete “dedo” e refaz parcialmente a assonância. A tradução de Portela e a de Vaz de Carvalho opta por não refazer a assonância.

Muitas são as traduções esparsas de poemas de *Songs of Innocence and of Experience* em língua portuguesa, a maioria delas vindas de poetas tradutores. São traduções cujas estratégias estão, em geral, interessadas em refazer elementos formais dos poemas em primeiro lugar.

1.3 ANTOLOGIAS

Traduções das grandes profecias de Blake começam a aparecer no Brasil como fragmentos em antologias. São principalmente duas as antologias que contêm tais fragmentos: *Escritos de William Blake*, livro com traduções de Alberto Marsicano e Regina de Barros Carvalho publicado em 1984 e reeditado em 2007 (sem as traduções de Barros Carvalho); *William Blake – Poesia e Prosa Seleccionadas*, tradução de Paulo Vizioli publicada em 1993. *Tudo o que vive é sagrado*, tradução de Mário Alves Coutinho (que reúne textos selecionados de Blake e de D.H. Lawrence) publicada em 2001, é a terceira das antologias de Blake publicadas no Brasil; ela não menciona, contudo, as profecias mais longas do poeta: seu conteúdo inclui os textos integrais de *O Casamento do Céu e do Inferno* (*The Marriage of Heaven and Hell*), *Todas religiões são uma única* (*All Religions Are One*) e *Não existe religião natural* (*There is No Natural Religion*), além de aforismos selecionados de cartas, cadernos, catálogos comerciais e da marginália.

Entre a seleção de Marsicano & Barros Carvalho e a de Vizioli, a primeira é ligeiramente mais abrangente em relação às profecias longas. Assim, *Escritos de William Blake* apresenta o texto integral de *The Book of Urizen* e trechos de *America*, *Milton* e *Jerusalem*, enquanto *Poesia e Prosa Seleccionadas* mostra fragmentos de *The French Revolution*, *Milton* e *Jerusalem*. Marsicano e Vizioli parecem seguir critérios diferentes para a seleção de *Milton* e *Jerusalem*, bem como para a sua tradução; é possível dizer que o primeiro inclina-se mais para a prosa, enquanto o segundo mostra preferência pelo verso, sobretudo o de metro mais regular: Vizioli escolhe de *Jerusalem* um fragmento do corpo da profecia e, de *Milton*, o poema em tetrâmetro iâmbico que serve de introdução à profecia; Marsicano elege o fragmento em prosa que serve de apresentação a *Jerusalem* e excertos da profecia de *Milton*, incluindo o tetrâmetro iâmbico, que ele intitula “Jerusalém”, em uma seção posterior – “Poemas” – da antologia.

Awake! awake O sleeper of the land of shadows, wake! expand!
I am in you and you in me, mutual in love divine:
Fibres of love from man to man thro Albions pleasant land.
In all the dark Atlantic vale down from the hills of Surrey
A black water accumulates, return Albion! return!
Thy brethren call thee, and thy fathers, and thy sons,
Thy nurses and thy mothers, thy sisters and thy daughters
Weep at thy souls disease, and the Divine Vision is darkend:
(J, E: 4)

“Desperta! Desperta! Oh tu que dormes na terra das sombras, acorda!
 Expande-te!
 Estou em ti e estás em mim, em mútuo amor divinal:
 Fibras de amor de um humano por outro, na terra deleitosa de Álbion.
 Em todo o escuro vale do Atlântico, para baixo das Colinas de Surrey,
 Uma água negra se acumula. Retorna, Álbion! Retorna!
 Chamam por ti teus irmãos, e teus pais, e teus filhos.
 Tuas amas e tuas mães, tuas filhas e tuas irmãs
 Choram pela enfermidade de tua alma. E a Divina Visão se escurece.

(Vizioli – Blake, 1993: 103)

*The nature of infinity is this: That every thing has its
 Own Vortex; and when once a traveller thro Eternity.
 Has passd that Vortex, he percieves it roll backward behind
 His path, into a globe itself infolding; like a sun:
 Or like a moon, or like a universe of starry majesty,
 While he keeps onwards in his wondrous journey on the earth
 Or like a human form, a friend with whom he livd benevolent.*

(M, B: 14)

Esta é a Natureza do infinito:
 Todas as coisas possuem seus próprios Vórtices, e quando um navegante
 da Eternidade
 Alcança este Vórtice, percebe que ele turbilhonante gira no sentido inverso
 E penetra numa esfera que se engloba como o sol, a lua, ou como um
 firmamento de constelada magnitude
 Entretanto prossegue em sua feérica trajetória pela terra,
 Sob a forma humana, como um amigo com o qual pode-se compactuar
 luminosamente a existência.

(Marsicano – Blake, 1984: 72)

Esta é a Natureza do infinito:
 Todas as coisas possuem seus próprios Vórtices, e quando um navegante
 da Eternidade
 Passa este Vórtice, percebe que ele turbilhonante gira para trás
 E torna-se uma esfera que se engloba a si mesma como o sol, a lua, ou
 como um firmamento de constelada magnitude
 Entretanto prossegue em sua maravilhosa trajetória pela terra,
 Ou como forma humana, como um amigo com o qual conviveu-se
 benevolentemente.

(Marsicano – Blake, 2007b: 78)

Quadro com excertos 4 – *Milton e Jerusalem* em antologias brasileiras

Milton e Jerusalem compartilham elementos que caracterizam as profecias maduras de Blake: um eloquente verso heptâmetro irregular, com muitas aliterações, assonâncias e outros paralelismos. Neste excerto da gravura 4 de *Jerusalem*, destacam-se as repetições *awake-(a)wake* e *return-return*, a assonância entre *man-man-land* no segundo verso do fragmento, o polissíndeto, ao estilo bíblico, nos versos sexto e sétimo e as aliterações em “v” e “d” em *Divine-Vision* e *Divine-darkend*. Na tradução de Vizioli, o verso de *Jerusalém* não se afasta muito de um esquema de sete acentos por verso, o que é semelhante ao ritmo do original. Dos outros elementos poéticos, somente as repetições e o paralelismo dos versos sexto e sétimo foram mantidos.

Marsicano, por sua vez, assume uma liberdade maior em sua tradução, utilizando opções mais abertas em relação ao original de *Milton*. A rima interna (no primeiro verso do fragmento da gravura 14 do exemplar B), as assonâncias (como a que existe no quarto verso) ou o polissíndeto (nos versos quarto e quinto) não são refeitos na tradução; o heptâmetro irregular de *Milton* dá lugar a longas linhas em prosa, somando ou separando versos quando o tradutor considerou conveniente. Na reedição da antologia, a tradução apresenta ajustes nas opções semânticas mas mantém a maior parte das escolhas da primeira versão.

A seleção de textos feita por Marsicano & Barros Carvalho e por Vizioli sugere que houve a intenção de apresentar uma amostra do conjunto da obra do autor. No que se refere às profecias maduras de Blake, ambas as antologias causaram pouco impacto no sistema de tradução. Talvez o fato de terem sido apresentados fragmentos dessas obras, sem seu contexto, seja um dos motivos para isso. Na verdade, ambas as antologias privilegiaram outros textos (é o caso também de *Tudo o que vive é sagrado*), sobretudo pela quantidade dos textos selecionados, em detrimento das grandes profecias – a de Marsicano dá destaque ao *Casamento*; a de Vizioli, a poemas breves, especialmente às *Canções*.

1.4 PROFECIAS MAIORES E OUTROS TEXTOS

No Brasil, *The [First] Book of Urizen* aparece na antologia de Marsicano & Barros Carvalho em 1984; um ano antes, em Portugal, publicava-se o texto integral de *The Book of Urizen* na tradução de João Almeida Flor, professor da Universidade de Lisboa e estudioso da tradução. Esta, sendo a primeira tradução portuguesa de um texto de Blake, marca o interesse do sistema português em outros livros do poeta

fora do par clássico *The Marriage of Heaven and Hell* e *Songs of Innocence and of Experience*.

9, All Eternity shudderd at sight
Of the first female now separate
Pale as a cloud of snow
Waving before the face of Los

(BU, G: 18)

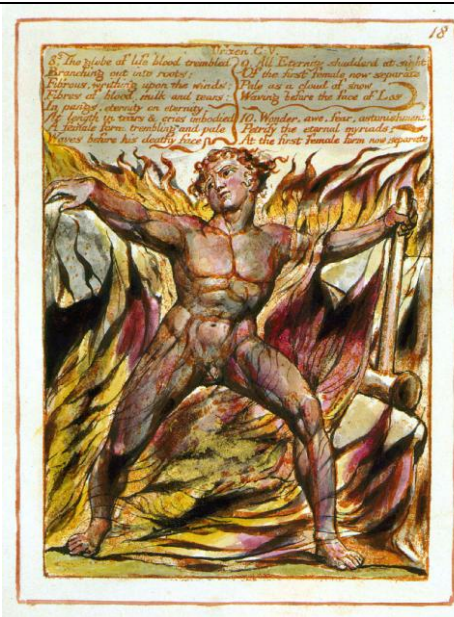


Figura 2 – BU, G: 18

9. Tremeu a Eternidade inteira, ao ver
A primeira fêmea diferençada,
Lívida, a lembrar nuvem de neve,
Pairando defronte do rosto de Los.

(Almeida Flor – Blake, 1983: 37)

9. Toda a Eternidade estremeceu ao ver
A primeira mulher desgarrada
Lívida como uma nuvem,
Pairando sob os olhos de Los.

(Marsicano – Blake, 1984: 52)

9. Toda Eternidade estremeceu ao ver
A primeira fêmea, agora separada;
Lívida como uma nuvem de neve
Pairando ante os olhos de Los.

(Marsicano – Blake, 2007b: 61)

Quadro com excertos 5 – *The [First] Book of Urizen*

Para o verso majoritariamente tetrâmetro do livro, Almeida Flor escolhe uma linha próxima do decassílabo. Sua tradução é sensível a recursos de aliteração (que aparece, por exemplo, no terceiro verso deste fragmento de seu texto traduzido), assonância e repetições lexicais. Tais elementos não parecem ser prioridade na tradução de Marsicano,

embora esta mantenha a disposição das linhas em versículos como no texto de Blake.

Onze anos após a tradução de João Almeida Flor é publicada a segunda tradução de um texto integral de Blake em Portugal, feita por Manuel Portela. Embora a publicação de sua série de traduções pela editora Antígona tenha iniciado com as *Cantigas da Inocência e da Experiência*, a seleção de textos traduzidos por Manuel Portela demonstra uma preferência especial por textos menos conhecidos do poeta inglês. Sua tradução de *The Marriage of Heaven and Hell* foi publicada apenas em 2006, acompanhada de outras três obras do autor no mesmo volume, quando, por exemplo, um texto como *An Island in the Moon* aparece muito antes, em edição isolada, em 1996. A tradução de Portela, *Uma Ilha na Lua*, revela preocupação com transpor para o português os neologismos do original, utilizados por Blake em enorme quantidade nesta ocasião, para efeito satírico.

then Aradobo began In the first place I think I think in the first place that Chatterton was clever at Fissic Fology, Pistinology, Aridology, Arography, Transmography Phizography, Hogamy HAtomy, & hall that but <in the first place> he eat wery little wickly that is he slept very little which he brought into a consumion, & what was that that he took [Cha] Fissic or somethink & so died

(E453)

Aradobe começou então: “Em primeiro lugar penso, eu cá penso em primeiro lugar que Chatterton era bom e Medicina, Fologia, Pistinologia, Aridologia, Arografia, Metamorfografia, Focinhografia, Suínogamia, Hinotomia, & atudo isso, mas, em primeiro lugar, ele comer minto pouco, suminalmente – isto é, ele dormia muito pouco, o que levou ele à tuberculose pulmonar; & o que é que ele tomou? Medicina ou algomacoisa – & ódepois morreu!”

(Portela – Blake, 1996b: 61).

Na estratégia de tradução que escolheu para os neologismos de *An Island in the Moon* – criar neologismos em português para produzir o efeito cômico do texto em inglês –, Portela é rigorosamente coerente ao longo de toda a sua tradução.

O estilo das profecias de Blake é bastante diferente de sua sátira inacabada, embora compartilhe de alguns traços, que são comuns à escrita do poeta como um todo, como a pontuação não-convencional e os *ampersands*. Fazem parte do estilo de Portela ao traduzir as profecias uma padronização parcial da pontuação do original (estratégia utilizada também na tradução de *An Island in the Moon*), o uso do *ampersand* e

uma forte intenção de não omitir na tradução nenhum detalhe do conteúdo dos versos proféticos de Blake.

Ao traduzir integralmente, além de *Songs of Innocence and of Experience*, *The Marriage of Heaven and Hell* e *An Island in the Moon*, os textos de:

Poems from the Pickering Manuscript

For the Sexes: The Gates of Paradise

All Religions Are One

There is no Natural Religion

The Book of Thel

America

Europe

The Song of Los

The Book of Los

Visions of the Daughters of Albion

The Book of Ahania

The Book of Urizen e

Milton

Manuel Portela tornou-se o tradutor que mais traduziu obras de Blake para o português até hoje e, por conseguinte, o mais importante tradutor de Blake em língua portuguesa na contemporaneidade. Não por acaso, o seu trabalho passou a ser uma referência no processo de tradução do poeta no Brasil.

Com exceção de *The Book of Urizen*, que está na antologia de Marsicano & Barros Carvalho, e *The Book of Thel*, traduzido por Arantes (ambos traduzidos pelo tradutor português posteriormente), nenhuma das outras profecias traduzidas por Manuel Portela teve tradução brasileira publicada. Participando do repertório brasileiro, as traduções de Portela interferem (no sentido de Even-Zohar) na seleção de traduções em processo, isto é, o sistema de tradução brasileiro, em sua fase recente, mostra uma tendência em traduzir obras de Blake ainda não traduzidas em Portugal. Isso provavelmente justifica a escolha de *Jerusalem*, texto traduzido por Saulo Alencastre e publicado recentemente, após um longo período de retraduições em torno de *Songs of Innocence and of Experience* e *The Marriage of Heaven and Hell* no Brasil. A tradução de Alencastre, que é a primeira tradução de *Jerusalem* em língua portuguesa, continua o processo de tradução de Blake – um processo que segue em direção à tradução de sua obra completa – justamente de onde Portela havia parado, e não a partir do quadro de traduções brasileiras, um contexto onde não há uma tradição

de tradução, nem de crítica, das profecias suficientemente estabelecida, o que dificultaria o surgimento de uma tradução de uma das três maiores profecias de Blake. Esse percurso de tradução – a transição da tradução das obras da juventude para profecias da maturidade do poeta, ou das obras mais conhecidas para textos com menor visibilidade – foi construído em grande parte por Manuel Portela.

1.5 PARATEXTO E FORMATO DAS EDIÇÕES

Sem dúvida, os paratextos fornecem informações valiosas sobre as traduções que acompanham, sobretudo a respeito do viés a partir do qual elas entraram no sistema de tradução, especificamente naquela fatia do sistema que se refere à tradução de William Blake. São poucas as edições dessas traduções que não trazem prefácio, posfácio, ou anotações. De todas as edições de Blake traduzido para o português, apenas a tradução de Dênis Urgal, que foi publicada em periódico, e a de Renato Suttana, publicada on-line, não contêm nenhum tipo de paratexto. A edição de *Matrimônio do Céu e do Inferno* traduzido por Julia Vidili traz somente um texto de orelha, no qual a editora procura dividir a obra do autor, descrito como um “revolucionário de seu tempo” e cuja “filosofia” estaria resumida em seu *The Marriage of Heaven and Hell*, em antes e depois desta obra. Algumas edições (com as traduções de Marsicano & Barros Carvalho, Arantes e Barroso) oferecem cronologia de dados biográficos. A maioria dos elementos paratextuais é de autoria dos próprios tradutores; são exceções as edições das traduções de Antonio de Campos, que tem como posfácio um “apontamento crítico” sobre a tradução feito por John Dewhurst, de Mário Alves Coutinho, que mostra algumas palavras do editor sobre a tradução no fim do volume, e de Saulo Alencastre, que teve seu texto de apresentação escrito por David Whitmarsh-Knight.

Entre os temas discutidos pelos comentadores, destacam-se: a personalidade excêntrica de Blake; a influência do autor sobre a contracultura; a combinação de poesia e pintura em seus livros iluminados; o processo de tradução da(s) obra(s) traduzidas; a singularidade da mitologia apresentada nos livros de Blake.

É muito comum, nos prefácios ou posfácios às traduções em questão, Blake ser apresentado “como homem, intratável; como artista e escritor, excêntrico” (Arantes, 2001: 9). A reputação excêntrica de Blake, como pessoa e como artista, vai se firmando nesses textos principalmente por meio da reprodução dos relatos sobre a sua suposta vidência. Comentadores como Oswaldino Marques (1988: 9) escrevem

que “Desde tenra idade foi visitado por extraordinárias ‘aparições’ que o deslumbrariam até cerrar os olhos para o mundo”. As mais sóbrias descrições do poeta não deixam de mencionar essas visões, além de outras excentricidades contadas na primeira biografia do poeta, escrita por Gilchrist, como o hábito que supostamente cultivava de ler o *Paraíso Perdido* “em companhia da esposa, em trajes de Adão e Eva, embaixo da parreira que havia em seu quintal” (Barroso, 2008: 78).

Também estão presentes, em um par de edições, aproximações com artistas da contracultura. Na edição mais recente da tradução de Marsicano há uma citação de Allen Ginsberg na capa do livro, além de outras referências feitas já na primeira edição. Referências assim podem ser encontradas não apenas no paratexto de um volume onde a “poesia em estado alucinatório” de *The Marriage of Heaven and Hell* (Marques, 1988: 10) é o texto principal, mas também em edição das *Canções*, como é o caso da tradução de Sorbini & Carvalho (Blake, 2005).

A profissão de Blake, a de gravurista e ilustrador, é outro dos temas mais discutidos pelos comentadores nos paratextos às traduções em língua portuguesa, sobretudo nas edições mais recentes. O formato dos livros iluminados tem recebido atenção crescente nesse contexto; se edições mais antigas – como a tradução de Almeida Flor, *Primeiro Livro de Urizen* – sequer mencionam que o original da tradução que apresentam é um livro peculiarmente impresso e ilustrado, edições posteriores afirmam que “o manuseio do volume em sua forma original constitui uma experiência estética única” (Vizioli, 1993: 12). Nenhum outro comentador, no entanto, tratou a questão dos livros iluminados com mais afinco do que o tradutor Manuel Portela, que reconhece o formato desses livros como de grande importância para a leitura deles, e que observa que os “processos de simbolização nos poemas de Blake aludem de facto ao acto de gravação como criação de mundos” (Portela, 2005d: 15). Todos os livros iluminados traduzidos pelo tradutor português foram publicados em edições facsimilares¹². Das traduções brasileiras, apenas a de Julia Vidili reproduz as gravuras originais.

Um bom número dos prefácios e posfácios em questão comentam, embora, na maioria das vezes, de modo abreviado, as estratégias de tradução utilizadas. Tais comentários, que são feitos quase sempre pelos próprios tradutores, normalmente versam sobre as dificuldades encontradas especialmente na tradução de poemas curtos como as *Songs of Innocence and of Experience*. Além de metro e rima, o item mais

¹² Apenas *Sete Livros Iluminados*, que reúne sete dessas obras, não apresenta reprodução integral dos livros, mas algumas de cada livro traduzido na edição.

discutido entre os tradutores é a pontuação de Blake, também nas *Songs*, mas principalmente em livros como *The Marriage of Heaven and Hell* ou as profecias seguintes. A pontuação é uma questão muito comentada por Manuel Portela.

O material paratextual das traduções de Blake para o português comenta, ainda, agora unanimemente, sobre o “intrincado sistema de símbolos” (Coutinho & Gonçalves, 2005c: 133) que integra a sua poesia. Nenhum dos comentadores considera que a obra blakiana, sobretudo em sua fase madura, é de leitura fácil. Ao contrário, sua obra aponta “caminhos difíceis que nos desorientam” (Arantes, 2001: 9). Devido à “obscuridade dos livros proféticos e seu estilo excessivamente túrgido” que “tendem a afastar o leitor comum” (Vizioli, 1993: 20), quase todos sentem a necessidade de explicar essa “estranha filosofia mística” (Barroso, 2008: 78), e suas tentativas são lançadas em duas frentes:

1. Uma das estratégias usadas é a contextualização. Os comentadores procuram tornar as obras traduzidas, ou o autor traduzido, mais familiares ao estabelecerem elos, temáticos ou de estilo, com movimentos políticos, sociais ou literários contemporâneos de Blake. Nesse caso, normalmente o poeta é situado no cenário da Revolução Industrial, assumindo um papel de “narrador extremamente confiável dos horrores da implantação do capitalismo no primeiro país capitalista” (Coutinho & Gonçalves, 2005c: 18). Como pré-romântico, Blake “possui muitos pontos em comum com os demais pré-românticos e com os grandes românticos que o seguiram”, preferindo “a emotividade à razão” e criando suas obras por “inspiração” (Vizioli, 1993: 10). Esta contextualização se mantém próxima do que em geral mostra a crítica tradicional encontrada nas obras de historiografia da literatura inglesa.

2. Outros comentadores procuram explicar Blake por meio da interpretação teórica de sua obra. É o caso de Whitmarsh-Knight, por exemplo, que se lança à tarefa de propor uma nova metodologia para “desvendar” a trama e os princípios narrativos de Blake em *Jerusalem* (Whitmarsh-Knight, 2010: 10). Ao estilo de Frye, o autor do prefácio à tradução de Alencastre trata de mostrar uma coerência simbólica interna da obra; sua interpretação também busca sistematizar um roteiro narrativo do livro. Em menor número, algumas análises teóricas fazem referência à Bíblia e à obra de Milton. Os portugueses, como Almeida Flor e Manuel Portela, são os tradutores que exploram com mais atenção esses intertextos. Nos comentários e anotações de interpretação teórica em que há menção de outros críticos, bem como nos comentários em geral, quando fazem essas menções, as referências mais citadas são Frye e Damon. Portela, mesmo assumindo que “muitos elementos resistem a

uma leitura alegórica” e que “Blake procura no símbolo o horizonte aberto e assistemático que lhe permitiria opor-se ao cálculo científico e ao cálculo religioso” (Portela, 2005d: 19), dispõe ao fim de *Sete Livros Iluminados* e de *Milton* um “glossário mitológico” de Blake, baseado principalmente no dicionário de Foster Damon (1988).

1.6 CRÍTICA ACADÊMICA BRASILEIRA

Uma busca na Plataforma Lattes e nos acervos de universidades¹³ mostra que, entre 1981 e 2011, foram concluídas duas teses – sendo que outras quatro teses estão em preparação –, cinco dissertações – duas dissertações estão em preparação –, dezenove trabalhos de conclusão de curso de graduação e publicados vinte e um artigos e setenta e cinco textos em outras modalidades (trabalhos de iniciação científica, resumos publicados em anais de eventos, apresentações de trabalhos em eventos científicos etc). Tem havido, portanto, um aumento sensível do número de trabalhos acadêmicos sobre o autor no Brasil nos últimos anos, especificamente a partir de 2005.

Ano	Número de trabalhos	Ano	Número de trabalhos	Ano	Número de trabalhos
1981	1	1991	-	2001	6
1982	-	1992	-	2002	4
1983	-	1993	1	2003	7
1984	1	1994	-	2004	5
1985	-	1995	6	2005	11
1986	-	1996	-	2006	9
1987	-	1997	2	2007	11
1988	-	1998	1	2008	9
1989	-	1999	9	2009	22
1990	-	2000	1	2010	15
				Em preparação	8

Tabela 1 – Índice de publicações acadêmicas sobre Blake no Brasil

Há cinco tendências principais na abordagem da obra blakiana pelos críticos brasileiros nas universidades ao longo dos últimos trinta anos. Dessas cinco, duas são predominantes: a primeira é formada por

¹³ Foram consultados os bancos de teses da CAPES e da USP, UNICAMP, UFMG e UFRJ. Este levantamento não é exaustivo, uma vez que não inclui uma busca no acervo físico das bibliotecas; ainda assim, a pesquisa nos acervos virtuais parece bastante útil e significativa para avaliar a crítica que vem sendo feita sobre o autor na universidade brasileira. Os dados detalhados desta busca estão disponíveis como Apêndice da tese.

textos de apresentação, isto é, trabalhos que procuram apresentar o autor a um público não familiarizado com sua obra; a segunda traz um conjunto de trabalhos que versam sobre *Songs of Innocence and of Experience*, propondo suas leituras do livro e, principalmente, dos poemas mais lembrados nas antologias de poesia de língua inglesa, como “The Tyger” e “The Sick Rose”.

A terceira tendência de abordagem de Blake na universidade brasileira, identificada a partir desta pesquisa, está relacionada ao material visual dos livros iluminados do autor. A maneira como esses livros foram confeccionados – a combinação particular de pintura e poesia que é, afinal, uma das características que diferenciam Blake de outros grandes escritores de sua língua – tem chamado a atenção de críticos e pesquisadores da área de Letras no Brasil. Parte deste interesse certamente foi despertado pelo William Blake Archive, o acervo digital especializado que, desde 1997, publica reproduções de alta qualidade de exemplares dos livros iluminados, bem como das gravuras comerciais produzidas por Blake, dando amplo acesso a trabalhos raros do autor.

Embora alguns trabalhos recentes analisem gravuras comerciais de Blake, como as que ele criou para as obras de Dante e de Milton, ainda são mais numerosos os trabalhos que tratam da linguagem “poético-visual” – expressão de Santos (2009) – de seus livros iluminados. Para Santos, a composição poético-visual das páginas iluminadas são um elemento fundamental para entender a proposta artística de Blake:

Como poeta e pintor, Blake reconhece a oposição entre pensamento e imaginação nos códigos estabelecidos pela tradição para as artes verbais e visuais, (...) percebendo que a oposição entre as artes tem, por regra de funcionamento, o rebaixamento ora de uma, ora de outra das “Artes Irmãs” e percebendo que a dominação somente será superada por uma forma de pensar que anule o seu poder por meio de movimentos e deslocamentos das identidades opostas. (...)

Tendo esse objetivo em mente, Blake resgata a tradição das gravuras em placas de cobre que, juntamente com a tradição medieval de iluminar os manuscritos sagrados, são por ele utilizadas para criar um poema épico em verso branco e livre que usa o texto poético, a imagem e a iluminura para formalizar os deslocamentos dos

quais o leitor será o cúmplice hermenêutico (Santos, 2009: 227).

Esta passagem está incluída em *Visões de William Blake – Imagens e palavras em Jerusalém a Emanação do Gigante Albion*, livro publicado (2009) a partir da tese de doutorado de Alcides Cardoso dos Santos (2001). Trata-se do primeiro livro de crítica de William Blake publicado no Brasil, o que, com a sua bagagem de publicações sobre o autor, torna Santos o principal crítico de Blake no país. Além disso, Santos é o primeiro crítico brasileiro a escrever sobre uma das três maiores profecias do autor, *Jerusalem*.

As grandes profecias normalmente não são as obras estudadas na tendência da crítica brasileira que descreve Blake como um poeta de participação ativa na denúncia social de sua época. Nesta quarta tendência identificada na pesquisa bibliográfica, são as *Songs of Innocence and of Experience* os poemas mais comentados, em trabalhos como “A representação do espaço urbano no poema ‘London’ e ‘Chimney Sweeper’: o signo em Blake” (Silveira, 2009) e “A sociedade industrial na produção poética de William Blake: uma investigação histórica a partir do poema ‘London’ da obra *Songs of Experience*” (Duarte, 2010).

Também é notória a tendência que discute Blake do ponto de vista de sua chamada influência sobre diferentes correntes da contracultura. Os textos desta tendência fazem aproximações de sua obra com artistas mais recentes, principalmente músicos, como Ian Curtis – é o caso de “Influência de William Blake na poesia de Ian Curtis” (Alencastre, 2005) – e Bruce Dickinson – cabe mencionar, por exemplo, “A influência de William Blake na obra de Bruce Dickinson” (Fontana, 2009) –, mas comentam sobretudo as alusões a Blake feitas pela literatura de Allen Ginsberg. Traçam este paralelo textos como “Dialogismo textual: os girassóis de William Blake e Allen Ginsberg” (Renaux, 2005) e “Misticismo e poesia visionária: de William Blake a Allen Ginsberg e à escrita automática surrealista” (Willer, 2008), entre outros.

Estas cinco tendências predominantes de estudos acadêmicos sobre Blake, desde 1981 até o momento, não apresentam uma evolução temática. Os vários textos produzidos com o objetivo de apresentar o poeta demonstram uma crítica em fase de contato inicial com sua obra. O mesmo sugerem as análises sobre as *Songs of Innocence and of Experience*, as abordagens históricas que buscam mostrar a crítica social existente nesses poemas e também os estudos comparativos que

envolvem os artistas da contracultura: as leituras das canções, bem como a contextualização do poeta no ambiente da revolução industrial, são tarefas que se mostram alinhadas às antologias de literatura inglesa e obras de historiografia literária em geral; aparentemente, os paralelos sobre Blake e a contracultura publicados no contexto acadêmico têm sua origem no repertório cultural cotidiano, um dos primeiros canais de recepção de Blake no país. Os trabalhos que buscam chamar a atenção para o aspecto visual dos livros iluminados representam, assim, a tendência mais madura da crítica acadêmica brasileira de Blake.

2 TODO HOMEM HONESTO É UM PROFETA¹⁴

2.1 A LEI DE PEDRA AO PÓ REDUZO¹⁵.

PROFETAS NA TRADIÇÃO DISSIDENTE

As opiniões de Blake mostram uma postura anti-imperialista, revolucionária – e é preciso lembrar que a oposição radical durante a sua época não se resumia ao grupo de Thomas Paine¹⁶; ao contrário, várias correntes ideológicas coexistiam (Mee, 1992, 2003; Makdisi, 2003). Mais que isso, a produção artística de Blake encontra precedentes em um contexto já bastante diverso do século anterior. Por isso, para verificar a inserção de Blake na história literária, é útil lembrar que o poeta nasceu em uma família dissidente, que estudava a Bíblia em casa, embora não se saiba exatamente qual credo seguia (Bentley, 2001). Ainda assim, é possível identificar na obra do poeta a forte interferência de uma tradição que encontra raízes no ambiente das seitas radicais e igrejas dissidentes do século XVII, e até mesmo justificar, ao menos em parte, o seu estilo pouco adequado aos padrões literários predominantes de seu tempo.

A divisão e a pluralidade são características dominantes no cenário dissidente da Inglaterra pós-reformista, conforme a leitura de Mullet (1994). O Ato Anti-Separatista de 1593, que apoiava a perseguição e a execução dos dissidentes, não pôde conter o desenvolvimento de grupos e seitas formados por fiéis descontentes com a religião oficial, muitos deles encontrando no exílio a solução para a prática de seu credo em liberdade. Entre as tendências de origem erudita, Francis Johnson, educado em Cambridge, foi um dos mais importantes

¹⁴ “Every honest man is a Prophet”. Marginalia (E167).

¹⁵ “That stony law I stamp to dust: (...)” (*Am*, E: 10).

¹⁶ De fato, o pensamento de Blake tem sido historicamente associado às ideias de Paine, John Thelwall, Mary Wollstonecraft, entre outros, no que se refere a uma posição favorável à liberdade e contrária à organização política, religiosa e hereditária do regime imperial. Alguns teóricos têm colocado em dúvida essa aproximação absoluta com o grupo de Paine. Para Makdisi (2003), a chave da diferença entre a posição de Blake e a de Paine no contexto das revoluções está no conceito de liberdade. Blake não poderia defender a noção de liberdade proposta por Paine: um processo em que indivíduo deve usar sua habilidade de regular-se a si como organismo independente – em vez de ser regulado por forças externas – e de se colocar como órgão dependente no amplo corpo social. Esta liberdade seria, para Blake, apenas uma forma diferente da mesma opressão exercida pelo regime imperial; “uma imposição da lógica da governabilidade em uma escala ainda mais eficiente” [“For Blake (...), such self-regulation represented simply a different form of confinement and restriction from the one central and conservative vision: an imposition of the logic of governmentality on an even more efficient scale”], delimitando, restringindo e limitando o indivíduo (Makdisi, 2003: 314).

líderes do início do separatismo inglês, tornando-se pastor de um grupo de seguidores de Henry Barrow (pensador dissidente executado em 1593) na Holanda. Também na Holanda, John Smyth começou a pregar idéias ultrarradicais que defendiam “a eliminação virtual de um pastorado eclesiástico separado; uma abordagem de culto totalmente espiritual, espontânea e independente de livros; e uma definição pura e precisa de participação na igreja”¹⁷ (Mullett, 1994: 191). A partir dos grupos formados no exílio, por sua vez, novos grupos dissidentes surgiram na Inglaterra. O pensamento religioso de Smyth, por exemplo, voltado para a adoração individual e o ato do rebatismo (Smith, 1989: 04) provocou dois tipos de reações: apoio e identificação, dando origem aos batistas; uma resposta de tipo conservador, que resultou na organização de uma posição de “semi-separatismo”, mais tarde dividindo-se com o aparecimento dos “batistas particulares” (Mullett, 1994: 192-193).

Entre as correntes da vertente leiga, membros da classe dos comerciantes e artesãos passaram a assumir lideranças por volta de 1630, quando as atitudes austeras de Laud no reinado de Charles I, vistas como uma tentativa de retorno em direção do catolicismo, ajudaram a produzir um clima de antiacademicismo nas igrejas marginais, o que colaboraria para o surgimento do movimento em favor da democracia política na década de 1640. Para Mullett (1994: 194), a principal contribuição da postura dissidente nessa época estava relacionada à teoria da Igreja em si, a busca de uma Igreja a ser aperfeiçoada a partir do modelo do Novo Testamento, livre do controle do Estado, baseada na aceitação voluntária e feita de “santos visíveis”.

Contra este pluralismo religioso, entrou em cena, logo após o início da Guerra Civil em 1642, uma frente presbiteriana escocesa a favor da unificação religiosa na Grã-Bretanha, que exigiu apoio do Parlamento em troca de seu apoio na Guerra Civil. No entanto, para além dos vários grupos contrários a essa ideia, o plano de transformar a Inglaterra em uma “das melhores igrejas reformadas” encontrou resistência dentro da própria opinião puritana, que já se tornara vastamente heterogênea neste período. Uma oposição especial veio da parte dos “independentes”, que defendiam uma identidade da congregação individual dentro da Igreja dominante e a necessidade de alguma liberdade de crenças. Os independentes, que, se não eram muito numerosos, abrigavam uma grande variedade de seitas, representaram a verdadeira ameaça radical no período de 1640-50: “Os brawnistas,

¹⁷ “(...) the virtual elimination of a separate clerical pastorate; an entirely spiritual, spontaneous, bookless approach to worship; and a pure and restricted definition of church membership.

anabatistas, arianos, thraskistas, familistas, sensualistas, antinomianos, e outros (...) eram o terror dos conservadores, especialmente dos puritanos mais conservadores identificados como presbiterianos” (Mullett, 1994: 195), a considerar a sua própria situação em relação à Igreja da Inglaterra¹⁸.

A suspensão da censura contra a imprensa durante a Guerra Civil propiciou o enriquecimento dos debates, favorecendo a expressão das opiniões radicais, como a antinomiana, por exemplo, que nega a ideia de que as leis morais mantêm a união do cristão com Deus. Embora muitas dessas opiniões funcionassem mais no plano teórico das correntes dissidentes mais extremas, a uniformidade religiosa começou a dissolver-se em uma sociedade cada vez mais diversa. Após rígida opressão, os dissidentes ainda eram proibidos de ingressar na universidade ou de participar na política; contudo, o Ato de Tolerância de 1689 ao menos deu direito de existência às seitas radicais (Mullett, 1994).

Se a luta em relação à religião oficial alcançava uma situação menos complicada, os dissidentes voltavam-se para um novo problema: a autoridade dos líderes das novas igrejas. Algumas tendências dissidentes sequer formavam instituição organizada, a exemplo dos *Seekers* e dos *Ranters*; já outras, como os batistas, acabaram por configurar um estrutura que permitia a senhores, homens, instruídos, usarem a Bíblia como instrumento em favor de elites para a dominação dos iletrados. Muitos dos insatisfeitos com a tirania do pastor e da Bíblia viram a solução no quakerismo, seita na qual a Bíblia dividia a autoridade com outras fontes de inspiração, incluindo a iluminação direta que qualquer homem ou mulher poderia receber (Mullett, 1994).

Os grupos dissidentes, que estabilizaram seu número de seguidores por volta de 1720 – totalizavam um terço de um milhão de fiéis, pouco mais de seis por cento do total da população inglesa –, mantiveram “sua vitalidade não apenas na consolidação numérica e em confiança política, mas também em criatividade devocional”¹⁹ (Mullett, 1994: 209). Esta vitalidade, no entanto, foi abalada pela era da razão – que coincide com a época na qual Blake produziu seus livros proféticos.

Desde cedo, Blake esteve em contato com os discursos dissidentes, que ajudaram a formar o seu repertório cultural. Situar

¹⁸ “The ‘Brownists, Anabaptists, Arians, Thraskists, Familists, Sensualists, Antinomians and others’ (...) were the terror of conservatives, and especially of the more conservative Puritans labeled Presbyterians”.

¹⁹ “(...) the dissident churches were exhibiting vitality not just in numerical consolidation and political confidence but also in devotional creativity”.

Blake em uma seita ou escola certamente não seria um procedimento adequado. Contudo, é possível situá-lo em uma tendência, embora esta não seja uma tarefa simples e incontroversa. Não por acaso, Jon Mee (1992: 05) usa o termo “bricolagem”, tomado de Lévi-Strauss, para referir-se à sua obra: “ele inspirou-se em discursos díspares para criar uma ‘bricolagem’ que tem características em comum com a obra de Spence, Paine e outros radicais”²⁰.

Este variado repertório que se percebe na obra de Blake não deve surpreender em alguém que teve uma formação informal e ligada a uma tradição marcada pela pluralidade. Nesse sentido, Blake pode ser visto como figura típica do seu tempo (McCalman, 1991: 11); eram muitos os contemporâneos que produziam formas textuais diferentes de um padrão estabelecido na tradição de Cambridge e Oxford. E, de forma alguma, era o único a considerar-se “profeta” e chamar seus poemas de “profecias” no período das revoluções. Muitos outros também publicaram profecias – correndo o risco de serem penalizados pelas severas leis elizabetanas – e tiveram histórias de vida bastante curiosas. Richard Brothers, por exemplo, um ex-oficial da marinha, passou a anunciar terremotos, revoluções e a queda das monarquias e, no papel de “Sobrinho de Deus”, acreditava ser o guia que conduziria os hebreus à Palestina, onde reconstruiriam Jerusalém (Makdisi, 2002: 20). Brothers atingiu fama nacional com a publicação de seu *A Revealed Knowledge of the Prophecies and Times* (Mee, 1992: 29). Os dois volumes deste livro, que teriam sido escritos diretamente sob a inspiração divina segundo o seu autor, geraram um acalorado debate, incluindo *The Age of Revolution!* (1795), escrito por um seguidor anônimo, e *The Prophet of the Hebrews* (1795) de Gibray, que satirizava a pretensão do “Sobrinho de Deus” (Mee, 1992: 23). Embora Brothers acreditasse que desempenhava uma tarefa especial – explica Mee (1994) –, ficava satisfeito com as respostas proféticas que apareciam em torno de sua obra, o que indica que ele nutria uma visão democrática do papel do profeta, de modo semelhante ao de Blake. De fato, a confiança na disponibilidade dos poderes visionários em cada indivíduo era uma realidade vivida na experiência da cultura popular da época. Como evidência disso, podem ser citadas, ainda, obras como *Prophetical Extracts* (1794-1795), do gravurista Garnet Terry, *Wonderful Prophecies* (1818), de George Turner, *The Present State of Europe*

²⁰ “(...) he drew on disparate discourses to create a bricolage which has features in common with the work of Spence, Paine, and other radicals”. Mee está contrastando o pensamento do autor de *Rights of Man* ao de Thomas Spence, autor de *Pigs’ Meat*.

Compared with Ancient Prophecies (1794), de Joseph Priestley, que afirmavam a condição de profecia explicitamente nos títulos de seus textos (Mee, 1992).

Thomas Spence (1750-1814) foi outro dos vários contemporâneos de Blake a publicarem formas de pensamento radical colocando-se como profetas. Spence nasceu em uma família de artesãos profundamente religiosa. Era professor em uma escola em Newcastle quando foi convidado a dar uma palestra na Sociedade Filosófica de Newcastle, de onde foi afastado por passar a divulgar suas ideias nas ruas da cidade. Spence perdeu o emprego e seguiu para Londres, onde tentou vários tipos de trabalho no comércio. Tornou-se figura relativamente conhecida, alvo de zombaria, às vezes levado a sério, sendo preso em várias ocasiões por defender seu “plano de sociedade, tão de acordo com os Direitos do Homem, que até os selvagens invejariam, e desejariam tornar-se membros dela”²¹ (Spence, 1982: 75).

O plano de Spence concebia uma comunidade – cujo exemplo fictício era a ilha de Spensonia – construída com base na propriedade pública da terra. A propriedade particular, segundo Spence, era a primeira causa de toda a opressão e desigualdade entre os seres humanos. A liberdade e a felicidade da humanidade estaria preservada – ou restaurada, como uma espécie de volta ao Paraíso –, então, se a terra fosse patrimônio público:

Então o sr. acredita que a vontade irracional de indivíduos arrogantes deve ser atendida, em detrimento de um povo inteiro? A propriedade particular da terra ou é justa, de acordo com a lei da natureza, ou não é. Que não é, é evidente devido às consequências não-naturais e opressivas que derivam disto. Se toda tirania, e os abusos do governo, derivam somente do sistema monopolizante, ele será, é claro, a principal fonte da tirania; pesquise a história, e veja que o governo de qualquer país sempre esteve, e está, nas mãos dos proprietários de terras. Se o povo então quiser ter o governo em suas próprias mãos,

²¹ “Such studies, Sir, as these, were what stirred me up with na irresistible enthusiasm, to lay before the world a plan of society, so consonant to the Rights of Man, that even savages should envy, and wish to become members thereof”.

deve em primeiro lugar tomar as terras em suas próprias mãos²² (Spence, 1982: 88).

De modo semelhante a Blake, Spence expressa uma religiosidade independente da religião institucionalizada. Em maior ou menor grau, os escritos desses e de outros profetas da Inglaterra do século XVIII existem a partir das heresias antinomianas do século anterior. Na verdade, houve um verdadeiro ressurgimento do entusiasmo popular da primeira metade do século XVII. Como evidência disso, sabe-se que John Saltmarsh não foi o único radical religioso setecentista a ser republicado na década de 1790, conforme mostra Mee (1994). Assim, o “antinomianismo de Blake era parte de um *revival* mais amplo que acontecia a seu redor na cultura popular de Londres” (Mee, 1994: 48).

O antinomismo ou antinomianismo, como mencionado anteriormente, pode ser identificado como a opinião radical que nega a ideia de que as leis morais mantêm a união do cristão com Deus. Indo um pouco além dessa definição, pode-se dizer, com Mee (1994), que essa noção de “graça livre” – a salvação adquirida independentemente da obediência a qualquer código de lei ética ou moral – tem origem na leitura de passagens como I João 3:9: “Todo aquele que nasceu de Deus não comete pecado, / porque sua semente permanece nele; / ele não pode pecar / porque nasceu de Deus” (*Bíblia de Jerusalém*). Diferentes reações antinomianas podem ser relacionadas a esse texto; algumas mantêm-se no plano teórico apenas, enquanto outras encontram a convicção prática de um estado de salvação já alcançado, o que tornaria redundante a preocupação com qualquer categoria que se pudesse chamar de pecado. Para Mee, *The Marriage of Heaven and Hell* de Blake aproxima-se desse tipo de extremismo antinomiano. Realmente, esta é a impressão suscitada por passagens como:

Porque tudo o que vive é Sagrado.

(Trad. de José Antônio Arantes – Blake, 2001: 59)

Digo-te: nenhuma virtude pode existir sem a quebra desses dez mandamentos. Jesus era toda virtude, e agia por impulso, não por regras.

(Trad. de José Antônio Arantes – Blake, 2001: 51)

²² “So you think that the unreasoning desires of wayward individuals should be complied with, to the detriment of the whole people? Private property in land, is either just, according to the law of nature, or it is not. That it is not, is evident from the unnatural and oppressive consequences flowing from it. If all tyranny, and all abuses in the government, flow only from that monopolizing system, it must, of course, be the fountain head of tyranny; search history, and see, that the government of every country ever was, and is, in the proprietors of land. If then people wish to have the government in their own hands, they must begin first, by taking the land into their own hands”.

Uma face mais passiva do antinomianismo leva em conta o perdão incondicional para o que ainda consideraria pecado. Mee (1994: 44) argumenta que vem desta corrente a ênfase que as profecias maduras de Blake colocam sobre a ideia do perdão. Em *Jerusalem*, por exemplo, um grande número de versos é dedicado à defesa do perdão incondicional:

(...) Ouvi sua voz em meu sono & seu Anjo em meu sonho:
Dizendo, Jeová Perdoa um Débito apenas na condição de que
Será Pago? Ele Perdoa a Profanação apenas na condição de Pureza
Tal é o Perdão dos Deuses, as Virtudes Morais dos
Pagãos, cujas ternas Misericórdias são Crueldade. Mas a Salvação de Jeová
É sem Dinheiro & sem Preço, no Perdão Contínuo dos Pecados²³
(Trad. de Saulo Alencastre –Blake, 2010: 168)

Mee ressalta o fato de a questão da “graça livre” ter produzido uma série de respostas diferentes entre os antinomianos, inclusive a de que apenas os Eleitos seriam dignos de serem salvos (opinião que Blake não compartilhava). Esta variedade de opiniões é suficiente para mostrar que o antinomianismo radical não é uma seita, mas uma tendência. Dessa tendência, como se vê, algumas características podem ser identificadas na obra de Blake, sendo uma das mais importantes a crença na superioridade do espírito sobre a presença da lei, “o que envolve uma antipatia anticlerical, aos aspectos cerimoniais e institucionais da religião”²⁴, uma antipatia que se estende a qualquer autoridade e leis em geral (Mee, 1994: 44).

A destruição da noção de autoridade percebida na atitude antinomiana é uma característica fundamental para a construção da figura do profeta no radicalismo popular inglês do século XVIII. “As Religiões de todas as Nações são derivadas das diferentes recepções de cada Nação para o Gênio Poético, que é conhecido em todo lugar como o Espírito da Profecia”²⁵ (E01), diz Blake em *All Religions are One* (1788). Nessa passagem, repetida de diferentes maneiras ao longo da sua obra, o poeta iguala a validade de qualquer variedade do impulso religioso, dando o sentido de que nenhuma religião poderia reclamar para si a superioridade sobre as outras, a ponto de fazer-se instrumento

²³ A discussão sobre o perdão é, aqui, ilustrada com o episódio do anúncio do anjo a José sobre o nascimento de Jesus (*Mateus*, 1). Na leitura de Blake, o pecado moral de Maria existiu, embora tenha sido negado ou anulado pelo perdão de José.

²⁴ “(...) na anticlerical antipathy to the ceremonial and institutional aspects of religion”.

²⁵ “The Religions of all Nations are derived from each Nation’s different reception of the Poetic Genius, which is every where call’d the Spirit of Prophecy”.

de dominação. Da mesma forma, este tipo de discurso legitima a possibilidade de qualquer pessoa exercitar sua habilidade profética, como característica divina inerente a toda a humanidade.

Quando se trata de contextualizar na história a atividade artística de Blake, a postura anti-imperialista observada em sua obra pode ser levada a uma identificação, em um primeiro momento, com a proposta do grupo intelectual de Thomas Paine, por essa ter sido a predominante em uma frente de oposição ao regime imperial. Esta análise, como mostram Mee (1994), Makdisi (2003) e outros, deixa de lado todo um conjunto de minorias que apresentava, na mesma época, respostas alternativas para questões da natureza humana e o convívio em sociedade. Esse grupo incluía a tendência antinomiana, da qual, por elementos identificados em sua obra, Blake fazia parte.

*2.2 UM MÉTODO DE IMPRESSÃO AO MESMO TEMPO DO TEXTO E DA GRAVURA EM UM ESTILO MAIS ORNAMENTAL, UNIFORME E GRANDIOSO DO QUE QUALQUER OUTRO ANTES DESCOBERTO*²⁶.

A PROFISSÃO DE GRAVURISTA, O MÉTODO DE GRAVURA E IMPRESSÃO INVENTADO PARA A SUA OBRA PRÓPRIA E A COMPOSIÇÃO DE MILTON

As biografias registram que Blake mostrou habilidade para o desenho desde a infância, e que pretendia ser pintor. Convencido de que o menino não levava jeito para seguir no ramo dos negócios – a família era proprietária de uma loja que vendia artigos de vestuário íntimo, localizada na Broad Street, em Londres –, seu pai, James Blake, enviou-o à Escola de Desenho de Henry Pars. Nessa escola, o principal método didático era a cópia de modelos clássicos – modelos que enfatizavam os traços do corpo humano, em primeiro lugar – tarefa que Blake desempenhava com facilidade (Bentley, 2001).

Após o período de quatro anos de estudos com Henry Pars, Blake tornou-se aprendiz de James Basire, principal gravurista da Sociedade de Antiquários e da Sociedade Real. Os sete anos de aprendizado com Basire permitiram a Blake iniciar sua própria carreira como gravurista (Bentley, 2001).

Makdisi (2003: 86) chama atenção para o fato de Charles Babbage, um dos primeiros grandes teóricos da montagem moderna,

²⁶ “a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered” (E692).

encontrar na profissão de Blake, a gravura em metal, o ancestral conceitual da fábrica moderna. Para Babbage, a gravura em metal oferecia o arquétipo perfeito para o novo modo de produção, pois a placa gravada permitia a produção de cópias teoricamente idênticas.

O trabalho do gravurista no século XVIII consistia em produzir matrizes para impressão de imagens em páginas de livros. Usando o método tradicional, Blake aplicava os traços do desenho com uma ferramenta pontiaguda, normalmente a partir de projetos ou pinturas de outros artistas, em uma placa de metal preparada com uma camada de verniz ou cera resistente ao ácido. Os traços eram então expostos ao ácido, revelando delicadas linhas transversais, que poderiam ser aprimoradas pelo gravurista com o uso do buril. Também era comum que o gravurista trabalhasse com o buril diretamente sobre a placa de metal. Os sulcos da gravura eram, assim, preenchidos com tinta, ocorrendo, em seguida, a limpeza da placa – a partir desse momento, a placa de metal estava pronta para ser pressionada sobre o papel na prensa. Com este processo, chamado impressão *intaglio*, a partir de uma placa-matriz, a mesma gravura poderia ser reproduzida um número indefinido de vezes. Foi esse caráter de reprodutibilidade em série que motivou Babbage a identificar o processo da gravura em metal como o protótipo da produção industrial (Makdisi, 2003).

Para que a lógica de Babbage fizesse sentido, porém, havia um problema a ser eliminado no processo da gravura em metal: a longa e laboriosa tarefa do gravurista ao produzir a placa-matriz da imagem a ser reproduzida. Babbage resolve essa questão distribuindo o trabalho de um gravurista altamente qualificado em uma linha de montagem onde vários homens especializados trabalhariam em conjunto (Makdisi, 2003: 146-147).

De fato, o trabalho do gravurista na época de Blake estava adquirindo esses princípios de divisão de trabalho para uma produção eficiente. Este contexto leva Makdisi a concluir que Blake, na sua experiência profissional de artesão-gravurista, esteve de certa forma em uma posição privilegiada para avaliar o modo da produção industrial moderna que vinha se estabelecendo em Londres no século XVIII:

primeiro, porque [a gravura em metal] estava entre as primeiras formas de produção a implantar o que pode ser identificado como um processo industrial baseado na divisão do trabalho, e segundo – no mínimo tão importante quanto – porque se tratava da reprodução da imagem, algo

que está no coração da cultura capitalista moderna²⁷ (Makdisi, 2003: 149-150).

Assim, a classe artesã foi uma das primeiras a sentir os efeitos dessa transformação, e de maneira negativa, vendo-a como ameaça a seu estilo de vida – em suma, a sua posição social ligada à arte – e à sua subsistência.

O desconforto que se percebe nos textos de Blake em relação aos problemas de sua profissão vai mais além:

as obras de Woollett & Strange são como as de Ticiano & Correggio o Trabalho da Vida de artífices Ignorantes adequado para Fins de Comércio sem dúvida que o Comércio Não pode Suportar o Mérito Individual sua Pança insaciável deve ser alimentada com O Que todos podem fazer Igualmente bem pelo menos é assim na Inglaterra segundo tenho sentido na Pele estes Quarenta Anos²⁸ (E572).

Mais do que meramente expressar o ressentimento de ver-se reduzido à condição de trabalhador, esta passagem de *Public Address* mostra uma reação contra a subordinação do sujeito a um amplo esquema disciplinar, em que o artesão anula seu talento em favor de um desempenho comum e intercambiável, adequado ao fluxo de produção de bens de consumo. Na opinião de Makdisi (2003: 120), a antipatia de Blake ao modo de produção industrial envolve preocupações econômicas, religiosas e políticas, simultaneamente, ou o

despotismo de qualquer modo de organização que separa hierarquicamente líderes de seguidores, pastores de leigos, reis de súditos, mestres de trabalhadores, e que consequentemente subordina

²⁷ “Thus, the form of art to which Blake was apprenticed from his youth, and by which he made his living as an adult, happens to be doubly privileged (not quite the right word in this context) for the understanding of modern industrial production, first because it was among the earliest forms of production to deploy what can be recognized as an industrial process based on the division of labor – at least as important – because it was concerned with the reproduction of the image, which lies at the very heart of modern capitalist culture”.

²⁸ “Woolletts & Stranges works are like those of Titian & Correggio the Lifes Labour of Ignorant journeymen Suited to the Purposes of Commerce no doubt for Commerce Cannot endure Individual Merit its insatiable Maw must be fed by What all can do Equally well at least it is so in England as I have found to my Cost these Forty Years”. William Woollett (1735-1785), inglês, e Robert Strange (1721-1792), escocês, foram gravuristas (*engravers*).

a obediência ao regulamento, a crença à doutrina, a execução à criação, o desempenho físico ao processo mental, o órgão ao organismo, a cópia ao original²⁹ (Makdisi, 2003: 118-119).

Essa crítica, segundo Makdisi, reflete-se fortemente no método que Blake desenvolveu para produzir seus “livros iluminados”.

Enquanto que na composição de um livro de acordo com o método tradicional imagem e texto jamais eram produzidas ao mesmo tempo³⁰, a técnica inventada por Blake por volta de 1787 permitia unir os dois meios de expressão na mesma placa, de forma que imagem e texto pudessem ser impressos juntos em um mesmo lance da prensa. Ao invés de gravar sulcos na placa de metal para formar os traços do desenho (com a ajuda de um molde inicial, traçado em uma folha de papel, que o gravurista repousava sobre a placa em sentido espelho), Blake desenhava as imagens e escrevia o texto (em espelho) na placa com um líquido resistente ao ácido, deixando o restante da placa – a parte que deveria aparecer em branco na página – exposto à ação da água-forte. Os traços criados na placa, assim, apareciam em alto relevo, justamente o contrário do que acontecia no método tradicional da gravura em metal. Depois que essa combinação de texto e imagem era impressa, a página era pintada à mão, com aquarela, tarefa para a qual Blake contava com a ajuda de sua esposa, Catherine. Deste modo, já a partir da impressão das cópias na prensa – que em si produzia certa irregularidade, uma vez que a tinta poderia espalhar-se mais livremente no papel, devido à sua aplicação sobre o relevo da placa – Blake produzia exemplares únicos, isto é, nenhum exemplar poderia ser absolutamente idêntico a outro. Isto pode ser observado nas cópias existentes de qualquer livro iluminado de Blake.

²⁹ “What William Blake condemns here, in other words, is the despotism of any mode of organization that hierarchically separates leaders from followers, priests from laymen, kings from subjects, belief to doctrine, execution from conception, physical practice to mental process, organ to organism, copy to original”.

³⁰ Segundo Bentley (2001: 101), várias tentativas de unir imagem e texto na mesma gravura já haviam sido feitas. As técnicas usadas para isto, porém, eram tão dispendiosas que se tornavam inviáveis. Já o método desenvolvido por Blake era muito mais rápido e econômico.



Figure 4 – M, exemplar B, c. 1811
(Huntington Library)

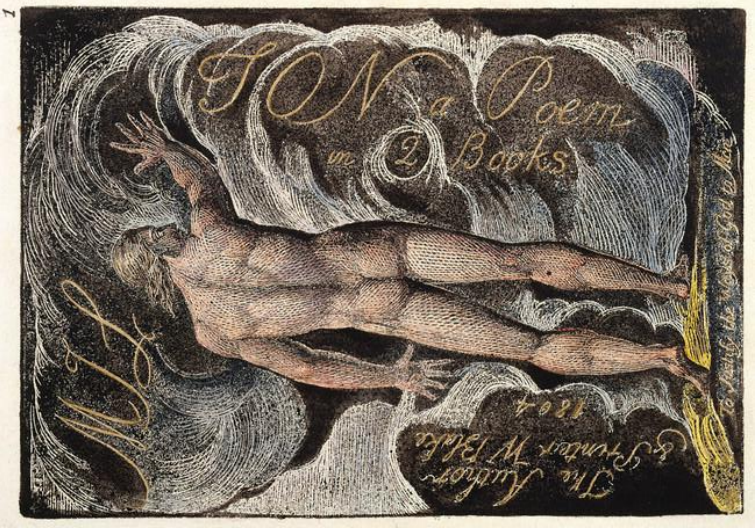
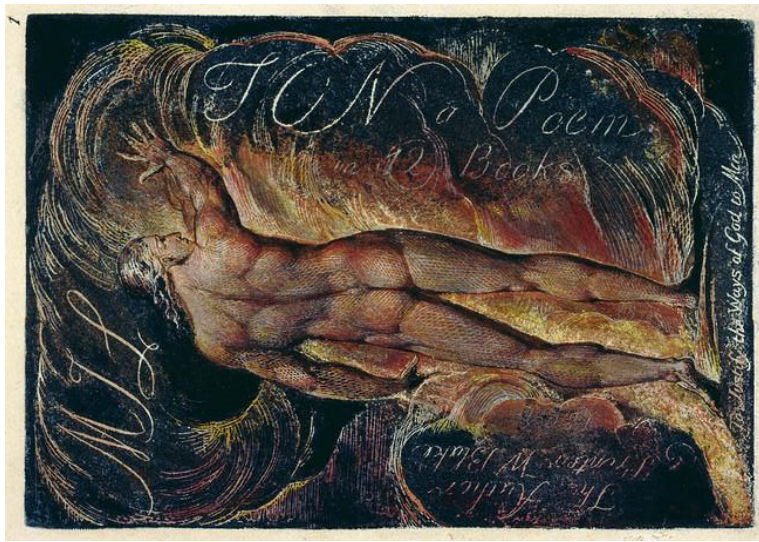
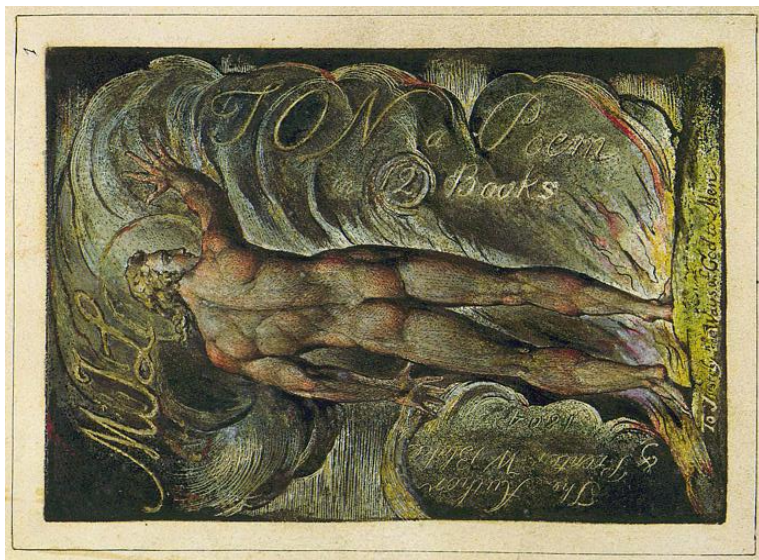


Figure 3 – M, exemplar A, c. 1811
(British Museum)



Ao comparar, por exemplo, as cópias do frontispício de *Milton* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)³¹, mesmo o olhar mais desatendo perceberá que as cores usadas nas ilustrações não são o único ponto de variação entre elas. A maneira com que elas foram trabalhadas na etapa final da composição dessas páginas cria efeitos diferentes, por exemplo, no cabelo, na expressão e até na postura da figura representada.

Também era comum Blake acrescentar e excluir páginas, e até mesmo mudar a ordem das páginas nos exemplares de seus livros. Além disso, o poeta era pouco preciso em relação às datas que atribuía a suas obras. *Milton* é um dos livros que atraiu as mais longas discussões em torno das variações e do contexto de cada exemplar.

Os frontispícios aqui reproduzidos correspondem aos quatro exemplares existentes de *Milton*. Todos eles trazem a data de 1804, sugerindo que este teria sido o ano em que foram impressos. Contrariando essa suposição, Viscomi (1993) apresenta uma série de evidências para mostrar que, na verdade, 1804 não corresponde à data de impressão de nenhum dos exemplares.

As notícias sobre um “Grande Poema” encontradas em cartas escritas por Blake em 1803, os críticos concluíram que elas se referem a *The Four Zoas*, profecia que o autor deixou incompleta em manuscrito. Uma referência epistolar quase certa a *Milton* não aparece antes de 1805, e a presença da personagem “Hand” no poema – que teria sido criado a partir da figura de Robert Hunt ou de seus irmãos, que criticaram o trabalho de Blake pela primeira vez em 1808 – indica que *Milton* estava sendo elaborado até pelo menos 1809 (Essick & Viscomi, 1993: 36-37). Assim, 1804 seria a data do início da composição do poema e, provavelmente, das primeiras gravuras nas placas de metal, e não a data da impressão final do livro.

Com base nessas evidências, além da observação da estrutura interna do poema, Essick & Viscomi (1993) concluem que a composição de *Milton* ocorreu durante o mesmo período em que Blake preparava *Jerusalem*, e estes dois livros seriam desdobramentos do manuscrito *The Four Zoas*. Segundo Essick & Viscomi, o processo de composição destes livros durou muitos anos, permitindo que o autor fizesse, no caso de *Milton*, as revisões que resultaram nas variações hoje conhecidas. Para os críticos, esse modo de composição “contribuiu para a forma do texto final, incluindo suas tendências para estruturas sobrepostas, recapitulação e digressão” (Essick & Viscomi, 1993: 37).

³¹ Ver Figuras 3-6.

Os primeiros exemplares de *Milton*, argumentam Essick & Viscomi, teriam sido impressos no final de 1810 ou no início de 1811, visto que Blake estava ocupado com a finalização de outros projetos nos dois anos anteriores. As impressões que depois formaram os exemplares A, B e C foram coloridas à mão juntas, com a mesma paleta, explicam (Essick & Viscomi, 1993: 38). A e B teriam sido vendidos logo depois de serem impressos, enquanto o exemplar C permaneceu em poder do autor. O exemplar D seria impresso apenas em 1811, ou depois.

Bentley (1977: 310) descreve a ordem de *Milton* assim: “Placas 1-3, b, a, f, 4-8, c, 9-16, d, 17-31, e, 32-45, com variações significativas”³². A ordem das gravuras 1-20, 22-23 e 25-45 não varia de exemplar a outro. As gravuras 1-45 estão organizadas da mesma maneira nos exemplares A e B, onde a gravura 2 (o Prefácio) segue a gravura 1. Nos exemplares C e D, o Prefácio foi omitido, as gravuras a-e foram acrescentadas (uma gravura f, ainda, foi acrescentada ao exemplar D) e as gravuras 21 e 24 foram mudadas de lugar: a 21 foi colocada na sequência da gravura 42; a 24, depois da gravura 26 (Bentley, 1977: 310).

Outras variações existem no corpo das gravuras. As principais delas são indicadas por Bentley (1977: 311) da seguinte forma:

- Gravura 1: “12” foi alterado para “2” nas cópias A e C [esta mudança no Frontispício do poema – de “12 Books” para “2 Books” levanta a discussão de que Blake inicialmente teria planejado 12 seções para *Milton*.].
- A gravura 2 foi omitida nos exemplares C e D.
- Gravura 3: “That” no exemplar A foi alterado para “What” nos exemplares B e D.
- Gravura 4: as duas últimas palavras foram apagadas nos exemplares C e D.
- Gravura 5: o verso 1 foi apagado nos exemplares C e D.
- Gravura 9 (C) e 10 (B) tem um arco-íris sobre o texto.
- Gravura 22: no verso 30, “Pitying” foi alterado para “Saying” no exemplar D.
- Gravura 23: “raving” foi alterado para “roaring (?)” no exemplar B.

³² “Pl. 1-3, b, a, f, 4-8, c, 9-16, d, 17-31, e, 32-45, with authoritative variants”.

- Gravura 24: o verso 60 foi apagado dos exemplares B-D, bem como a *catchword* nos exemplares C e D.
- Gravura 25: a *catchword* foi apagada no exemplar C.
- Gravuras 29 e 33: shorts foram acrescentados aos homens nus nos exemplares B-D, exceto na gravura 14, onde a mesma figura e a mesma ação aparecem³³.

De fato, Blake seguia um processo de composição de livros diferente do convencional, realizando simultaneamente o que se costumava realizar em etapas separadas de criação, gravura, impressão. Assim, “a execução gráfica pode começar bem antes de a criação terminar”, concluem Essick & Viscomi (1993: 37): “Os dois podem sobrepor-se cronológica e conceitualmente, como na doutrina estética central de Blake sobre a unidade da criação e da execução”³⁴. Na opinião de Makdisi (2003), o método de composição utilizado por Blake, e as peças singulares que resultam desse método, são uma forma de subversão da lógica industrial representada na sua profissão de gravurista. Com esse novo processo de criação, Blake desestabiliza a relação hierárquica entre artista e artesão (no sentido de que o gravurista normalmente era considerado mero copista da obra artística alheia), criação e execução, original e cópia.

³³ “Pl. 1: ‘12’ was altered to ‘2’ in copies A and C.

Pl. 2 was omitted in copies C-D.

Pl. 3: ‘That’ in copy A was altered to ‘What’ in copies B-D.

Pl. 4: the last two words were deleted in copies C-D.

Pl. 5: l. 1 was erased in copies C-D.

Pl. 9 (C) and 10 (B) have a rainbow over the text.

Pl. 22: l. 30, ‘Pitying’ was altered to ‘Saying’ in copy D.

Pl. 23: ‘raving’ was altered to ‘roaring[?]’ in copy B.

Pl. 24: l. 60 was erased from copies B-D, and the catchword from copies C-D.

Pl. 25: the catchword was erased in copy C.

Pl. 29, 33: shorts have been added to the naked men in copies B-D, though not in pl. 14, where the same figure and action appear”.

³⁴ “This sequence does not pertain to Blake’s medium in which graphic execution can begin long before composition ends. The two can overlap chronologically and conceptually, as in Blake’s central aesthetic doctrine of the unity of conception and execution”.

2.2.1 Amigos Corporais são Inimigos Espirituais³⁵.

O trabalho com Hayley em Felpham e suas consequências em *Milton*

A questão artesão *versus* artista foi um dos maiores pontos de tensão entre Blake e William Hayley (1745-1820), seu patrono por três anos. Que Blake tenha começado a escrever *Milton* durante a estada na vila campestre de Felpham, onde Hayley morava, é assunto controverso; todavia, é inquestionável o fato de que esta experiência teve enorme impacto sobre o poema. A casa onde ele e a esposa Catherine moraram em Felpham está representada na ilustração da gravura 36 do poema – a casa que Los preparou para o poeta:

Pois quando Los se uniu a mim me levou em seu furacão de fogo
Minha porção Vegetal foi arrancada das sombras de Lambeth
Ele acomodou-me no Vale de Felpham & preparou para mim uma bela
Casa de campo para que eu em três anos escrevesse essas Visões³⁶
(M, B: 36)

Foi também em Felpham onde o poeta teve uma briga com um soldado embriagado, de nome John Scolfield, um episódio marcante em sua vida, por tê-lo levado a julgamento, e que é lembrado em *Milton*.

Além do relacionamento problemático com o patrono, refletido no poema, Blake esteve envolvido em uma série de projetos relacionados à obra de John Milton, desde um retrato que decoraria a biblioteca de Hayley – que era uma autoridade em Milton – a ilustrações para *Comus*.

Hayley era um homem de posses, de posicionamento político liberal, erudito e generoso. Ajudou muitos de seus amigos, em geral artistas, entre eles William Cowper (Bentley, 2001). Blake conheceu o seu patrono por intermédio de John Flaxman em 1787. Embora a esperança inicial de que Hayley pudesse enviar Blake para estudos em Roma não tenha se realizado, a amizade entre os três se fortaleceu (Bentley, 2001: 203).

Blake enfrentava sérias dificuldades para encontrar trabalho nessa época, uma situação que coincidia com uma grande crise econômica. O

³⁵ “[...] Corporeal Friends are Spiritual Enemies)” (M, C: 4).

³⁶ *For when Los joind with me he took me in his firy whirlwind
My Vegetated portion was hurried from Lambeths shades
He set me down in Felphams Vale & prepard a beautiful
Cottage for me that in three years I might write all these Visions*

aumento do custo de vida e a escassez de comida geraram revolta em Londres na virada do século XVIII para o XIX. O convite para trabalhar com Hayley em Felpham foi recebido com entusiasmo, pois significava para Blake a sua independência financeira, e ele acreditava que assim poderia exercitar sua liberdade criativa em suas várias formas³⁷ (Crosby, 2011).

O primeiro trabalho de Blake para Hayley, antes de mudar-se para Felpham em 18 de setembro de 1800, foi produzir três gravuras para *Essay on Sculpture*, livro poético sobre a arte de John Flaxman, no qual o patrono homenageava também seu filho, Thomas Alphonso Hayley, que havia sido pupilo do escultor³⁸. Em julho de 1800, Blake foi visitar Hayley e ficou encantado com a vila do condado de Sussex e a ideia de um feliz período criativo no local. Em 1º de setembro de 1800, Blake escreve a Cumberland:

Sr. Hayley o poeta em breve será meu vizinho ele agora é meu amigo; a ele devo a feliz sugestão, pois foi em uma visita a ele que me encantei por minha Casa de Campo. Tenho agora as melhores expectativas possíveis O pouco que desejo será facilmente suprido ele já me ofereceu trabalho para doze meses, & há muito mais por vir Agora posso dizer que sou Independente. Posso ser Poeta Pintor & Músico à medida em que a Inspiração vem. (...) Moramos à beira de uma Agradável costa (...) Minha Casa ao Sul fica cerca de um Quarto de Milha do Mar, há apenas um milharal antes dele. (...) é certamente a vila mais adorável na face da Terra³⁹.

³⁷ Crosby (2011) argumenta que a confiança em um “exílio poético” da cidade para o ambiente rural como forma de renovação criativa, uma ideia que circulava entre os escritores da época e aparecia na obra do próprio Hayley, também contribuiu para este entusiasmo de mudar-se para Felpham.

³⁸ Hayley desejava que Tom, seu único filho, se tornasse um grande artista. Tom ficou sob a tutela de Flaxman por alguns anos, até ser acometido por uma doença degenerativa, que o levou à morte em 2 de maio de 1800 (Bentley, 2001).

³⁹ “Mr Hayley the poet is soon to be my neighbour he is now my friend; to him I owe the happy suggestion, for it was on a visit to him that I fell in love with my Cottage. I have now better prospects than ever The little I want will be easily supplied he has given me a twelvemonths work already, & there is a great deal more in prospect I call myself now Independent. I can be Poet Painter and Musician as the Inspiration comes. (...) We lie on a Pleasant shore (...) My Cottage faces the South about a Quarter of a Mile from the Sea, only corn fields between. (...) it is certainly the sweetest country upon the face of the Earth”.

Hayley era um escritor popular na época, tinha muitos projetos e precisava que um gravurista trabalhasse a seu lado. A primeira tarefa que Hayley delegou a Blake no período de patronagem foi produzir gravuras para o seu *Little Tom the Sailor*; os desenhos seriam criados pelo próprio Blake, que deveria também imprimi-los. Blake montou parte do seu ateliê na casa de Hayley, onde ia trabalhar todos os dias, em parceria com o patrono (Bentley, 2001).

Hayley, em seguida, encomendou retratos de autores europeus para decorar a sua biblioteca; entre esses autores estavam Ercilla, Camões, Spenser, Homero e Milton. Apesar de Hayley priorizar cada vez mais as ilustrações deixadas por seu filho – cinco dos retratos produzidos por Blake foram gravados a partir de desenhos de Tom –, Blake aparentemente compriu a tarefa com prazer (Bentley, 2001).

Blake recebeu encomendas de outras pessoas enquanto estava em Felpham. Joseph Thomas lhe pediu ilustrações para obras de Milton; Blake criou para ele oito ilustrações para *Comus*. Mais tarde, Blake entregaria a Thomas doze desenhos para *Paradise Lost* (1807) e seis para “Ode on the Morning of Christ’s Nativity” (1809). Hayley, porém, desejava que Blake se concentrasse nos seus interesses, e tinha pressa de que o gravurista terminasse os retratos para a sua biblioteca e as gravuras para a sua biografia de Cowper (Bentley, 2001).

O poeta William Cowper (1731-1800), a quem Hayley também estendera a sua generosidade, havia traduzido os poemas gregos, latinos e italianos de John Milton. Muito provavelmente, Blake teve acesso a esses manuscritos na biblioteca do patrono, e a um grande acervo miltoniano, sendo Hayley um dos principais estudiosos de Milton na época, a ponto de ter escrito uma biografia sobre ele, que se tornaria obra de referência no século XIX (Bentley, 2001: 204).

Além de proporcionar livre acesso a seu acervo bibliográfico, Hayley passou a ensinar línguas estrangeiras a Blake, e ainda tratou de apresentá-lo a seus amigos, recomendando-o como miniaturista. O retrato em miniatura, trabalho ao qual Blake fora encorajado pelo patrono após a conclusão dos retratos para a sua biblioteca, teve seu auge de popularidade na segunda metade do século XVIII. Esse tipo de retrato “oferecia uma representação visual dos laços políticos e sociais que formavam o elo da sociedade elegante”⁴⁰ (Crosby, 2009b: 166-167), e rendia bons ganhos aos miniaturistas. Hayley conseguia trabalho para seu protegido, garantindo a sua estabilidade financeira. Ser um

⁴⁰ “Miniature portraits offered a visual representation of the social and political ties that formed the nexus of polite society”.

miniaturista, no entanto, não estava entre as aspirações de Blake, e o fato de Hayley portar-se como seu mestre na execução desse trabalho (conforme mostra Crosby, 2009b) certamente tornava a atividade ainda mais desconfortável para ele.

A primeira evidência verbal de que Blake começava a ressentir-se do patrono está em um poema escrito em outubro ou novembro de 1801 e incluído em uma carta a Thomas Butts um ano depois. É notório, porém, como demonstra Crosby (2009b), que ele resistia às orientações de Hayley quanto aos retratos em miniatura produzidos anteriormente a essa data, desviando-se do padrão valorizado na época, o que sugere que o seu “conflito espiritual” com o patrono teve início anteriormente.

Em Felpham, não faltava trabalho a Blake. Lá, ele produziu retratos em miniatura, retratos para a biblioteca de Hayley, gravuras para *Essay on Sculpture* e para a biografia de Cowper escritos pelo patrono; chegou a criar ilustrações para *A Series of Ballads*, do mesmo autor; eventualmente fazia retratos para o patrono presentear amigos, entre outras tarefas⁴¹. O volume de trabalho que Hayley encomendava deixava pouco tempo para Blake desenvolver o que realmente lhe interessava – seus livros proféticos. A maior parte das gravuras que Blake realizava estava subordinada à obra e às preferências do patrono, que elegantemente reprovava os versos e as ilustrações da autoria de Blake. O patrono desejava proteger Blake de suas “perigosas forças da imaginação”⁴². A ideia de que Blake não trabalharia de forma independente, mas sempre sob a supervisão de Hayley, já era conhecida de Flaxman quando este apresentou o trabalho do gravurista ao patrono, segundo Crosby (2011). Blake, porém, sentia oprimido o seu trabalho como artista. Em carta a Thomas Butts em 10 de janeiro de 1803, Blake escreve:

Minha infelicidade vem de um motivo que se explorado minuciosamente pode prejudicar minhas circunstâncias econômicas. Uma vez que atualmente dependo da Gravura &

⁴¹ Segundo Crosby (2011), aproximadamente sessenta e quatro trabalhos foram datados do período de Felpham, somente contando as pinturas, incluindo “algumas das ilustrações bíblicas para Butts, dezoito retratos para a biblioteca de Hayley, oito aquarelas para *A Maske at Ludlow Castle* de Milton para Joseph Thomas e pelo menos sete retratos em miniatura” [“Approximately 64 paintings have so far been reliably dated to the Felpham period. These include some of the Bible illustrations for Butts, 18 portraits for Hayley’s library, eight watercolour illustrations of Milton’s *A Maske at Ludlow Castle* for Joseph Thomas, and at least seven miniature portraits”].

⁴² Conforme carta de Hayley a Lady Hesketh, datada de 15 de julho de 1802, citada em Cox (1994).

particularmente das Gravuras nas quais estou trabalhando para o Sr H. & encontro em todos os sentidos objeções a fazer qualquer outra coisa além da mera escravidão dos negócios & a impressão de que se não me confinar a isto não consigo viver. isso tem me importunado sempre⁴³ (E724).

Assim, Blake enxergava em Hayley um “amigo corporal” e um “inimigo espiritual”.

Nesse sentido, uma série de críticos associa Hayley à personagem de Satanás, que entra em conflito com Palamabron na “Canção do Bardo” em *Milton*. Essick & Viscomi (1993: 15), por exemplo, afirmam que “Hayley/Satan é uma representação do *establishment*, semelhante ao Deus Pai em *Paradise Lost* (conforme Blake interpretava esta personagem)”⁴⁴. Na “Canção do Bardo”, seção inicial de *Milton*, Satanás insiste em ajudar Palamabron no seu trabalho, até que Los aceita confiar-lhe o arado de Palamabron. Satanás acaba por tyrannizar os servos de Palamabron, que entram em uma grande revolta:

Quando Palamabron acordou na manhã seguinte: os cavalos da Charrua
Enlouqueciam em uma fúria imensa, & os servos da Charrua
Os Gnomos, acusaram Satanás. com indignação fúria e fogo.
Então Palamabron vermelhecendo como a Lua em eclipse,
Falou, Conheceis a doçura de Satanás e a sua imposição de si,
Parecendo um irmão, sendo um tirano, (...)
(...) ele tomou o meu posto
Um dia inteiro. sob o disfarce da compaixão e amor a mim:
Enfureceu os meus cavalos! Feriu os meus amigos servos:
Como podia saber das tarefas alheias? (...) ⁴⁵ (M, B: 5)

⁴³ “My unhappiness has arisen from a source which if explored too narrowly might hurt my pecuniary circumstances. As my dependence is on Engraving at present & particularly on the Engravings I have in hand for Mr H. & I find on all hands great objections to my doing any thing but the meer drudgery of business & intimations that if I do not confine myself to this I shall not live. this has always pursued me”.

⁴⁴ “Satan is an establishment type, akin to God the Father in *Paradise Lost* (as Blake interpreted that character)”.

⁴⁵ *Next morning Palamabron rose: the horses of the Harrow
Were maddened with tormenting fury, & the servants of the Harrow
The Gnomes, accus'd Satan. with indignation fury and fire.
Then Palamabron reddening like the Moon in an eclipse,
Spoke saying, You know Satans mildness and his self-imposition,
Seeming a brother, being a tyrant. (...)
(...) he hath assum'd my place
For one whole day. under pretence of pity and love to me:*

Howard (1976) inverte essa leitura, atribuindo o papel de Palamabron a Hayley e o de Satanás ao próprio Blake, sugerindo que a concessão de Blake ao trabalho com os retratos em miniatura proposto por Hayley estaria representado no conflito entre Satanás e Palamabron.

Crosby (2011) oferece uma interpretação diferente para essa passagem. Segundo o crítico, Satanás representa alegoricamente um estado psicológico temporário, ligado à restrição, e isso inclui as faculdades da memória e da razão. No nível autobiográfico, o estado satânico referido em *Milton* retoma o momento de usurpação da criatividade pelo elemento racional sofrido por Blake em Felpham. Em relação à personagem de Milton, a invocação da tradição clássica em *Paradise Lost* é identificada como uma força satânica que exerce influência sobre os contemporâneos de Blake. Isto seria uma crítica à ênfase dada às fontes clássicas nas edições das obras de Milton em circulação na época. Para superarem o estado psicológico – ou espiritual, em termos blakianos – negativo, Milton e Blake, após constatarem a presença e a natureza desse estado, seguem a sua jornada em direção à autoaniquilação (Crosby, 2011).

Além do trabalho com o patrono, a experiência de Blake em Felpham está presente na composição de *Milton* devido ao episódio que envolve Scofield, o soldado embriagado com quem Blake se desentendeu no jardim de sua casa de campo.

Para Crosby (2011), o processo judicial a que Blake foi submetido por causa da discussão com Scofield está indicado ainda na “Canção do Bardo” de *Milton*: “Após o caos criado pela usurpação da tarefa de Palamabron, Satanás é levado a julgamento diante de uma assembléia de imortais, o que lhe provoca ira (aparentemente uma alusão autobiográfica ao julgamento de Blake por sedição (...))”⁴⁶.

O incidente no jardim dos Blake ocorreu em 12 de agosto de 1803. Bentley (2001) relata que Blake escrevia versos quando ouviu vozes no jardim. Sabia que o cavalariaço trabalhava próximo da casa, mas não sabia que ele tinha um convidado. Ao ouvir algo que o desagradou, Blake foi ao encontro dos dois e pediu que o soldado Scofield se retirasse do jardim. Scofield teria se recusado a sair, o que fez Blake segurá-lo pelo braço e empurrá-lo portão afora, levando-o à

*My horses hath he maddend! and my fellow servants injur'd:
How should he know the duties of another? (...)*

⁴⁶ “After the chaos created by the usurpation of Palamabron’s task, Satan is put on trial before an assembly of immortals, which inspires him with anger (certainly an autobiographical allusion to Blake’s trial for sedition (...))”.

força até onde estava alojado⁴⁷, a aproximadamente quinze metros da sua casa, percurso em que teriam trocado ofensas, sob os olhares dos vizinhos.

Scofield teria decidido denunciar Blake por vingança – com a ajuda de uma testemunha, o soldado John Cock – por proferir “palavras sediciosas”, o que era uma acusação muito grave na época. Blake ficou preocupado a ponto de achar que o incidente e a denúncia faziam parte de uma conspiração (Crosby, 2009). Os livros que escrevera na década anterior, afinal, tinham a sua porção de republicanismo e, conforme ressalta Crosby (2009: 30), “durante a década de 1790, a pena por sedição era uma das principais armas que o governo britânico usava para perseguir os suspeitos de defenderem tais opiniões”⁴⁸. Em 1798, por exemplo, o principal empregador de Blake, Joseph Johnson, foi indiciado e preso por ato sedicioso ao vender a resposta de Gilbert Wakefield ao *Address to the People of Great Britain* de Richard Watson (Crosby, 2009: 31).

Devido a inconsistências no depoimento dos soldados Scofield e Cock, Blake foi absolvido (Crosby, 2009). Quando o processo terminou, William e Catherine já haviam voltado para Londres.

As personagens de Hayley e Scofield são em geral mencionadas juntas, de forma depreciativa e sempre relacionada a imagens de limitação ou restrição. Em *Milton* e *Jerusalem*, elas assumem funções parecidas com as funções das outras personagens idiossincráticas de Blake; a informação de sua existência como figuras históricas, no entanto, pode ampliar a dimensão metafórica dessas personagens e tornar mais aparente nesses textos o conflito pessoal do poeta em relação à sua necessidade de expressão autoral.

⁴⁷ Após um ano de paz, a guerra entre a França e a Grã-Bretanha foi declarada novamente. Com a ameaça à área litorânea do território inglês que encontra o Canal da Mancha, tropas chegaram a esta região no verão de 1803. John Scofield estava entre os setenta e cinco homens do Primeiro Regimento dos Dragões que acamparam em Felfham nesta época. Scofield alistou-se no Primeiro Regimento dos Dragões Reais em 1793. Foi promovido a cabo em 1794 e a sargento em 1797, sendo rebaixado a soldado raso no ano seguinte, por motivo de embriaguês, e permanecendo nesta posição militar até o fim de seu serviço (Bentley, 2001: 249-250).

⁴⁸ “During the 1790s the charge of sedition was one of the main weapons the British government used to prosecute those whom they suspected of holding such views”.

2.3 A *BÍBLIA INTEIRA ESTÁ REPLETA DE IMAGINAÇÕES & VISÕES*⁴⁹.

LEITURA BLAKIANA DA BÍBLIA E APROPRIAÇÕES BÍBLICAS EM *MILTON*

As alusões bíblicas são reconhecíveis em todos os livros proféticos de Blake. Jon Mee argumenta que apesar de apenas *America* e *Europe* se apresentarem explicitamente como profecias em seus títulos, os outros poemas que Blake escreveu na década de 1790 igualmente compartilham características formais, estilísticas e alusivas “que indicam que ele estava conscientemente tentando escrever de forma profética”⁵⁰. O estudo de Mee concentra-se nos escritos em que o poeta trata, de forma mais explícita, das revoluções; seu argumento pode, no entanto, ser estendido aos livros de sua fase madura.

“O Antigo e o Novo Testamento são o Grande Código de Arte”⁵¹ (E274), diz Blake em *Laocoon*: o texto bíblico é considerado o modelo poético máximo. Ao mesmo tempo, a leitura convencional da Bíblia é continuamente contestada em seus livros proféticos. Blake não via as Escrituras como textos estáveis, mas como textos que poderiam ser lidos de maneiras diferentes, até mesmo opostas entre si. Sendo textos abertos a interpretações diferentes, cada religião, cada povo, segundo Blake, apresenta a sua leitura da Bíblia. Em *All Religions are One*, o poeta afirma que “As Religiões de todas as Nações derivam da recepção de cada Nação do Gênio Poético que é em todo lugar chamado de Espírito da Profecia”⁵².

Dos livros que Blake produziu na década de 1790, Mee considera *The Book of Urizen*, *The Book of Ahania* e *The Book of Los* os que apresentam uma ligação mais direta com a Bíblia. São estes livros os que mais lembram, no que se refere à apresentação gráfica, o formato da King James: texto organizado em duas colunas e dividido em capítulos e versículos (Mee, 1992: 162). Mee (1992: 164) argumenta que a instabilidade desses livros – que inclui as variações entre os exemplares e as disjunções narrativas, especialmente em *The Book of Urizen* – mostram uma “liberdade em relação a qualquer noção de fidelidade à

⁴⁹ “The Whole Bible is filld with Imaginations & Visions from End to End and not with Moral Virtues (...)” (Marginalia. E664).

⁵⁰ “(...) features of form, style, and allusion which indicates that he was self-consciously seeking to write prophetically throughout the decade”.

⁵¹ “The Old & New Testaments are the Great Code of Art” (*Lao*, B).

⁵² “The Religions of all Nations are derived from each Nations different reception of the Poetic Genius which is every where call’d the Spirit of Prophecy” (*ARO*, A: 8).

autoridade de um texto antecedente em particular”, o que se aplica à sua atitude em relação à Bíblia. Buscando um paralelo para esta postura na história contemporânea do poeta, Mee menciona Alexander Geddes, um dos intelectuais ligados ao círculo de Joseph Johnson, editor para quem Blake trabalhou. Geddes publicou uma nova tradução da Bíblia, chamando a atenção para as repetições, lacunas e contradições da narrativa bíblica. Ele defendia a ideia de que a Bíblia era, na verdade, uma compilação heterogênea vinda de tradições orais dos hebreus. A partir dessa hipótese, Geddes oferecia uma leitura da Bíblia como literatura em vez de relatos históricos (Mee, 1992: 164-165), o que é algo muito parecido com a opinião de Blake.

Certamente, essa opinião encontra precedentes na cultura antinomiana do século anterior, que recobriria fôlego precisamente na década de 1790, conforme já afirmado. Mee traz novamente à memória o caso de Richard Brothers, radical religioso contemporâneo de Blake, que reclamava para as suas “visões advindas da inspiração” a mesma validade do texto bíblico. Blake faz o mesmo quando, em “Uma visão memorável”, incluída em *The Marriage of Heaven and Hell*, transforma Isaías e Ezequiel em personagens que dialogam com o narrador, que aparentemente representa o próprio Blake. Os profetas da Bíblia, em um jantar com Blake, explicam a natureza de suas profecias:

Enquanto os Profetas Isaías e Ezequiel jantavam comigo, perguntei-lhes como ousavam afirmar, sem rebuços, que Deus lhes falava; e se não pensavam, no momento, que, em sendo malcompreendidos, tornar-se-iam causa de imposição (Trad. de José Antônio Arantes – Blake, 2001: 33).

Há uma ligeira relação hierárquica nesta conversa: o narrador é quem manifesta dúvida; Isaías e Daniel assumem a autoridade dos que esclarecem a questão ao narrador. Fica sugerido, porém, que o indagador já sabe as respostas, quando ele acrescenta, na mesma pergunta, a constatação de que os profetas foram mal interpretados, sendo isso causa da imposição – implicitamente, do texto bíblico sobre as sociedades sob a forma de religiões institucionalizadas. Essa pergunta com caráter de afirmação parece romper com a relação hierárquica, ao revelar que os três interlocutores compartilham o mesmo conhecimento. Como consequência dessa sabedoria em comum, percebe-se que se têm,

na verdade, três profetas à mesa, o que se confirma particularmente neste pedido do narrador:

Terminado o jantar, pedi a Isaías que obsequiasse o mundo com suas obras perdidas; respondeu ele que nenhuma de valor se perdera. Das suas, Ezequiel disse o mesmo (Trad. de José Antônio Arantes – Blake, 2001: 35).

Não seria precipitado concluir que o narrador está, aqui, mostrando-se disposto a revelar visões de Isaías e Ezequiel por meio da sua própria capacidade profética. Além disso, o rumo argumentativo do texto leva a entender que as “obras perdidas” dos referidos profetas esclareceriam ao mundo o mal-entendido na leitura de seus escritos, liberando-os da qualidade de textos normativos que dão margem a reações de imposição e obediência.

Blake organiza o discurso de Isaías a partir do seu próprio discurso:

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, & disso obtivesse ratificação, de que a voz da indignação sincera é a voz de Deus, não me preocupei com as consequências, mas escrevi”.

Perguntei então: “A firme convicção de que uma coisa é assim, assim se 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” (Trad. de José Antônio Arantes – Blake, 2001: 33).

Basta lembrar as palavras que escreveu, de maneira informal, na sua cópia de *An Apology for the Bible*, obra do Rev. Richard Watson: “Todo homem honesto é um Profeta”⁵³ (E617).

Blake incorpora a Bíblia à sua obra, portanto, sem se preocupar com a leitura religiosa convencional. No caso de *Milton*, chama atenção a quantidade de personagens bíblicas que o poeta referencia, criando

⁵³ “Every honest man is a Prophet”. Marginalia.

novos contextos e características para elas, de maneira semelhante ao que faz em “Uma visão memorável” de *The Marriage of Heaven and Hell*:

Ele observou as Crueldades de Ulro, e fez seu registro escrito
Em tábuas de ferro: e estes eram os nomes de suas Esposas & Filhas
Raab e Tersa, & Melca & Maala & Noa & Hegla.
Sentavam-se alinhadas em redor dele como as rochas de Horeb em redor
Da terra de Canaã: e elas escreviam com trovão fumaça e fogo
O que ele ditava; e seu corpo era a Rocha do Sinai: aquele corpo,
Que nasceu na terra com o desígnio de corrupção: & estas seis Mulheres
São Hor & Fegor & Basã & Abarim & Líbano & Hermom
Sete blocos rochosos terríveis na região dos Desertos de Madiã.⁵⁴
(M, B: 16)

Nessa passagem da gravura 16 de *Milton*, Milton é visto, em uma etapa da sua jornada de volta ao “mundo vegetal”, registrando a sua visão de Ulro em “tábuas de ferro”, o que remete à história de Moisés e os mandamentos que recebeu de Deus entalhados em duas tábuas de pedra no Monte Sinai (*Êxodo*, 34). Nessa visão, Milton identifica suas três esposas e suas três filhas (elas estão representadas pictoricamente na parte superior da gravura) como Raab – a meretriz da cidade de Jericó segundo o livro de *Josué* –, Tersa, Melca, Maala, Noa e Hegla – as cinco filhas de Salfaad, que não teve descendentes do sexo masculino, segundo os livros de *Números*, *Josué* e *Crônicas* 1.

Uma das explicações de Essick & Viscomi (1993: 145), para a referência às mulheres da vida de Milton, comparadas às filhas de Salfaad (vale lembrar que John Milton não teve filhos homens que tenham vivido até a idade adulta), é que Blake estaria indicando o domínio do feminino sobre o masculino na personagem principal de seu poema. Na narrativa de *Milton*, essa dominação é, quase sempre, algo a ser combatido. No episódio do conflito entre Satanás e Palamabron, a causa da transgressão de Satanás é uma mulher:

⁵⁴ *He saw the Cruelties of Ulro, and he wrote them down
In iron tablets: and his Wives & Daughters names were these
Rahab and Tirezah, & Milcah & Malah & Noah & Hogleh.
They sat rang'd round him as the rocks of Horeb round the land
Of Canaan: and they wrote in thunder smoke and fire
His dictate; and his body was the Rock Sinai: that body,
Which was on earth born to corruption: & the six Females
Are Hor & Peor & Bashan & Abarim & Lebanon & Hermon
Seven rocky masses terrible in the Desarts of Midian.*

Falou: Eu sou a Autora deste Pecado! por minha sugestão
 O meu poder Paterno Satanás cometeu a referida transgressão.⁵⁵
 (M, B: 9)

Leutha, que se apresenta à assembléia e assume a culpa do acusado, explica de que forma impeliu Satanás a usurpar, por admiração e inveja, a charrua de Palamabron:

(...) adentrava as portas do cérebro de Satanás noite após noite
 Como suaves perfumes eu entorpecia as percepções masculinas dele
 Mantendo apenas as femininas despertas. daí surgiu. seu tênue
 Ilusório amor por Palamabron: admiração somada à inveja⁵⁶
 (M, B: 10)

Essick (1991) observa que, para Blake, a divisão humana entre feminino e masculino é uma consequência da queda e, quando o poeta se refere ao desaparecimento dessa divisão na sua versão da humanidade pós-apocalíptica reunida em um único Homem, o feminino é absorvido pelo masculino e nunca o contrário. A caracterização das personagens femininas como um inimigo ameaçador ou ciumento e o esforço, especialmente em *Milton* e *Jerusalem*, de negar o aspecto feminino do ego pode ter a ver, segundo a interpretação de Essick (1991), com a experiência pessoal do poeta. A questão do feminino nas obras de Blake constitui uma discussão à parte, mas um detalhe observado por Essick pode ser importante para a leitura de *Milton*.

Depois de voltar a Londres, Blake manteve correspondência com Hayley e continuou realizando trabalhos para ele. Suas gravuras, no entanto, vinham sendo rejeitadas por Hayley em favor das gravuras da Caroline Watson, cujo trabalho era bastante apreciado na época (Essick, 1991). O traço de Watson, que era mais delicado e dava preferência à gradação de tonalidade em detrimento da linha demarcatória, era praticamente oposto ao traço forte de Blake, que considerava a linha nítida a característica fundamental de uma gravura perfeita. A preferência de Hayley pelo estilo de Watson pode ter sido poetizada por Blake como a feminilização da apreciação estética de Hayley (Essick, 1991). Essa seria uma forma de ler a sedução feminina de Leutha sobre

⁵⁵ *She spoke: I am the author of this Sin! by my suggestion
 My Parent power Satan has committed this transgression.*

⁵⁶ (...) *entering the doors of Satans brain night after night
 Like sweet perfumes I stupified the masculine perceptions
 And kept only the feminine awake. hence rose, his soft
 Delusory love to Palamabron: admiration join'd with envy*

Satanás na passagem de *Milton* transcrita anteriormente (Essick, 1991: 625). Essick está, aqui, lendo o Satanás de *Milton* como uma representação de William Hayley; mesmo que não se aceite essa leitura, parece relevante considerar que Hayley e Watson teriam feito “Blake sentir-se ‘sob o domínio de uma Mulher ciumenta’ (*J*, E 247)” (Essick, 1991: 626).

As seis personagens femininas ligadas à biografia de Milton aparecem outras vezes no poema, mencionadas ora por seus nomes, ora pela alusão do número (“When the *Sixfold Female* perceives that Milton annihilates”, gravura 33), mas duas delas são mais recorrentes do que as outras – Raab e Tersa.

Conforme observa Sturrock (1992: 23), em *Milton, Jerusalem e The Four Zoas*, “Raab e Tersa, uma figura positiva e a outra indiferente em suas origens bíblicas, tornam-se figuras extraordinariamente poderosas, mas também extraordinariamente negativas (mais negativas devido a seu poder)”⁵⁷. No livro de *Josué*, Raab é a meretriz que, ao reconhecer o Deus de Israel, protege dois espiões enviados por Josué a Jericó. Ao mentir para o Rei de Jericó sobre os espiões, Raab lhes salva a vida; quando Jericó é destruída, sua família é poupada e passa a viver com o povo de Israel. Assim, “tradicionalmente, ela foi lembrada por seu papel na jornada à Terra Prometida e pela fé que expressa pelo Deus de Israel”⁵⁸ (Sturrock, 1992: 24). Essa é a face mais conhecida de Raab pelos leitores da Bíblia, mas, conforme sublinha Sturrock, não se pode esquecer que a palavra hebraica “rahav” também se refere ao dragão derrotado por Javé. Na leitura de Sturrock (1992: 25), Blake combina os dois sentidos do termo na personagem Raab de suas últimas profecias, referindo-se à mulher do reino de Jericó e aludindo ao grande adversário de Deus, representado na figura do dragão. Desta forma, segundo Sturrock (1992, 25), o poeta abandona a conotação de salvação por meio de ações ou fé e mantém do relato bíblico apenas os atributos de Raab relacionados à sua prostituição e a suas mentiras, aparentemente interpretando os atos de expressão da fé de Raab como uma atitude oportunista. Na gravura 42 de *Milton*, ela aparece associada ao dragão mencionado no *Apocalipse*:

⁵⁷ “Rahab and Tizrah, a positive and an indifferent figure in their Biblical sources, become extraordinarily powerful but also extraordinarily negative figures (more negative because of their power)”

⁵⁸ “Traditionally she was honoured for her role in the journey to the Promised Land, and for the faith she expresses in the God of Israel”.

Assim que ela terminou de falar Raab Babilônia apareceu
 No lado leste sobre a Via atravessando Europa & Ásia
 Gloriosa como o Sol do meio-dia no peito de Satanás incandescente:
 Uma Mulher escondida em um Homem, Religião escondida na Guerra
 Chamada Virtude Moral: cruel Monstro duplo brilhando
 Um Dragão rubro & oculta Meretriz que João em Patmos viu⁵⁹
 (M, B: 42)

Consequentemente, Raab também incorpora a “Religião Institucionalizada – a Falsa Religião – tanto sob a forma do Cristianismo ortodoxo, da virtude moral (...) ou da Religião Oficial que Blake chama de Deísmo”⁶⁰ (Sturrock, 1992: 25).

A apropriação que Blake faz da figura de Tersa é parecida com o que acontece com Raab. Em *Números* e *Josué*, Tersa é uma das cinco filhas que conseguem a permissão de Moisés para receber a herança de seu pai Salfaad. Sturrock (1992: 26) chama atenção para o fato de que, embora as cinco filhas sejam nomeadas no texto bíblico, elas agem como grupo e não têm papel relevante separadamente. Uma delas, porém, é chamada pelo mesmo nome de uma cidade cananita tomada por Josué, segundo o livro homônimo: Tersa. De acordo com a leitura de Sturrock, Blake, aludindo à mulher e à cidade cananita na mesma personagem, associa a sua Tersa à idolatria e à rivalidade contra Jerusalém. Outro ponto que teria interessado Blake na história das irmãs, segundo Sturrock (lembrando Frye, 1962: 127), é o fato de elas serem cinco, o que torna possível a alusão aos cinco sentidos humanos. Tersa, representando as filhas de Salfaad, incluiria também a ideia de restrição do ser humano em seu estado corporal.

As personagens masculinas também recebem, é claro, este tipo de tratamento no texto blakiano. Satanás, por exemplo, também é representado em *Milton* de um modo peculiar, diferente da leitura convencional. É central para esclarecer a leitura blakiana de Satanás o seguinte excerto de *The Marriage of Heaven and Hell*:

⁵⁹ *No sooner she had spoke but Rahab Babylon appeard
 Eastward upon the Paved work across Europe & Asia
 Glorious as the midday Sun in Satans bosom glowing:
 A Female hidden in a Male, Religion hidden in War
 Namd Moral Virtue; cruel two-fold Monster shining bright
 A Dragon red & hidden Harlot which John in Patmos saw*

⁶⁰ “Organized Religion – False Religion – whether it takes the form of orthodox Christianity, of moral virtue (*Milton* 40: 21, Erdman, p. 140, and *Jerusalem*) or the contemporary State religion that Blake calls Deism (*Jerusalem*, ch. 3, Erdman, pp. 198-9)”.

Quem refreia o desejo assim o faz porque o seu é fraco o suficiente para ser refreado; e o refreador, ou razão, usurpa-lhe o lugar & governa o inapetente.

E, refreando-se, aos poucos se apassiva, até não ser mais que a sombra do desejo.

Essa história está relatada no *Paraíso Perdido*, & o Governante, ou Razão, chama-se Messias.

E o Arcanjo Original, ou possessor do comando das hostes celestiais, chama-se Demônio ou Satã, e seus filhos chamam-se Pecado & Morte.

No *Livro de Jó*, porém, o Messias de Milton chama-se Satã.

Pois essa história tem sido adotada por ambos os lados.

Em verdade, pareceu à Razão que o Desejo havia sido banido mas, segundo a versão do Demônio, sucumbiu o Messias, formando um céu com o que roubara do Abismo.

Isso revela o Evangelho, onde ele suplica ao pai que envie o confortador, ou Desejo, para que a Razão possa ter Idéias sobre as quais se fundamentar, não sendo outro o Jeová da Bíblia senão aquele que mora nas flamas flamantes.

Sabei que Cristo, após sua morte, tornou-se Jeová. Mas, em Milton, o Pai é Destino, o Filho, Quociente dos cinco sentidos, & o Espírito Santo, Vácuo!

NOTA: A razão pela qual Milton escreveu em grilhões sobre Anjos & Deus, e em liberdade sobre Demônios & Inferno, está em que ele era um Poeta autêntico e tinha parte com o Demônio, sem sabê-lo (Trad. de José Antônio Arantes – Blake, 2001: 19-21).

Nesta passagem, Blake explica a sua versão sobre Satanás nas Escrituras e no texto de Milton. Blake subverte a leitura convencional da Bíblia, identificando-o com o desejo ou a vontade de liberdade em relação a limitações advindas da consciência moral – que não estaria ligada somente a normas religiosas, mas a qualquer sistema normativo ou prescritivo representado por qualquer tipo de tradição. No exemplo do livro de *Jó*, o poeta identifica Satanás – aquele que, na Bíblia, duvida de Deus e põe à prova a fé do servo Jó no Todo-poderoso – com a relutância de Jó em aceitar Deus como entidade tirana e punitiva. Assim,

a “leitura infernal” de Blake “ênfatiza a rebeldia de Jó contra a autoridade de Deus e sugere uma grande proximidade entre Jó e Satã em relação à contestação da autoridade divina” (Santos, 2005: 52). No drama de Jó, a ideia do sofrimento como consequência da ira divina devido a um pecado cometido é rejeitada pelo protagonista, isto é, a associação moral do mal como pecado é abolida. A obediência ao Deus controlador, ou o “falso Deus” na perspectiva blakiana, portanto, também desaparece. Por isso, “No *Livro de Jó*, porém, o Messias de Milton chama-se Satã” (Blake, 2001:19): o Messias – que Milton descreve erroneamente como um “falso Deus”, segundo Blake – é Satanás, pois ele é o salvador espiritual de Jó, livrando-o da força repressora de Deus.

Em *Paradise Lost*, ao contrário, Satanás é o anjo vaidoso que se rebela contra Deus e é por ele condenado ao Inferno; como vingança, Satanás provoca a queda de Adão e Eva por meio da desobediência a Deus. Pode-se dizer que, na leitura de Blake, porém, a queda é anterior a Satanás. O papel de malfeitor de Satanás, na verdade, seria do próprio Deus, a autoridade temida na consciência humana, responsável pela divisão racional entre bem e mal, portanto, um Messias que caiu “formando um céu com o que roubara do Abismo” (Blake, 2001: 21).

A personagem que Blake chama de Satanás em *Milton* não é a mesma “energia” que reage contra o falso Deus em *The Marriage of Heaven and Hell*, mas a entidade limitadora, a Razão – Urizen:

Então Los & Enitharmon souberam que Satanás era Urizen
(Trad. de Manuel Portela – Blake, 2009b: 67)

Para Cerny (1989), a ideia de limite é o principal ponto em comum que há entre o Satanás das últimas profecias de Blake e o Satanás de *Paradise Lost*. Em Milton, este limite é justamente o inferno. Cerny mostra, apontando uma passagem do livro IV do poema de Milton, que o inferno é, nesse contexto, um lugar ao mesmo tempo objetivo e subjetivo. Quando Satanás deixa o espaço do inferno e segue para o Paraíso, o inferno continua dentro dele. De todo modo, tanto objetiva quanto subjetivamente, o limite em *Paradise Lost* é uma categoria estável e se restringe à figura de Satanás. Por outro lado, “Nos escritos de Blake, Satanás só é um indivíduo quando um indivíduo entra no estado de Satanás. Ele parece ser uma forma, um estado de ser que homens e anjos podem assumir, mas não um ser como tal” (Cerny, 1989: 327-328).

Já foi mencionado, neste capítulo, que a interpretação de Essick & Viscomi (1993), entre outros, considera o Satanás de *Milton* como representação de William Hayley, patrono de Blake em Felpham. Crosby (2011), por sua vez, sustenta o argumento de que Satanás se refere a um estado psicológico da personagem Blake, com fundo biográfico do autor do poema. O argumento de Crosby parece mais convincente, não tanto pela questão do fundo biográfico, mas pela hipótese da personagem de Satanás estar construída como estado psicológico. Embora não esteja literalmente expresso no texto de *Milton* que Satanás corresponde à figura de Hayley, esta é uma leitura possível. Mas o fato de Satanás não ser uma personagem linear – ora apresentada de forma independente, ora como Urizen, ou Milton, ou como estado espiritual temporário de Blake, conforme a sugestão de Crosby (2011), ou até mesmo como força negativa na figura de Hayley, segundo a interpretação de Essick & Viscomi (1993) – leva a crer que ele é, de fato, um estado psicológico experienciado por outras personagens (como propõe Cerny, 1989), também instáveis. Isso fica mais claro quando se considera o papel de Satanás como local no mapa divino de Blake, que ilustra a trajetória do protagonista de *Milton* a partir da sua existência imortal em direção à “Morte Eterna”.

O diagrama na gravura 32 de *Milton*, a única representação do tipo mapa na obra de Blake, parece ser produto de uma complexa “bricolagem”, para retomar a expressão usada por Mee (1992). Não haveria espaço para seguir todas as fontes possíveis desse diagrama; uma breve comparação com a representação do universo no texto bíblico e em *Paradise Lost*, porém, será útil para explicar como o texto bíblico é trabalhado na composição do Satanás de Blake.



Figura 7 – M, B: 32

VI. MILTON'S UNIVERSE AS INTERPRETED BY THOMAS N. ORCHARD

Diagram as modified in 1915.

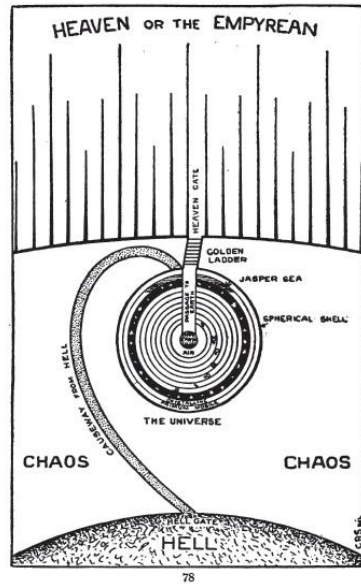


Figura 8 – O universo em *Paradise Lost* Warren (1915)

¹ In Figure 1: ABC = the upper heaven; ADC = the curve of the abyss; AEC = the plane of the earth and seas; SRS = various parts of the sea; EEE = various parts of the earth; GHG = the profile of the firmament or lower heaven; KK = the storehouses of the winds; LL = the storehouses of the upper waters, of snow, and of hail; M = the space occupied by the air, within which the clouds move; NN = the waters of the great abyss; xxx = the fountains of the great abyss; PP = Sheol or limbo; Q = the lower part of the same, the inferno properly so called.

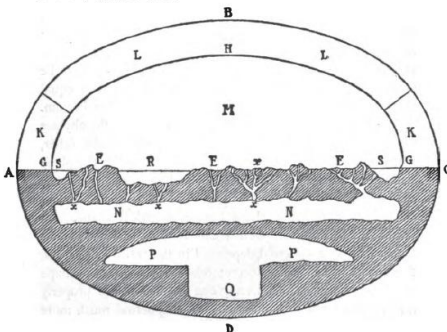


FIG. 1. Heaven, the earth, and the abysses, according to the writers of the Old Testament.

Figura 9 – O universo na Bíblia Schiaparelli (1905: 38)

Conforme o diagrama, quatro locais da cosmografia blakiana levam nomes de personagens atores criados pelo poeta: Urthona, Tharmas, Luvah e Urizen. Outras duas levam nomes de personagens clássicas da Bíblia: Adão e Satanás. O mesmo desenho destaca, convenientemente, a trajetória de Milton, a personagem de origem histórica, o autor de *Paradise Lost*. Ao longo de seus escritos, Blake repetiu algumas vezes que a “a Natureza não tem Contorno: mas a Imaginação tem”⁶¹ (E270), ressaltando a importância dos traços definidos na sua obra. Ao mesmo tempo, as personagens e as noções de espaço em Blake são notavelmente instáveis. O que teria levado o poeta a desenhar um mapa em *Milton a Poem*? Talvez um dos motivos seja aludir de maneira mais evidente às representações da geografia divina disponíveis na tradição – em que se destacam, no seu tempo, a Bíblia e Milton – apresentando a sua leitura dessa tradição por meio de um recurso capaz de sugerir a comparação de uma forma mais direta. A descrição poética em *Milton* e outros livros leva a concluir que os locais do mapa da gravura 32 são estados mentais, metaforicamente mencionados em outros lugares como personagens e espaços independentes.

Os esquemas elaborados pelos exegetas da Bíblia (Schiaparelli, 1905) e de Milton (Warren, 1915) permitem visualizar melhor esses intertextos na cosmografia de Blake, especificamente em *Milton*. A mesma estrutura básica da geografia divina da Bíblia é repetida de maneira mais detalhada em *Paradise Lost*, e de forma menos segregada na poesia de Blake, pode-se dizer, com intersecções de espaços que não existem nos dois modelos anteriores. Enquanto na literatura de Milton as categorias aparecem isoladas – o céu, morada dos anjos benevolentes; o inferno, onde reina Satanás, e assim por diante – as intersecções entre os estados mostra mobilidade e mutabilidade dessas categorias como estados mentais do sujeito (seja ele indivíduo ou entidade coletiva).

A comparação entre a trajetória cósmica de Satanás em *Paradise Lost* e a de John Milton em *Milton* é natural. Segundo a descrição poética, está claro na composição da personagem Milton de *Milton* a alusão à figura de Satanás. Nesse sentido, o Milton de Blake tem um papel desafiador, assim como o Satanás representado em *The Marriage of Heaven and Hell*. O desafio de Milton no poema de Blake é atravessar, ou superar, as limitações humanas que restringem a sua Imaginação. Por outro lado, o estado de Satanás, pelo qual Milton passa durante a sua viagem cósmica (ilustrada no mapa da gravura 32), é uma

⁶¹ “Nature has no Outline: but Imagination has”.

força negativa, vizinha ao espaço de Urizen e ligada à subordinação da vontade e ao ciúme repressor.

É praticamente impossível chegar a uma leitura definitiva das imagens ou das personagens presentes na obra profética de Blake – isso aparentemente seria ir contra a própria estrutura de escrita proposta pelo poeta. Mas se pode dizer que a sua interpretação da Bíblia é bastante particular, e essa constatação é fundamental para a leitura de qualquer de seus poemas. Se é verdade que toda menção que retoma um episódio, personagem ou outra categoria literária de uma obra anterior modifica ou renova o elemento mencionado, no caso de Blake, as personagens e episódios bíblicos são submetidos a uma complexa recriação. As personagens bíblicas em *Milton* recebem atribuições de outros contextos, ligam-se a figuras históricas e, finalmente, representam espaços mentais do universo imaginário do Homem blakiano. O modo como Blake trata essas personagens bíblicas, além de desafiar as interpretações tradicionais das Escrituras, desafiam “o aparente sentido literal da própria Bíblia”⁶² (Sturrock, 1992: 23).

2.4 MILTON ME ADORAVA NA INFÂNCIA & ME REVELAVA O SEU ROSTO⁶³.

JOHN MILTON VISTO POR BLAKE COMO ANTECESSOR POÉTICO

A influência de Milton como o grande antecessor de Blake está sintetizada em *Milton*, mas ela pode ser identificada em vários pontos de sua obra, incluindo as ilustrações e gravuras independentes. A leitura de Milton feita por Blake, da mesma forma em que a obra deste está articulada, apresenta vários níveis simultâneos: social, político, religioso, cultural, histórico. A escrita de Milton, da poesia lírica aos tratados filosóficos, dos panfletos às epopéias, atende todos esses níveis, e este é um dos motivos pelos quais Milton mereceu extensa crítica e admiração de Blake, sendo considerado por este o grande profeta da Inglaterra.

As afinidades de Blake com Milton são claras. Milton entrou em “Guerra Intelectual”⁶⁴ contra seus contemporâneos muitas vezes, mostrando, por meio de sua grande habilidade retórica, pontos de vista

⁶² “Blake’s treatment of Rahab, Tirzah and Mary—and they are just about his only female characters from Biblical narratives—shows him defying traditional interpretations of the Bible and indeed the apparent literal word of the Bible itself”.

⁶³ “Milton lov’d me in childhood & shewd me his face” (Carta a John Flaxman. E707).

⁶⁴ Expressão usada por Blake em *The Four Zoas*: “For intellectual War The war of swords departed now” (E407).

diferentes daqueles aceitos pelo sistema político e social de sua época. Estes pontos de vista objetivavam mudanças concretas na vida e convivência dos ingleses em dimensão nacional, e esta intenção provinha de suas convicções religiosas.

Este excerto de “An exhortation concerning good order and obedience to rulers and magistrates” permite avaliar o ambiente da época em que Milton produziu sua obra:

Deus todo-poderoso criou e dispôs todas as coisas, no céu, na terra e nas águas, na mais excelsa e perfeita ordem. No céu dispôs diferentes ordens e classes de arcanjos e anjos. Na terra dispôs reis, príncipes e outros governantes sob eles, todos em justa e necessária ordem. (...) E assim também o próprio homem tem todas as suas partes, tanto interiores quanto exteriores, como a alma, o coração, a mente, a memória, o entendimento, a razão, além da linguagem, e cada membro do seu corpo em uma útil, necessária e agradável ordem. Cada categoria de pessoas com sua vocação, ofício e função as dispôs em seu dever e sua posição. Algumas estão em posições altas, outras em posições baixas, alguns são reis e príncipes, outros são subalternos e subordinados, sacerdotes e leigos, mestres e servos, pais e filhos, maridos e esposas, ricos e pobres, e um precisa do outro (...) ⁶⁵ (*The Book of Homilies*, 2010).

Este era o tipo de sermão pregado na Igreja da Inglaterra reformada, seguindo *O Livro dos Sermões* (*The Book of Homilies*, 1547, 1562 e 1571). Nesse contexto, em que uma doutrina de obediência fazia parte do cotidiano da igreja que deveria ser frequentada por lei, não é difícil

⁶⁵ “Almighty God hath created and appointed all things, in heaven, earth, and waters, in a most excellent and perfect order. In heaven he hath appointed distinct orders and states of archangels and angels. In earth he hath assigned kings, princes, and other governors under them, all in good and necessary order. (...) And man himself also, hath all his parts, both within and without, as soul, heart, mind, memory, understanding, reason, speech withal, and singular corporal members of his body in a profitable, necessary, and pleasant order. Every degree of people in their vocation, calling, and office hath appointed to them their duty and order. Some are in high degree, some in low, some kings and princes, some inferiors and subjects, priests and laymen, masters and servants, fathers and children, husbands and wives, rich and poor, and everyone have need of other (...)”.

perceber porque Milton foi considerado por Blake – e por quase todos os seus leitores e críticos – um revolucionário.

No início de 1640 Milton tomou para si a causa de contribuir para a reforma de uma “igreja corrupta” (Beer, 2008: 125) e entrou no debate sobre a estrutura episcopal da igreja oficial. Em textos como *Of Reformation in England* (1641), pretendeu examinar “a estabelecida noite escura da ignorância e da tirania anticristã” (Milton, 1845: 2) que impedia a realização da Reforma em perfeita consonância com as Escrituras. Para Milton, a convenção do episcopado era uma ingerência não somente inútil na vida espiritual dos fiéis, como também uma força nociva à organização social: em vez de as pessoas meditarem livremente sobre os textos sagrados em busca da verdade eram desviados para o ritualismo e a superstição ao prestarem obediência a autoridades constituídas em torno de interesses individuais. Portanto, “O culto de Deus, que é a verdade, a sua liturgia [a liturgia da religião Protestante] afirma ser a total liberdade; porém suas obras e suas opiniões declaram que o culto do prelado é a total escravidão, e, por consequência, a total mentira”⁶⁶ (Milton, 1845: 45). Milton argumenta que uma igreja assim levava a nação ao culto da vida material, quando deveria levar ao conhecimento de Deus.

A oposição de Milton à estrutura episcopal da igreja reformada está relacionada a uma de suas causas mais caras, que é a da liberdade de pensamento. Para o poeta, a liberdade de pensamento, como bem fundamental de cada sujeito, é uma instância na qual o sistema político não tinha o direito de interferir. Para além da liberdade de pensamento, Milton defendia veementemente a liberdade de expressão. Em *Areopagitica* (1644), que apresenta sua opinião sobre o assunto, Milton diz: “aquele que assassina um homem assassina uma criatura racional, Imagem de Deus; aquele que destrói um bom Livro, assassina a própria razão, assassina a Imagem de Deus”⁶⁷ (Milton, 1845: 168). Além de enfrentar a censura, Milton expressa em *Areopagitica* a defesa da escrita como a manifestação humana mais próxima de Deus, o que pode ser comparado ao que Blake chama de “Imaginação”, “que é o Divino Corpo do Senhor Jesus, abençoado para sempre”⁶⁸ (E96).

⁶⁶ “The service of God, who is truth, her [the Protestant religion] liturgy professes to be perfect freedom; but her works and her opinions declare, that the service of prelaty is perfect slavery, and by consequence perfect falsehood”.

⁶⁷ “(...) who kills a man kills a reasonable creature, Gods Image; but he who destroyes a good Booke, kills reason it selfe, kills the Image of God”.

⁶⁸ “(...) Human Imagination / Which is the Divine Body of the Lord Jesus, blessed for ever”.

Não menos ousados do que o panfleto de apelo à liberdade de imprensa dirigido ao Parlamento foram os tratados miltonianos que analisavam o divórcio. Milton casou-se pela primeira vez em 1642, aos trinta e dois anos, com Mary Powell, de dezessete anos de idade. Algumas semanas depois do casamento, quando a guerra civil iniciava, Mary foi à casa dos pais para uma visita de três meses e não retornou (ela voltaria para a casa do marido três anos depois). Em 1643, quando sua esposa ainda estava longe de casa, veio a público o polêmico *The Doctrine & Discipline of Divorce*. Na época, o divórcio era permitido apenas em caso de traição ou não consumação das núpcias. Em situações de abandono, como o que ocorreu com Milton, não haveria motivo suficiente para a obtenção de divórcio. O primeiro tratado de Milton a esse respeito (a *The Doctrine* seguiram-se *The Judgement of Martin Bucer*, *Tetrachordon* e *Colasterion*) contém o argumento de que a principal função do casamento é confortar e animar o homem “contra o mal da vida solitária”. Milton procura mostrar a necessidade do divórcio quando essa função fundamental do casamento – não for contemplada, devido a incompatibilidade de “temperamento, pensamento, maneira de ser” (Milton, 1845: 364), uma visão bastante avançada para o seu tempo.

Milton mantém sua postura contestatária no debate político, sendo considerado uma das grandes vozes republicanas na crise da monarquia inglesa do século XVII. Ele apoiava a queda do antigo regime e escreveu *The Tenure of Kings and Magistrates* em 1649, que defendia o direito da população de punir com a morte um mau monarca, conforme deixa claro já no subtítulo: “Mostrando, Que é Lícito, e que foi mantido assim em todas as Eras, para todos, que têm Capacidade, desafiar um Tirano, ou Rei perverso, e após justa condenação, destituí-lo, e enviá-lo à morte; se os Magistrados em exercício tiverem negligenciado, ou se negado a fazer isso”⁶⁹ (Milton, 1845: 374). A obra foi publicada logo depois da execução de Charles I, ao que se seguiu o período republicano, do qual Milton participou ativamente como Secretário de Línguas Estrangeiras. Beer (2008) avalia que esse texto foi escrito como uma forma de justificativa para a ação republicana contra o rei; para Milton, o sucesso dessa ação provava que Deus estava do lado do Parlamento e do exército – para Beer (2008: 201), “essa afirmação por si só já faz de *The Tenure* uma obra revolucionária”.

⁶⁹ “Proving, That it is Lawful, and hath been held so through all Ages, for any, who have the Power, to call to account a Tyrant, or wicked King, and after due conviction, to depose, and put him to death; if the ordinary Magistrate have neglected, or deny’d to doe it”.

No âmbito do debate no século XVII sobre a organização e o funcionamento ideal da igreja e do governo da Inglaterra, encontra-se o tema da educação, também abordado por Milton, principalmente em *Of Education* (1644). Novamente discordando do modelo vigente no seu tempo, Milton critica, nesse breve tratado, o método escolástico herdado da Idade Média. Contra um método essencialmente especulativo, Milton propunha que os jovens fossem ensinados, em uma etapa inicial, a contruírem seu conhecimento a partir da observação prática das coisas, seguindo para a reflexão teórica posteriormente. O programa de estudos defendido por Milton procurava contemplar uma educação integral de corpo e mente e incluía, entre outros, uma disciplina de exercícios, o manuseio de armas, o domínio de técnicas de agricultura, o aprendizado de línguas por meio de textos literários e o estudo de um vasto repertório de autores de língua grega, latina e italiana, além da Bíblia. Embasando os argumentos expostos em *Of Education* está a confiança na possibilidade de redenção dos homens por meio da educação: “A finalidade, então, de Aprender é consertar as ruínas de nossos primeiros Pais ao recuperar o conhecimento correto de Deus, e, a partir desse conhecimento, amá-lo, imitá-lo, ser como ele, o mais próximo que pudermos para nossas almas possuírem a verdadeira virtude”⁷⁰ (Milton, 1845: 159).

Do ponto de vista blakiano, além desses confrontos com a rigorosa ordem de então, as dificuldades pessoais de Milton também desempenharam um papel na formação de sua figura profética. Milton testemunhou a morte de dois filhos e de duas esposas, a peste e a guerra civil, foi perseguido e preso após ver a iniciativa republicana fracassar e ficou totalmente cego a partir dos quarenta e nove anos de idade. Suas grandes epopeias foram escritas quando já estava cego: Milton compunha e memorizava longas sequências de versos e depois as ditava para um assistente. Para Blake, foi alguém que se dedicou a criar “mundos de Eternidade”⁷¹ (*M*, Prefácio), apesar de suas limitações materiais.

Milton já era considerado o maior poeta da Inglaterra quando a biografia escrita por Hayley foi publicada. Mas se Blake o transforma em protagonista de uma de suas profecias mais extensas, o fato pode ser

⁷⁰ “The end then of Learning is to repair the ruines of our first Parents by regaining to know God aright, and out of that knowledge to love him, to imitate him, to be like him, as we may neereest by possessing our souls of true virtue (...)”.

⁷¹ “(...) our own Imaginations, those Worlds of Eternity in which we shall live for ever; in Jesus our Lord”: “nossas próprias Imaginações, Mundos de Eternidade onde haveremos de viver para sempre; em Jesus nosso Senhor”.

explicado pela identificação de Milton como o mais importante profeta inglês antes dele. Isso tem a ver com a postura contestatária comum aos dois, com a mesma intenção de construir Jerusalém na Inglaterra.

Wittreich (1975) afirma que há dois modos de leitura de Milton na obra blakiana. O primeiro deles seria o acréscimo sobre o material miltoniano. Para Wittreich, em suas ilustrações para livros como *Paradise Lost*, Blake toma a liberdade de acrescentar imagens suas às imagens criadas por Milton. Esse processo seria similar ao que o próprio Milton usou na composição de seu mais famoso épico, tomando como base a narrativa do *Gênesis*. O segundo modo de leitura estaria ligado especificamente à crítica de Milton: Blake teria a intenção de corrigir a leitura feita dos escritos de Milton até então. Para isso, Blake deslocaria o foco principal da crítica, chamando atenção para *Paradise Regained*. Blake quis mostrar, segundo Wittreich, que, em vez de obra menor, acessória, ou mesmo equivocada, *Paradise Regained* significava uma mudança de opiniões da parte de Milton. Ao escolher a passagem da tentação de Cristo no deserto para o seu poema sobre a reconquista do Éden, Milton teria passado de uma visão de Deus como entidade punidora para a visão de Deus como entidade representando o perdão e a vitória sobre os sedutores estados egoístas, de tirania sobre si e sobre os outros. Sob a perspectiva blakiana, Milton considera este Satanás um estado mental contra o qual Cristo lutava em sua meditação no deserto.

O consenso, especialmente quando se aborda *Milton*, é de que Blake incorporou a lição de Milton, corrigindo-a. Isso é bastante plausível e não necessariamente invalida as suspeitas de Wittreich (1975). Milton volta da Eternidade, sob a forma de uma estrela cadente, e entra no pé esquerdo de Blake (*M*, B: 14 e 29) e não repete a sua obra; na voz da personagem Blake, são outras a dicção e o sistema de pensamento apresentados sob a forma de versos.

Blake coloca-se em *Milton* como uma espécie de reencarnação de Milton: Milton aparece esclarecendo ou corrigindo seus próprios escritos por meio do verso de Blake. “A Religião de Milton é a causa disso: é uma destruição sem fim.”⁷² (*M*, B: 20), diz o narrador em *Milton*. Milton ousou atacar a hierarquia da religião da igreja oficial, mas continuava acreditando em um sistema religioso fechado, no qual Deus era, em termos blakianos, um tirano. Em *Paradise Lost*, Deus é onisciente e, sabendo que a Queda virá, não a impede, apesar da advertência que enviou ao Éden por meio de Rafael. Eva desobedeceu a Deus porque foi enganada; Adão desobedeceu tendo consciência do que

⁷² “Miltons Religion is the cause: there is no end to destruction.”

fazia, por amor a Eva; Satanás foi a causa da desobediência. Estão aí representadas as três classes de homens segundo a doutrina da predestinação:

A primeira. Os Eleitos de antes da Fundação do Mundo:

A segunda. Os Redimidos. A Terceira classe, Os réprobos & gerados

Para destruição desde o ventre da mãe: (...) ⁷³

(M, B: 5)

Assim, são eleitos aqueles que obedecem a toda uma disciplina moral e religiosa a partir da consciência espontânea de serem eleitos. Os hereges, os que transgridem essa disciplina, são destinados a não serem perdoados ou salvos, como Satanás. Para Blake, ao contrário, este tipo de separatismo é o próprio estado de Satanás agindo contra a “Irmandade Universal” ⁷⁴ (M, B: 22) e contra o próprio fiel eleito, por estar anulando suas emoções em favor do autocontrole. Para Milton, à classe eleita cabia a liderança (política, social, religiosa) sobre as outras; para Blake é impensável voltar a Deus sem a aniquilação das divisões.

Também no que se refere à sua corajosa defesa do divórcio, Milton, segundo Blake, não teria sido livre o suficiente. O direito ao divórcio em caso de incompatibilidade de gênios reinvidicado por Milton é para o marido, nunca para a esposa; Blake defendia a destruição da instituição moral e social do matrimônio: “Afastar aquela carruagem mortuária do casamento” ⁷⁵ (E475).

De forma semelhante, para Blake não bastava derrubar a monarquia. Milton protestou contra ela, e sua palavra teria sido ouvida: a tirania foi derrotada; outra tirania, no entanto, tomou o seu lugar. Cromwell substituiu uma igreja por outra, e a perseguição religiosa continuou durante o Interregno. Blake teria criticado Milton por ter continuado como funcionário de um governo que não havia trazido a liberdade que, em certa medida, o Secretário de Línguas Estrangeiras almejava.

O modelo educacional de Milton também ficou a meio caminho da liberdade, se comparado com o que pensava Blake. De um lado, Milton recusava a tradição do método *magister dixit*, o qual para Blake equivaleria a um processo de escravidão intelectual – pois “Devo Criar

⁷³ “The first. The Elect from before the foundation of the World:

The second. The Redeem’d. The Third. The Reprobate & Form’d

To destruction from the mothers womb: (...)”.

⁷⁴ “We were plac’d here by the Universal Brotherhood (...)”.

⁷⁵ “Remove away that marriage hearse”.

um Sistema, ou ser escravizado pelo Sistema de outro Homem”⁷⁶ (E153). Por outro lado, o modelo miltoniano, mais autônomo, tem como base uma disciplina estrita, e está centrada nos Clássicos – o que é visto por Blake como uma espécie de auto-escravidão espiritual, tanto do sujeito individual quanto do sujeito social.

Em relação à conduta individual, os dois poetas mantêm visões opostas. Blake é contrário a qualquer tipo de moderação ou autocontrole, pois isso é, para ele, tirania contra si e, conseqüentemente, contra Deus: “(Temperança, Prudência, Justiça, Fortaleza, as quatro colunas da tirania)”⁷⁷ (*M*, B: 28). Milton, por sua vez, dá extrema importância à disciplina, tanto do corpo quanto da mente; “prudência” e “temperança” são dois dos termos mais citados em sua obra.

A inclinação de Milton pelo aspecto racional do homem levaria, segundo Blake, ao afastamento de Deus, sendo a causa do discernimento de limites entre estados, da fragmentação do mundo. Em *Paradise Lost*, Deus é justo: isso cria o limite entre o bem e o mal e, a partir disso, a necessidade da punição. Na existência da noção de punição está subentendida a existência da violência, espiritual e/ou material. Para Blake, a alma dividida de Milton chega a ser a favor da violência, conforme mostrou em suas opiniões sobre a execução de Charles I.

O texto de Blake é favorável a uma “Guerra Mental”, o debate de ideias (que é, para ele, sobretudo um debate estético) – de ideias criativas, e não advindas da “escravidão da cópia”. É isto o que Blake quis propor à nação inglesa no poema que encerra o Prefácio de *Milton*:

Tenho a minha Espada Mental
Não vou cessar a minha Guerra,
Até vermos Jerusalém,
Na verde & terna Inglaterra⁷⁸
(*M*, B: 02)

Assim, a luta mental contra a dominação dos clássicos (sendo a cultura grega e romana, para Blake, a cultura da violência e da dominação), que permite somente a cópia e a destruição da criatividade de novas propostas é apenas a primeira batalha em direção à liberdade.

⁷⁶ “I must Create a System, or be enslav’d by another Mans”.

⁷⁷ “(Temperance, Prudence, Justice, Fortitude, the four pillars of tyranny)”.

⁷⁸ *I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand:
Till we have built Jerusalem,
In Englands green & pleasant Land*

Milton é hoje muitas vezes visto como um autor conservador. No entanto, ele foi também um poeta revolucionário e é por este motivo que Blake evoca a sua figura como protagonista de *Milton*. Por isso, faz todo o sentido que Blake tenha se colocado poeticamente como continuador de Milton. Segundo o olhar blakiano, o antecessor reivindicava um comportamento autônomo em relação à tradição anterior, que era por sua vez sustentada pela autoridade de um mestre: o sujeito miltoniano é mestre de si mesmo, disciplinado, paciente, prudente, racional, comedido; Blake liberta esse sujeito de qualquer autocontrole, permitindo que manifeste totalmente sua criatividade e suas emoções. Se Milton reclamava o fim da monarquia, Blake reclamava o fim de qualquer hierarquia. Milton quis purificar a igreja oficial segundo o seu ideal da verdadeira religião; Blake quis que todas as religiões convivessem pacificamente, sendo todas verdadeiras, quando desprovidas de uma existência institucional.

Desse modo, o protagonista de *Milton* lança-se a uma jornada para vencer as suas próprias limitações, motivado pela canção do bardo – a canção profética de Blake. Escrevendo com a mão de Blake, Milton assume a tarefa de vencer também as limitações do próprio Blake. Por isso, esse Milton será representado como o estado de auto-aniquilação.

A trajetória de Milton em *Milton* é a trajetória para a auto-aniquilação. Uma auto-aniquilação dos poetas envolvidos (Blake e Milton), da consciência individual e coletiva, pois todos os indivíduos unidos em um Único Corpo Humano seriam, segundo Blake, o próprio Deus. Aniquilar o ser seria a redenção da Divina Humanidade, a construção da nova Jerusalém, como etapa preparatória não para o Juízo, mas para a “Grande Colheita & Vindima das Nações”⁷⁹ (*M*, B: 45), que seria a reintegração de Deus no corpo espiritual de um Único Homem, representado em *Milton* pela figura de Jesus Cristo.

⁷⁹ “(...) the Great Harvest & Vintage of the Nations”.

**3 *MILTON UM POEMA* – PARA JUSTIFICAR OS MODOS DE
DEUS AOS HOMENS**

[...]

4 CADA PALAVRA EM SEU LUGAR: A TRADUÇÃO DO RITMO, DA PONTUAÇÃO, DO USO DE ADJETIVOS, DAS REPETIÇÕES, DAS ALITERAÇÕES E ASSONÂNCIAS E DOS NOMES PRÓPRIOS DE *MILTON*

*As Ideias não se Expressam a não ser
por suas minuciosamente Apropriadas
Palavras*⁸⁰

A tradução apresentada no capítulo anterior e a tradução de Portela (Blake, 2009b) serão comparadas a partir da observação de alguns dos elementos mais importantes para a formação do discurso característico de *Milton*. Como estes elementos são comuns nos livros proféticos mais longos do autor, essa avaliação conta, ainda, com alguns apontamentos sobre a tradução de *Jerusalem* feita por Saulo Alencastre (Blake, 2010).

4.1 RITMO

O metro utilizado por Blake em suas maiores profecias é pouco frequente na tradição do verso inglês, sendo muitas vezes considerado tão “estranho” quanto o enredo dos poemas: diz Ostriker (1965: 05), por exemplo, que “A falta de consenso [sobre sua técnica e extensão métrica] só tem a indicar que sua técnica é tão misteriosa quanto tudo o mais sobre ele [Blake]”. Deixando de lado o mistério, é possível descrever a técnica do verso blakiano a partir da ideia de “bricolagem” (Mee, 1992). Assim, do variado material usado em sua obra, duas fontes principais podem ser identificadas na longa linha profética de Blake: a Bíblia e o verso épico miltoniano.

No prefácio a *Jerusalem* (E3), Blake afirma:

Na primeira vez em que este Verso foi ditado a mim considerei uma cadência Monótona como a usada por Milton & Shakspeare & todos os escritores do Verso Branco Inglês. derivada da escravidão da Rima; como sendo uma parte necessária e indispensável do Verso. Mas logo percebi que na boca de um verdadeiro Orador tal monotonia não era apenas estranha, mas também uma escravidão tanto quanto a própria rima. Por isso produzi uma variedade em cada verso. em

⁸⁰ “Ideas cannot be Given but in their minutely Appropriate Words” (Public Address, E576).

cadências & número de sílabas. Cada palavra e cada letra é estudada e colocada em seu devido lugar: os números terríveis são reservados às passagens terríveis. e os suaves & delicados, para as passagens suaves & delicadas. e os prosaicos, para as passagens inferiores: todos são necessários uns aos outros. A Poesia Acorrentada. Acorrenta a Raça Humana! (...) ⁸¹.

Este excerto é muito importante porque mostra uma grande consciência da teoria e da prática de seu verso heptâmetro irregular. Blake afirma que seu ponto de partida foi o tradicional verso branco utilizado por Milton e Shakespeare, fazendo referência ao tradicional endecassílabo italiano, o verso que deu origem, como se sabe, ao verso branco inglês. Se o verso de Milton abandona a rima do endecassílabo italiano, o verso de Blake abandona o rígido pentâmetro iâmbico de Milton ⁸². Para Blake, o verso branco demonstrava uma dependência em relação ao modelo italiano; com o seu verso longo profético, Blake acredita conquistar uma total independência do seu próprio gênio, da sua língua e da sua nação.

Não se tratava simplesmente de libertar-se dos grilhões da tradição. Blake procurava um metro que estivesse em consonância com a expressão de um “verdadeiro Orador”, um metro que produzisse um ritmo de oratória profética. Esse ritmo é alcançado com uma linha de extensão intermediária entre o pentâmetro de Milton e o versículo dos profetas bíblicos: seu verso de sete acentos e número variável de sílabas marca um afastamento do verso erudito de Milton, aproximando-se da retórica popular dos profetas dissidentes do final do século XVIII, que

⁸¹ “When this Verse was first dictated to me I consider’d a Monotonous adence like that used by Milton & Shakspeare & all writers of English Blank Verse. derived from the modern bondage of Rhyming; to be a necessary and indispensible part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I therefore have produced a variety in every line. both of cadences & number of syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place: the terrific numbers are reserved for the terrific parts. and the mild & gentle, for the mild & gentle parts. and the prosaic, for inferior parts: all are necessary to each other. Poetry Fetter’d. Fetters the Human Race! (...)”

⁸² Como observa Hoffmann (2009: 34), “Sua intenção [a intenção de Blake] de libertar a obra de Milton da escravidão de uma medida iâmbica ecoa a justificativa de Milton no prefácio ao *Paradise Lost* de querer libertar o seu verso da escravidão da rima, particularmente a rima usada por predecessores literários como Spenser”. [“His intention to liberate Milton’s work from the bondage of an iambic measure echoes Milton’s claim in the preface to *Paradise Lost* to liberate his verse from the bondage of rhyme, particularly that used by literary predecessors such as Spenser”].

apresenta ressonâncias do discurso profético bíblico da versão King James. As variações blakianas mantêm uma proximidade com o discurso falado, enquanto a acentuação regular⁸³ marca uma eloquência pessoal.

Tal esquema de verso não tem um correspondente tradicional em língua portuguesa, como o pentâmetro inglês tradicionalmente corresponde ao decassílabo em português. Sobre correspondência métrica, Britto (2002) propõe uma avaliação que leva em conta diferentes níveis de exatidão. A partir dos argumentos de Britto, a correspondência do verso das grandes profecias de Blake em português poderia ser esquematizada assim⁸⁴:

x / x x x / x x x / x / x / x /	x / x x x / x x x / x / x / x /
Sete acentos por verso	Sete acentos por verso
Verso longo	Verso longo

Quadro 3 –*Milton*: correspondência métrica em português

Três níveis estão descritos nesse esquema, sendo que a primeira coluna indica o verso original em inglês, enquanto a segunda coluna mostra as possibilidades de correspondência na tradução para o português:

1. o primeiro nível, exemplificado na primeira linha, sugere uma correspondência perfeita, onde os sete acentos por verso, que formam sequências específicas em cada verso do original, são traduzidos por sete acentos por verso, nas mesmas posições do original, formando sequências similares em português;

2. no segundo nível, o verso em português segue o mesmo ritmo geral, mas não apresenta uma sequência idêntica de tônicas e átonas no verso;

3. no terceiro nível, a pauta acentual de Blake é lida, de maneira mais vaga, como um verso longo livre.

Uma correspondência completa das sequências dos versos na tradução é muito difícil de ser alcançada e levaria a um esquema funcionalmente incompatível com o efeito da oratória específica do verso original.

⁸³ A presença do mesmo número de acentos em cada verso, embora não haja uma sequência regular em pés conforme a versificação inglesa tradicional.

⁸⁴ O exemplo escandido é o verso de *Milton* “His primitive tyrannical attempts on Los: with most endearing love” (B: 5).

Tendo o verso de Blake uma medida mais longa do que o pentâmetro, e considerando que o pentâmetro inglês tem como tradução mais frequente o decassílabo em português, uma busca no repertório métrico do português poderia levar à opção pelo alexandrino arcaico. Tal metro, porém, limitaria as possibilidades de combinações rítmicas a um padrão que não existe no poema. De outro lado, a opção pelo verso livre na tradução de *Milton* poderia diluir a sua cadência oratória particular.

O esquema mais apropriado para a tradução do ritmo de *Milton* em português parece ser, desse modo, um verso com sete acentos em média e número variável de sílabas não-acentuadas, e que procure captar os movimentos rítmicos de cada verso na medida do possível, apresentando um esforço moderado em direção à correspondência em primeiro nível de exatidão.

The nature of infinity is this! That every thing, has its
 x / x x x / x x x / x / x / x /
Own Vortex; and when once a traveler thro Eternity,
 x / x x x / x / x x x x / x x
Has passd that Vortex, he percieves it roll backward behind
 x / x / x / x / x x / x / x /
His path, into a globe itself infolding: like a sun:
 x / x / x / x / x / x / x /
Or like a moon, or like a universe of starry majesty.
 x / x / x / x / x / x / x / x x
 (M, B: 14)

Esta é a Natureza do infinito:

/ x x x x / x x x /

Todas as coisas possuem seus próprios Vórtices, e quando um navegante da Eternidade

/ x x / x x / x x / x / x x x / x x x / x

Passa este Vórtice, percebe que ele turbilhonante gira para trás

/ x x / x x x / x / x x x x / x / x x x /

E torna-se uma esfera que se engloba a si mesma como o sol, a lua, ou como um firmamento de constelada magnitude

x / x x x / x x x / x x / x x x / x / x x /
 x x x / x x x x / x x x /

(Marsicano – Blake, 2007b)

É esta a natureza da infinidade: Que cada coisa tem o seu

x / x x x / x x / x x / x / x / x x x /

Próprio Vórtice; e assim que o viajante da Eternidade

/ x / x x x / x x / x x x x /

<p>Tiver atravessado esse Vórtice, vê-lo-á rodopiar ao contrário atrás x / x x x / x x / x x x x / x x x / x x / x / Do seu caminho, num globo que se dobra sobre si mesmo como um sol: x / x / x x / x x x / x / x x / x x x / Ou como uma lua, ou como um universo de estrelada majestade, x / x x / x x / x x / x x x / x x x / (Portela – Blake, 2009b)</p>
<p>A natureza do infinito é isso! É todas as coisas, com o seu x x x / x x x / x / x x / x x / x x / Próprio Vórtice; e quando viajante na Eternidade, / x / x x x / x x / x x x x / Passa o Vórtice, ele o percebe rodar ao reverso atrás / x / x x / x x / x x / x x / x / Da sua trajetória, enrolando-se num globo: como se fosse um sol: x / x x x / x x x / x x x / x / x x / x / Ou como se fosse lua, ou um universo de estelar majestade. x / x x / x / x / x x / x x x / x x / (Steil)</p>

Quadro com excertos 6 – O ritmo de *Milton* em traduções para o português

Nesta passagem do livro I de *Milton* os versos apresentam um ritmo bem marcado, com sequências mais regulares e o apoio de algumas assonâncias. A predominância de iambos produz um ritmo mais solene e claro, especialmente nos últimos versos, desacelerando a narrativa; o polissíndeto no fim do excerto lembra o recurso do texto bíblico.

Em sua tradução, Marsicano opta por um formato de verso em prosa, dividindo e unindo livremente os versos do original; suas linhas muito longas diluem o ritmo e são mais explicativas em relação ao original. Já Portela escolhe uma tradução mais concisa, compondo um verso próximo do esquema de sete acentos, buscando reproduzir o ritmo de *Milton*. Ao recolocar as cesuras em disposição correspondente em sua tradução, Portela procura refazer os movimentos desses versos, exceto em “Do seu caminho, num globo que se dobra sobre si mesmo como um sol”, onde prefere remover a cesura terminal do verso para dar lugar a uma clarificação da imagem poética do excerto. A escolha de “vê-lo-á” para “he perceives it”, além de ser excessivamente formal para o registro blakiano, quase faz um acento a mais no esquema. As repetições foram recriadas.

Os exemplos mostram que, ao menos na tradução desse excerto, o esquema de sete acentos em média por verso é capaz de corresponder à média de sete acentos de *Milton* com uma considerável eficácia. De algum modo, o seu ritmo profético pode ser reconstruído na tradução

com sete acentos em português, sendo que suas variações a cada verso podem ser refeitas com a observação da posição das cesuras e outros recursos sonoros. As sequências silábicas não precisam ser idênticas para que um ritmo parecido seja alcançado, mas é importante que não sejam alongadas demais quando forem substancialmente concisas no original. Foram essas alternativas que a tradução preparada para este trabalho tentou seguir. Nesse excerto, foi possível manter o esquema de sete acentos, dispor as cesuras em pontos análogos aos do texto original e refazer o polissíndeto, embora não tenham sido refeitas todas as assonâncias e aliterações.

O mesmo vale para versos com maior grau de irregularidade, como o verso a seguir, de oito acentos:

<p>(...) <i>where the Virgin Ololon</i> <i>Stood trembling in the Porch: loud Satan thunderd on the stormy Sea</i> / / x x / / / x / x x x / x / (M, B: 40)</p>
<p>(...) onde a Virgem Ololon Esteve a tremer no Pórtico: Satanás ribombou com estrondo no Mar tempestuoso x / x x / x / xx x x / x x / x x / x x / x x x / (Portela – Blake, 2009b)</p>
<p>(...) onde a Virgem Ololon Assustada tremia à Porta: Satanás alto trovejou sobre o torvo Oceano x x / x x / x / x x x / / x x x / x x / x x / (Steil)</p>

Quadro com excertos 7 – *Milton* em português: tratamento do ritmo

Já próximo ao final de *Milton*, esse verso remete a uma cena de conflito entre Milton, Satanás e Ololon, um episódio que ocorre no cenário da casa de Blake em Felpham. O longo verso tem dois hemistíquios divididos por uma cesura masculina marcante, onde há uma concentração de sílabas acentuadas. Os acentos concentram-se justamente no meio e nas extremidades da linha, sendo que o início de cada hemistíquio conta com dois acentos seguidos, uma combinação frequente em passagens dramáticas nos textos de Blake: com o item “loud”, nesse tipo de sequência em início de hemistíquio, são exemplos no exemplar B de *Milton* “Loud sounds the Hammer of Los (...)” (gravura 4); “Loud sport the dancers in the dance of death (...)” (gravura 23); “Loud shout the Sons of Luvah (...)” (gravura 25), entre outros. O efeito é de ênfase nesses pontos.

As duas traduções, a de Portela e a apresentada nesta tese, refazem o número de acentos no verso, e apresentam escolhas diferentes

na sua microestrutura. No primeiro caso, as variações rítmicas específicas vistas no original não reaparecem na tradução; no segundo caso, há uma tentativa de refazer ao menos uma das sequências de acento duplo: *loud Satan* – *Satanás alto*. Apesar de lembrar ritmicamente o original, a estratégia não traz uma correspondência significativa, pois os acentos ocorrem duas sílabas depois do início do hemistíquio; para que o efeito dramático fosse atingido, seria importante que o primeiro acento da sequência fosse a sílaba que inicia esse hemistíquio. É possível perceber, como mostram as escolhas de Portela, que a não-observação da posição dos acentos implica um afastamento da correspondência, na tradução, do efeito de tensão que é salientado pela organização rítmica deste verso. Em outras passagens, ao contrário, a posição dos acentos parece não ter uma grande importância funcional no verso. Ostriker identifica em *Jerusalem* – no qual, assim como em *Milton* e *The Four Zoas*, é usado o esquema de sete acentos, em média, por verso – vários trechos onde há uma “falta de ritmo cumulativo e de reiterações de som” (Ostriker, 1965: 195). O seguinte verso seria um exemplo:

<p>The silent broodings of deadly revenge springing from the x / x / x x / x x / x / x x x (J, E: 54)</p>
<p>As conspirações silenciosas de vingança mortífera brotando da x x x x / x x / x x x / x x / x x x / x x (Alencastre – Blake, 2010: 152)</p>

Quadro com excertos 8 – Verso profético de Blake: variações rítmicas

Ostriker chama atenção, no entanto, para a *weak ending* – a ocorrência de palavra que normalmente não recebe acento em posição de sílaba acentuada no verso –, que é frequentemente usada nos grandes livros proféticos de Blake. Embora não provoque um efeito específico no trecho, a frequência “desconcertante” (Ostriker, 1965: 195) desse recurso contribui, segundo a crítica, para a impressão geral de que o verso de *Jerusalem* não apenas está em conformidade como evidencia os princípios filosóficos do autor: “Porque Blake renunciou à Natureza, não há versificação imitativa. Porque ele abraçou a Liberdade, pode usar *weak endings* com enjambements à vontade, (...) como se quisesse deliberadamente zombar da prosódia convencional”⁸⁵ (Ostriker, 1965:

⁸⁵ “Because Blake has renounced Nature, there is no imitative versification. Because he has embraced Freedom, he can use enjambed weak endings habitually, (...) as if deliberately to flout conventional poetry”.

195). A *weak ending*, de fato, chama atenção no verso, e a alternativa do verso esdrúxulo com a terminação em preposição proposta por Alencastre corresponde ao caráter incomum do recurso original.

Com uma pauta acentual bastante irregular, com versos de cinco a nove acentos, este excerto também é identificado por Ostriker (1965: 195-196) como uma das passagens onde Blake segue os “ritmos da ideia”:

<p>And in the Vision & in the Prophecy, that we may Foresee & Avoid x x x / x x x x / x x x / x x / x x / The terrors of Creation & Redemption & Judgment. Beholding them x / x x x / x x x / x x / x x / x x Displayd in the Emanative Visions of Canaan in Jerusalem & in Shiloh x / x x / x x x / x x x / x x / x x x x / And in the Shadows of Remembrance, & in the Chaos of the Spectre x x x / x x x / x x x x / x x x / x Amalek, Edom, Egypt, Moab, Ammon, Ashur, Philistea, around Jerusalem / x x / x / x / x / x / x x x / x x / x / x x (J, E: 92)</p>

<p>E na Visão & na Profecia, para que possamos Antever & Evitar x x x / x x x x / x x x / x x x / x x x / Os terrores da Criação & Redenção & Julgamento. Contemplando-os x x / x x x x / x x x / x x x / x x x / Expostos nas Visões Emanantes de Canaã em Jerusalém & em Silo x / x x x / x x / x x x / x x x x / x / E nas Sombras da Lembrança, & no Caos do Espectro x x / x x x / x x x / x / Amaleque, Edom, Egito, Moabe, Amom, Assíria, Filisteia, em volta de Jerusalém x x / x x / x / x x / x x / x / x x x x / x x x x x / (Alencastre – Blake, 2010: 244-245)</p>

Quadro com excertos 9 – Verso profético de Blake: variações

Aqui, Blake não faz uso de uma “oratória exaltada”, apenas “explica”, opina Ostriker. Esse discurso de tom didático não ofereceria, portanto, nenhum elemento poético especial a ser observado na tradução: para chegar a uma correspondência tradutória, nesse caso, bastaria reescrever as ideias em português, acompanhando o movimento sintático das linhas. Esse é o procedimento realizado na tradução de Alencastre.

Pode-se inferir, a partir da avaliação destes exemplos, que a medida de sete acentos por verso, feita à margem do sistema de versificação tradicional em português, é uma alternativa eficiente para a tradução dos grandes poemas proféticos de Blake, cuja pauta acentual, por sua vez, não se adequa aos padrões tradicionais da versificação em língua inglesa. Quanto mais dependentes do ritmo são as passagens

“suaves & delicadas” e os trechos “terríveis”, mais necessidade haverá de observar os detalhes da acentuação nos versos. Os ritmos “prosaicos” das “passagens inferiores”, em princípio, não exigem que se leve em consideração as combinações específicas do verso para que se estabeleça uma correspondência satisfatória na tradução.

4.2 PONTUAÇÃO

Para explicar a evolução narrativa de *Milton*, Fox (1976: 17) sugere o princípio da simultaneidade:

A ideia de simultaneidade através da identificação de figuras e ações é um elemento central em *Milton*; na verdade, é o elemento pelo qual a sua sobreposição de perspectivas é alcançada: as várias percepções e reações do poema parecem lineares, parecem influenciar e levar umas às outras progressivamente, até percebermos que todas elas, com exceção daquelas que são explicitamente prefaciais, ocorrem simultaneamente e que, assim, não podem ser lineares. Cada um dos dois livros do poema oferece uma série de perspectivas sobre a sua ação principal do Éden a Ulro e do passado lembrado e do futuro previsto, mas em cada um todas as perspectivas focalizam um único instante, o instante da purificação e união de Milton e Ololon, o instante em que passado e futuro se unem na abolição do tempo⁸⁶.

Mesmo que não se concorde com Fox sobre o fato de a união de Milton e Ololon ser a ação central do poema, visto a partir de diferentes ângulos durante os dois livros, a sua descrição da narrativa não-linear de *Milton* como uma sobreposição de perspectivas parece corresponder bem à forma na qual o enredo deste livro está apresentado. Esta posição

⁸⁶ “The suggestion of simultaneity through identification of figures and actions is a major device of *Milton*, the device, in fact, by which its layering of perspectives is enforced: the various perceptions and reactions of the poem seem linear, seem to influence and elicit each other progressively, until we recognize that all of them except those that are explicitly prefatory occur simultaneously and therefore cannot be linear. Each of the two books of the poem offers a range of perspectives on its central action from Eden to Ulro and from remembered past to foretold future, but in each all perspectives focus on a single instant, the instant of the purgation and union of Milton and Ololon, the instant in which past and future are joined in the abolition of time”.

de Fox, na verdade, não difere do argumento sobre “estruturas sobrepostas” no texto de *Milton* (Essick & Viscomi, 1993). Essick & Viscomi (1993: 10) defendem a hipótese de que

uma das intenções de Blake ao escrever *Milton* era criar essas dificuldades [de leitura] (...) e confundir as pressuposições básicas sobre o eu e o outro, sobre tempo e espaço, nos quais normalmente nos apoiamos ao ler textos que parecem seguir as mesmas regras do nosso mundo cotidiano⁸⁷.

Produzir uma leitura próxima aos padrões tradicionais “frustraria suas intenções ao acomodar o não-convencional a modos de discurso convencionais” (Essick & Viscomi, 1993: 12). No entanto, Blake não negligencia totalmente os padrões convencionais: “Blake não prescinde completamente – e nem poderia, se quisesse um mínimo de público – da gramática e da sintaxe de sua língua herdada, mas vai bastante longe em forçar o inglês para além de seus limites”⁸⁸ (Essick & Viscomi, 1993: 12). Um dos limites que Blake força é a pontuação.

A pontuação de Blake, assim como a sua ortografia, é sempre matéria controversa entre os editores de sua obra. Além de não seguir as normas do inglês escrito, há o problema da caligrafia dos originais, que muitas vezes dificulta sua transcrição. A edição revisada de David V. Edrman é a que tratou de modo mais cuidadoso da transcrição textual dos livros ilustrados de Blake; as transcrições disponíveis no Blake Archive (Eaves, Essick & Viscomi, 2011) são, por sua vez, as que mais se esforçaram para copiar fielmente a pontuação dos impressos originais, além de serem revistas regularmente.

À parte a dificuldade da transcrição textual, o uso dos sinais gráficos ao longo desses poemas proféticos é um item difícil de descrever sistematicamente. Alguns traços podem ser detectados desde o início: Blake não usa reticências nem aspas; raramente usa parênteses. Já o emprego do ponto final, dois-pontos, vírgula, ponto-e-vírgula, ponto de exclamação e ponto de interrogação não é estável.

O ponto final pode ocorrer na frase em locais inesperados:

⁸⁷ “Let us entertain the notion that one of Blake’s purposes in writing *Milton* was to create these difficulties (...) and disconcert the very presuppositions about self and other, space and time, we normally rely on when reading texts that appear to follow the same rules as our everyday world”.

⁸⁸ “Blake does not – indeed, could not, if he wanted any audience at all – completely dispense with the Grammar and syntax of his inherited language, but he goes a long way in forcing English to its outer boundaries”.

<p><i>Hand is become a rock! Sinai & Horeb, is Hyle & Coban.</i>⁸⁹ (M, C: 20) A mão tornou-se rochedo! Sinai & Horeb são Hyle & Coban (Portela – Blake, 2009: 103)</p> <p><i>Hand is become a rock; Sinai & Horeb. is Hyle & Coban:</i> (M, B: 17) Hand se torna em pedra; Sinai & Horebe. é Hyle & Coban: (Steil)</p>
<p><i>The Souls descending to the Body, wail on the right hand Of Los; & those deliverd from the Body, on the left</i>⁹⁰ (M, C: 27) As Almas que descem ao Corpo, gemem à mão direita De Los; & as que se libertam do Corpo, à esquerda (Portela – Blake, 2009: 141)</p> <p><i>The Souls descending to the Body. wail on the right hand Of Los; & those deliverd from the Body. on the left hand</i> (M, B: 26) As Almas que descem ao Corpo. elas choram à mão direita De Los; & aquelas que são libertas do Corpo. à mão esquerda (Steil)</p>
<p><i>Bowlahoola is namd Law, by mortals, Tharmas founded it:</i>⁹¹ (M, C: 25) Bowlahoola é chamada Lei pelos mortais, Tharmas foi seu fundador: (Portela – Blake, 2009: 131)</p> <p><i>Bowlahoola is namd Law. by mortals, Tharmas founded it:</i> (M, B: 23) Bowlahoola é chamada Lei. por mortais, Tharmas a criou: (Steil)</p>
<p><i>There is in Eden a sweet River. of milk & liquid pearl,</i> (M, B: 19) Há no Éden um doce Rio. de leite & líquida pérola, (Steil)</p>
<p><i>(Which is the Divine Body of the Lord Jesus. blessed for ever).</i>⁹² (J, E: 5)</p>

⁸⁹ Este é o verso conforme transcrito na edição da Antígona. Na transcrição do exemplar C disponível no Blake Archive lê-se:

Hand is become a rock! Sinai & Horeb. is Hyle & Coban:

⁹⁰ *The Souls descending to the Body. wail on the right hand*

Of Los; & those deliverd from the Body. on the left hand (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

⁹¹ *Bowlahoola is namd Law. by mortals, Tharmas founded it:* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

⁹² Alencastre seguiu a edição de Erdman (1988). *Jerusalem, E* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011):

Which is the Divine Body of the Lord Jesus. blessed for ever).

(Que é o Corpo Divino do Senhor Jesus. abençoado para sempre).
(Alencastre – Blake, 2010: 50)

Quadro com excertos 10 – *Milton, Jerusalem*: tradução da pontuação

Os dois-pontos podem estar no lugar onde caberia, segundo a pontuação tradicional, o ponto final ou a vírgula:

This Voltaire & Rousseau: this Hume & Gibbon & Bolingbroke
(M, C: 45)

Este Voltaire & Rousseau: este Hume & Gibbon & Bolingbroke
(Portela – Blake, 2009b: 213)

This Voltaire & Rousseau: this Hume & Gibbon & Bolingbroke
(M, B: 42)

Esse Voltaire & Rousseau: esse Hume & Gibbon & Bolingbroke
(Steil)

*Mine is the fault! I should have remember'd that pity divides the soul
And man, unmans: follow with me my Plow, this mournful Day*⁹³ (M, C: 7)

A culpa é minha! Deveria ter-me lembrado que a piedade divide a alma
E desumaniza o homem: segui-me com o Arado, este dia funéreo
(Portela – Blake, 2009b: 57)

*Mine is the fault! I should have remember'd that pity divides the soul
And, man, unmans: follow with me my Plow, this mournful Day*
(M, B: 6)

A culpa é Minha! Deveria lembrar que a compaixão divide a alma
E, o homem, desominiza: vinde comigo meu Arado, esse dia
(Steil)

*The wine of the Spirit & the vineyards of the Holy-One.
Here: turn into poisonous stupor & deadly intoxication:*
(J, E: 43)

O vinho do Espírito & as vinhas do Santíssimo.
Aqui: transformam-se em estupor venenoso & intoxicação mortífera:
(Alencastre – Blake, 2010: 131)

Quadro com excertos 11 – *Milton, Jerusalem*: tradução da pontuação 2

Quando uma fala é anunciada, não são usados dois-pontos, mas ponto final, vírgula, ou nenhum sinal gráfico:

⁹³ *Mine is the fault! I should have remember'd that pity divides the soul
And, man, unmans: follow with me my Plow, this mournful Day* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

<p><i>And Milton said. "I go to Eternal Death!" Eternity shudder'd</i>⁹⁴ (M, C: 14) E Milton disse, "Entrego-me à Morte Eterna!" A Eternidade estremeceu (Portela – Blake, 2009b: 83)</p> <p><i>And Milton said. I go to Eternal Death; Eternity shudder'd</i> (M, B: 12) E Milton disse. Eu vou para a Morte Eterna; a Eternidade tremeu (Steil)</p>
<p><i>And Milton said, "I go to Eternal Death! The Nations still"</i>⁹⁵ (M, C: 14) E Milton disse, "Entrego-me à Morte Eterna! As Nações seguem (Portela – Blake, 2009b: 81)</p> <p><i>And Milton said, I go to Eternal Death! The Nations still</i> (M, B: 12) E Milton disse, eu vou para a Morte Eterna! As Nações ainda (Steil)</p>
<p><i>And Albion spoke from his secret seat and Said</i> (J, E: 28) E Albion falou de seu lugar secreto e disse (Alencastre – Blake, 2010: 97)</p>

Quadro com excertos 12 – *Milton, Jerusalem*: tradução da pontuação 3

É comum a repetição de dois-pontos nos versos:

<p><i>Osiris: Isis: Orus: in Egypt: dark their Tabernacles on Nile</i> (M, C: 40) Osíris: Íris: Horus: no Egito: negros os seus Tabernáculos no Nilo (Portela – Blake, 2009b: 197) <i>Osiris: Isis: Orus: in Egypt: dark their Tabernacles on Nile</i> (M, B: 37) Osíris: Ísis: Hórus no Egito: sombrias as suas Tendas no Nilo (Steil)</p>
<p><i>Now Leutha ceas'd: tears flow'd: but the Divine Pity, supported her.</i>⁹⁶ (M, C: 13) Eis que Leutha cessou: as lágrimas correram: mas a Piedade Divina susteve-a. (Portela – Blakeb, 2009: 77) <i>Now Leutha ceas'd: tears flow'd: but the Divine Pity supported her.</i> (M, B: 11)</p>

⁹⁴ *And Milton said. I go to Eternal Death; Eternity shudder'd* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

⁹⁵ *And Milton said, I go to Eternal Death! The Nations still* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

⁹⁶ *Now Leutha ceas'd: tears flow'd: but the Divine Pity supported her.* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

Leutha cessou: lágrimas rolaram: mas a Divina Misericórdia a conforta. (Steil)
Said thus. What seems to Be: Is: To those to whom ⁹⁷ (J, E: 36) Disseram assim. O que parece Ser: É: Para aqueles a quem (Alencastre – Blake, 2010: 117)
Quadro com excertos 13 – <i>Milton, Jerusalem</i> : tradução da pontuação 4

O ponto-e-vírgula aparece em lugar do ponto de interrogação, da vírgula e do dois-pontos:

<i>The Virgin answerd. “Knowest thou of Milton who descended Driven from Eternity? him I seek! terrified at my Act”⁹⁸</i> (M, C: 40) A Virgem respondeu: “Sabes onde está Milton que desceu (Portela – Blake, 2009b: 195)
<i>The Virgin answerd. Knowest thou of Milton who descended Driven from Eternity; him I seek! terrified at my Act</i> (M, B: 37) A Virgem respondeu. Acaso sabes de Milton aquele que desceu (Steil)
<i>Exploring the Three States of Ulro; Creation; Redemption. & Judgment</i> (J, E: 36) Explorando os Três Estados de Ulro; Criação, Redenção. & Julgamento (Alencastre – Blake, 2010: 116)
Quadro com excertos 14 – <i>Milton, Jerusalem</i> : tradução da pontuação 5

O ponto de interrogação não costuma aparecer em locais aleatórios, mas pode constar ou ser omitido nos lugares recomendados pelas regras convencionais:

<i>When shall Jerusalem return & overspread all over the Nations</i> (M, C: 5) Quando voltará Jerusalém & cobrirá todas as Nações? (Portela – Blakeb, 2009: 49) <i>When shall Jerusalem return & overspread all the Nations</i> (M, B: 4)
--

⁹⁷ *Said thus, What seems to Be: Is: To those to whom* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

⁹⁸ *The Virgin answerd. Knowest thou of Milton who descended* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

Driven from Eternity; him I seek! terrified at my Act

Quando regressará Jerusalém & a se estender por todas as Nações (Steil)
<i>Why have thou elevate inward: O dweller of outward chambers</i> ⁹⁹ (J, E: 34) Por que elevaste para dentro: Ó habitante das câmaras exteriores (Alencastre – Blake, 2010: 111)

Quadro com excertos 15 – *Milton, Jerusalem*: a tradução da pontuação 6

Como se pode notar, a pontuação utilizada por Blake cumpre a função de marcar o ritmo da sua narrativa oratória, indicando pausas, ênfases e paralelismos rítmicos; não parece ser objetivo do poeta usar a pontuação para a organização lógica do texto. Então, esse uso não é sistematizado: uma vírgula no texto do poeta pode indicar uma pausa da mesma maneira que um ponto, dois-pontos, ou ponto-e-vírgula, indiferentemente, ignorando a função lógica de cada um desses sinais na pontuação convencional.

É provável que Blake tenha usado a sua pontuação idiossincrática justamente para contestar a padronização da escrita, do pensamento, do seu “mundo vegetal”. De todo modo, o recurso causa estranhamento.

A análise das três traduções permite constatar que o efeito de desestabilização dos padrões de pontuação gráfica que se vê em *Milton* se perde à medida que a tradução procura adequar o texto a esses mesmos padrões. Isso acontece principalmente na tradução de Portela, que explica a sua estratégia da seguinte maneira:

No que diz respeito aos sinais de pontuação, o texto foi também confrontado com a edição de Geoffrey Keynes (1957). Keynes introduziu as aspas para identificar as falas das personagens e modernizou o uso de vírgulas, pontos, pontos-e-vírgulas, dois-pontos, travessões, pontos de exclamação e pontos de interrogação, tornando o texto mais legível para o leitor actual, embora por vezes de modo invasivo. Com excepção das aspas, em que segui Keynes, os restantes sinais de pontuação que alterei no texto de Erdman passaram pela observação de fac-símiles digitais das iluminuras originais e pela consideração das vantagens relativas de uma transcrição (próxima

⁹⁹ *Why have thou elevate inward; O dweller of outward chambers* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

das edições de Erdman, de Essick e Viscomi, e do Arquivo William Blake) e de uma notação convencional (próxima de Keynes) (Portela in Blake, 2009b: 21).

Vale notar que, nessa passagem, Portela se refere ao texto em inglês da edição bilíngue onde foi publicada a sua tradução. Nesse comentário, o tradutor explica que o texto em inglês foi estabilizado por ele a partir de várias edições do original, incluindo a facsimilar. Tanto em relação ao original quanto ao seu procedimento de tradução, a postura do tradutor apresenta uma parcela de contradição:

Em geral, a pontuação que adotei no texto original aproxima-se da transcrição textual. As únicas modificações significativas dizem respeito à introdução de aspas para identificar as falas e à transformação de pontos em vírgulas quando a sintaxe assim o requeria. A dificuldade em fixar a pontuação das gravuras de William Blake deve-se a dois motivos. Por um lado, Blake não era coerente nem sistemático na pontuação e, no caso de *Milton*, esse facto é ainda mais notório do que nos poemas iluminados anteriores. Passos suficientemente pontuados alternam com passos escassamente pontuados, dando a ideia de que as próprias divisões de verso e os espaços da gravura funcionam não apenas como marcadores rítmicos, mas também como pontuadores sintácticos e semânticos. Além da falta de sinais, como pontos de interrogação e pontos finais, por vezes há sinais mal colocados. Por outro lado, muitas marcas impressas que resultam da gravação revelam-se ambíguas: vírgulas e pontos finais são frequentemente idênticos na impressão; e o mesmo acontece com os sinais de ponto e vírgula, de dois pontos e de exclamação, que se confundem entre si. Por isso, em certos casos, a transcrição meramente documental tem de ser rectificada de acordo com o contexto gráfico-semântico imediatamente anterior ou posterior da palavra, do verso ou da frase.

Também no texto português preferi manter a pontuação próxima do original, procurando limitar a normalização da pontuação. Além das

alterações já referidas no texto de partida, introduzi algumas vírgulas, pontos finais e pontos de interrogação sempre que me pareceram imprescindíveis para clarificar as relações entre os vários elementos da frase em português, como em expressões ou orações intercaladas, vocativos, interrogações e certas enumerações. No entanto, em muitos casos, a divisão de verso e a estrutura sintáctica da frase permite suprir a ausência de pontuação. Tal como fiz nas traduções anteriores, evitei uma uniformização e normalização excessiva (...) (Portela in Blake, 2009b: 21-22).

O tradutor demonstra conhecer bem as características da pontuação no texto de *Milton*; ao mesmo tempo, não resiste a corrigir os sinais “mal colocados” e fazer as demais alterações “imprescindíveis para clarificar” a frase em português. Portela afirma que inseriu, no original e na tradução, as aspas para indicar as falas; introduziu vírgulas, pontos finais e pontos de interrogação; transformou pontos em vírgulas; mas afirma que preferiu “manter a pontuação próxima do original, procurando limitar a normalização da pontuação”.

Esta inclinação pela “normalização” do texto é compartilhada pelos próprios editores mais antigos de Blake, e por muitos editores de outros autores, antigos e recentes, como nota Meschonnic (2006: 19-23). A justificativa mais comum para este tipo de intervenção, a de facilitar a leitura, é passível de debate. Pelo menos no caso de Blake, não é difícil o leitor se habituar com a sua pontuação após algumas páginas, e não há nada verdadeiramente incompreensível nesse sentido em sua escrita que leve à necessidade de torná-lo “mais legível para o leitor actual”. Mais importante que isso, o processo de normalização do texto blakiano contradiz a proposta de um texto que contesta, de várias maneiras, os padrões estabelecidos.

Alencastre oferece uma alternativa mais objetiva para o problema da pontuação: seguiu uma única edição (Erdman, 1988) e definiu a disposição dos sinais de acordo com ela. Isso inclui transferir para a sua tradução, e para o leitor desta, até mesmo as dúvidas anotadas pelo editor:

Those alone are his friends, who admire his minutest powers[.]

(J, E: 43)

Somente são seus amigos aqueles, que admiram seus mínimos poderes[.]

(Alencastre – Blake, 2010: 132)

Assim, a tradução reproduz algumas inserções feitas pelo editor e, nessas ocasiões, que são em número reduzido, ela normaliza o texto, como a tradução de Portela. No restante do texto, a tradução de Alencastre acompanha a pontuação peculiar de Blake, segundo Erdman (1988).

Buscando manter as características de pontuação de *Milton*, na tradução proposta neste trabalho, a preferência foi por seguir a transcrição textual que reproduz o texto de Blake com mais exatidão.

4.3 USO DE ADJETIVOS

A grande quantidade de adjetivos nos poemas proféticos de Blake faz parte da tendência à sobrecarga de intensidade dramática na narrativa do autor:

To watch the time, pitying & gentle to awaken Urizen
They stood in a dark land of death of fiery corroding waters
Where lie in evil death the Four Immortals pale and cold
(*M*, B: 34)

A justaposição de adjetivos chama atenção nessa passagem e em várias outras do texto de *Milton*, sendo responsável por muitas das combinações lexicais idiossincráticas do poeta. Além disso, é uma característica marcante dos livros proféticos o uso de inversões envolvendo adjetivos; os casos de adjetivos pospostos formam combinações das mais comuns às mais singulares:

*I humbly bow in all my Sin before the Throne Divine.*¹⁰⁰

(*M*, C: 13)

Humilde, inclino todo o meu Pecado diante do Trono Divino.

(Portela – Blake, 2009b: 77)

I humbly bow in all my Sin before the Throne Divine,

(*M*, B: 11)

Com todo o meu Pecado humildemente curvo ante o *Trono Divino*,

(Steil)

*For Death Eternal in the heavens of Albion, & before the Gates,*¹⁰¹

(*M*, C: 2)

Pois a *Morte Eterna* nos céus de Albion, & diante dos Portões

(Portela – Blake, 2009b: 33)

¹⁰⁰ *I humbly bow in all my Sin before the Throne Divine*, (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

¹⁰¹ *For Death Eternal. in the heavens of Albion, & before the Gates* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

<p><i>For Death Eternal. in the heavens of Albion, & before the Gates,</i> (M, B: 3) Pela Morte Eterna. nos céus de Álbion, & diante dos Portais (Steil)</p>
<p><i>Cupidity unconquerable! my fault, when at noon of Day</i> (M, C: 12) Cupidez invencível! Por minha culpa, ao meio dia (Portela – Blake, 2009b: 73) <i>Cupidity unconquerable! my fault, when at noon of day</i> (M, B: 10) Indomável Cupidez! culpa minha, quando em certo meio-dia (Steil)</p>
<p><i>And hills, out from the Optic Nerve & hardening it into a bone</i> <i>Opake, and like the black pebble on the enraged beach.</i>¹⁰² (M, C: 29) E colinas no Nervo Óptico & endurecem-no até se tornar um osso Opaco, como o seixo negro na praia enfurecida (Portela – Blake, 2009b: 153) <i>And hills, out from the Optic Nerve & hardening it into a bone</i> <i>Opake. and like the black pebble on the enraged beach.</i> (M, B: 27) E as colinas, do Nervo Ótico & o transformando na consistência de um osso Opaco. e da mesma forma que o seixo negro na praia enfurecida. (Steil)</p>

Quadro com excertos 16 – *Milton*: tradução do uso de adjetivos

O desempenho dessas combinações no texto pode ser avaliado a partir da observação da sua ocorrência no contexto mais amplo da língua em uso: assim, tratando esse tipo de combinações como *colocações*, no sentido de Sinclair (1993), uma ferramenta de pesquisa que oferece um amplo conjunto de textos como o indexador Google pode ajudar, como mostram Guerini & Costa (2006), a identificar colocações idiossincráticas em determinado texto literário, bem como analisar a tradução feita para essas colocações. No caso do texto de Blake, os dois primeiros exemplos extraídos de *Milton* apresentam duas colocações com adjetivo posposto bastante comuns em língua inglesa – “Throne Divine”, “Death Eternal” –, normalmente ligadas a contextos religiosos. Em português, uma vez que a sintaxe em relação aos adjetivos é mais flexível nesta língua, inversões como estas são mais difíceis de marcar. Nas duas traduções, a de Portela e a proposta na tese, foi usada a ordem mais usual da língua: o adjetivo posposto ao substantivo. Isso resulta em

¹⁰² *And hills, out from the Optic Nerve & hardening it into a bone*
Opake. and like the black pebble on the enraged beach. (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

uma colocação frequente em português, o que não deixa de corresponder funcionalmente à original em inglês, uma vez que, além de frequente, também remete ao contexto religioso. Já os dois exemplos seguintes – “Cupidity unconquerable”, “bone Opake” – são, pelo menos segundo indica o Google, colocações exclusivas de Blake¹⁰³. A tradução de Portela para “Cupidity unconquerable”, “Cupidez invencível”, encontra uma ocorrência no Google, vindo de um texto jornalístico; a colocação “Indomável Cupidez”, da tradução apresentada no capítulo anterior, não tem registro de ocorrência na rede, sugerindo a singularidade da colocação. Para “bone Opake”, ambas as traduções optaram por “osso Opaco”, colocação da qual a ferramenta de busca aponta quatro ocorrências.

Outros dois traços importantes do perfil colocacional de *Milton* (e também dos outros livros proféticos do autor) que envolvem a disposição dos adjetivos são o uso adverbial de adjetivos e o substantivo colocado entre adjetivos – recursos certamente presentes em muitos poetas, mas que Ostriker (1965: 130) identifica como marcas da escrita de Milton. O fato de a gramática de ambas as línguas não se distanciarem muito nesse ponto favorece a tradução do uso adverbial de adjetivos em português com um valor similar ao da colocação original de Blake. Por exemplo em:

Where Souls incessant wail, *being piteous Passions & Desires*

(*M*, B: 26)

Onde as Almas choram incessantes, sendo pobres Paixões & Desejos

(Steil)

Portela (Blake, 2009b: 143), no entanto, preferiu

Onde as Almas gemem sem parar, sendo Paixões & Desejos piedosos

normalizando o desvio do original.

Em geral, a combinação de substantivo colocado entre adjetivos não oferece grande dificuldade para a tradução em português no que se refere à ordem sintática:

Rag'd with thick flames redundant, & the Harrow maddend with fury.

(*M*, B: 5)

¹⁰³ Das vinte e quatro ocorrências de “Cupidity unconquerable” apontadas pelo Google, todas remetem a *Milton*; as trinta ocorrências de “bone Opake” estão todas relacionadas ao livro de Blake.

Ardiam em *grossas chamas redundantes*, & a Charrua enlouquecida de fúria.
 (Portela – Blake, 2009b: 55)
 Raivecera com *intensas densas flamas*, & a Charrua surtou de fúria.
 (Steil)

A tradução de Portela, seguindo a ordem sintática do original, e a tradução aqui proposta, que antepõe os dois adjetivos e procura retomar a ideia de “redundant” por meio da reiteração sonora, ambas formam colocações particulares, como ocorre no original. Não refazem, porém, o ligeiro estranhamento causado pelo desvio da escrita convencional do inglês. Nesse sentido, devido à maior flexibilidade do português em relação à disposição de adjetivos, nem sempre é possível marcar a inversão na sintaxe do original com o mesmo recurso na língua de chegada, como acontece em:

How wide the Gulf & Unpassable! *between Simplicity & Insipidity*
 (M, C: 32)
Quão largo & Intransponível o Golfo! entre Simplicidade & Insipidez
 (Portela, Blake, 2009: 163)
How wide the Gulf & Unpassable! between Simplicity & Insipidity
 (M, B: 30)
 Que imenso o Abismo & Intransponível! entre a Simplicidade & Insipidez
 (Steil)

Como no exemplo anterior, Portela preferiu usar uma ordem sintática mais familiar do português em sua tradução, embora tenha atingido a singularidade da colocação com a sua escolha “Quão largo & intransponível o Golfo”. A tradução aqui proposta defende que, nesse caso, a inversão pode ser mantida na mesma ordem sintática e com um efeito similar ao do verso de Blake. Ela considera, além disso, a colocação frequente em língua inglesa (“how wide the gulf [between]”) que forma a base da colocação idiossincrática de Blake (“How wide the Gulf & Unpassable”), aproveitando a colocação que corresponde ao mesmo uso em português (“um abismo entre”) na colocação singular “Que imenso o Abismo & Intransponível”.

A partir da aproximação feita por Ostriker sobre a adjetivação entre Blake e Milton, é possível observar – tomando por referências *Milton* e *Paradise Lost* – que o texto do primeiro supera o texto do segundo no que se refere à quantidade de adjetivos e frequência de inversões envolvendo essa classe de palavras. Isso sugere uma abertura emocional na escrita de Blake em comparação com o perfil de retórica prudente, especialmente argumentativa, de Milton. O efeito causado pelo

acúmulo de adjetivos em *Milton* pode ser reconfigurado com um acúmulo de adjetivos na sua tradução para o português; já o efeito da disposição desses adjetivos, quando há uma transgressão da convenção sintática, nem sempre pode ser alcançado com inversões da mesma natureza. A tradução apresentada neste trabalho procurou recorrer à estratégia de recriar o valor desse recurso, com a atenção à qualidade das colocações idiossincráticas no texto traduzido, de modo que acompanhassem a combinação formada no original – tentando atender não apenas à colocação, mas também a outros fatores do original, como, por exemplo, a adequação de registro e do ritmo.

4.4 REPETIÇÕES

As repetições podem ser vistas em diferentes planos textuais da obra de Blake. Há as expressões ou frases – e também ilustrações –, até mesmo trechos breves¹⁰⁴, que aparecem, idênticos ou reformulados, em dois ou mais livros do poeta; para Makdisi (2003: 168), “existe uma coerência no modo como Blake efetua esse tipo de repetição”¹⁰⁵. Makdisi argumenta que essas repetições, sejam verbais ou pictóricas, que percorrem diferentes livros de Blake se contrapõem à lógica das cópias reproduzidas, repetidas a partir de um modelo, típica do modo de produção industrial com a qual ele convivia em sua profissão como gravurista. Assim,

nos livros iluminados, a cópia – a *reiteração* – do ‘mesmo’ texto ou imagem em vários contextos diferentes muda o sentido não apenas do próprio texto reiterado, mas também dos contextos nos quais ele aparece em cada iteração. Esta reiteração amplia o sentido do ‘mesmo’ texto, e o transforma ao estar canalizada por um número de diferentes circuitos de significação (Makdisi, 2003: 169)¹⁰⁶.

De fato, os textos (palavras ou imagens gravadas) de Blake repetidos em contextos diferentes não significam sempre a mesma coisa, e a leitura de

¹⁰⁴ Por exemplo, cinco versos ocorrem, idênticos e na mesma ordem, em *Milton* (B: 24) e *The Four Zoas* (manuscrito incompleto; E404).

¹⁰⁵ “(...) there is a consistency in the way Blake effects this kind of repetition”.

¹⁰⁶ “(...) in the illuminated books the copying – the *reiteration* – of the “same” text or image in several different contexts changes the meaning not only of the reiterated text itself, but of the contexts in which it appears in each of its iterations. Such reiteration amplifies the meaning of the “same” text, and transforms it as it is channeled through a number of different circuits of signification”.

uma ocorrência vai somando sentido à leitura anterior do mesmo texto ocorrido em outro local. O modo como essas repetições aparecem desencadeiam esse movimento de leitura, na qual o mesmo texto se transforma a cada ocorrência. Qualquer que tenha sido a intenção de Blake em relação às repetições, importa para a tradução esse movimento não-linear de leitura a que elas levam no texto original, como elos que capturam a atenção do leitor e podem fazê-lo revisitar o texto repetido já lido em outro livro, ou buscar novas ocorrências do mesmo texto em livros ainda não lidos.

Em geral, as expressões e frases repetidas com certa frequência são as que têm mais chance de serem lembradas isoladamente e como expressões ou frases típicas de determinado autor. Assim, as colocações reiteradas ao longo da obra de Blake, como “sweet delight”, podem ser representadas por uma nova reiteração em português.

Com “sweet delight[s]”, repetem-se na obra completa do autor: “The soul of sweet delight. can never be defil’d” (*The Marriage of Heaven and Hell*); “Because the soul of sweet delight can never be defil’d” (*America a Prophecy*); e o texto reformulado “(...) because the soul of sweet delight / Can never pass away (...)” em *Visions of the Daughters of Albion*. E, ainda, duas frases parecidas: “These are the sports of love, & these the sweet delights of amorous play” (*Milton; The Four Zoas*) e “Governing all by the sweet delights of secret amorous glances” (*Jerusalem*) – que foram traduzidas assim:

Governando todos pelas doces delícias das secretas olhadelas amorosas
(Alencastre – Blake, 2010: 74)

São estes os divertimentos do amor, & estas as delícias do jogo amoroso
(Portela – Blake, 2009b: 147)

Tais são os prazeres do amor, & tais as doces delícias do jogo amoroso
(Steil)

Com a sintetização de “sweet delight” em “delícias”, a tradução de Portela dificulta o reconhecimento da repetição. Além da participação em sentenças reiteradas, “sweet delight[s]” ocorre catorze vezes no conjunto da obra de Blake. Quando comparadas ao corpus das traduções disponíveis em língua portuguesa, nota-se que essa repetição não se realiza com tanta ênfase:

<i>The Marriage of Heaven and Hell</i>		
Tradução	Tradutor	Referência
delícias	Marsicano	Blake, 1984: 32; Blake, 2007b: 24
doce prazer	Vizioli	Blake, 1993: 95
doce fruição	Marques	Blake, 1998: 25
doce deleite	Arantes	Blake, 2001: 29
doce deleite	Urgal	Blake, 2002: 87
doce deleite	Vidili	Blake, 2004: 29
doce deleite	Portela	Blake, 2006: 21
pura fruição	Barroso	Blake, 2008: 35
doce prazer	Coutinho	Blake, 2010b: 27
<i>Visions of the Daughters of Albion</i>		
doce deleite	Portela	Blake, 2006: 55
<i>America a Prophecy</i>		
doce e deleitosa	Portela	Blake, 2005d: 89
<i>Milton a Poem</i>		
Delícias	Portela	Blake, 2009: 147
doces delícias	Steil	2011
<i>Jerusalem (2 ocorrências)</i>		
doces delícias	Alencastre	Blake, 2010: 74
doce delícia	Alencastre	Blake, 2010: 220
<i>The Four Zoas (5 ocorrências)</i>		
--	--	--
“The Land of Dreams”		
tão juntinhos	Portela	Blake, 1996: 25
“Auguries of Innocence” (2 ocorrências)		
doce gozo	Vizioli	Blake, 1993: 79
doce gozo	Vizioli	Blake, 1993: 79
Alegria	Portela	Blake, 1996: 43
doce festim	Portela	Blake, 1996: 43

Quadro 4 – Tradução de repetições da obra de Blake

Vê-se que, no corpus de traduções da obra de Blake para o português, a reiteração insuficiente de uma colocação traduzida para “sweet delight” é, realmente, incapaz de refazer o movimento de leitura particular da obra em questão ou de torná-la uma característica de peso no idioleto do poeta na língua de chegada. Mesmo entre obras diferentes traduzidas pelo(a) mesmo(a) tradutor(a), esse tipo de repetição não ocorre, desfazendo essa marca expressiva do texto de partida.

Repetições de palavras também contribuem para o chamado “sabor característico” (Makdisi, 2003: 162) dos livros de Blake. Um

exemplo desse tipo de recurso é a alta ocorrência de “dark” no conjunto da obra do autor: esta palavra e suas variantes (“darker”, “darkest”, “darkness”, “darksom[e]”, “dark[en]s”, “dark[e]ning”, “darken[e]d”) foram usadas por Blake, em seus escritos, quinhentas e trinta vezes. “Dark” torna-se um item importante para a composição da atmosfera de constante batalha entre luz e sombra narrada nos livros proféticos do poeta. Em *Milton*, “dark” e suas variantes ocorrem trinta e uma vezes. Nas duas traduções deste livro, o item “dark” é traduzido de sete maneiras diferentes (na tradução apresentada nesta tese, foram opções “trevas”, “escura”, “sombrio”, “negro”, “obscuro”, “austeras”, “tenebroso” e variantes; a tradução de Portela apresenta “tenebroso”, “escuro”, “trevas”, “negras trevas”, “negros”, “carregou”, “ensombradas” e variantes destes itens), segundo contextos reduzidos, geralmente, ao espaço da estrofe ou da página – o resultado disso é o enfraquecimento de um tipo de redundância que é importante para o reconhecimento quase intuitivo, a partir de uma familiaridade mínima com o texto, do perfil lexical e do estilo do autor. Embora a atmosfera imagética do texto se mantenha do ponto de vista semântico, a dissolução de determinadas repetições no contexto mais amplo do livro e do conjunto da obra de Blake descaracteriza a sua coesão lexical específica, parcialmente responsável por formar o estilo peculiar do poeta.

Já as repetições em contextos restritos, usadas no original em tom devocional ou para ênfase e efeito retórico, são quase sempre tratadas com o mesmo recurso nas traduções:

Glory! Glory! Glory! *to the Holy Lamb of God*

(M, B: 11; C: 13)

Glória! Glória! Glória! Ao Cordeiro Sagrado de Deus

(Portela – Blake, 2009b: 79)

Glória! Glória! Glória! ao Santíssimo Cordeiro de Deus

(Steil)

Awake thou sleeper on the Rock of Eternity Albion awake

The trumpet of Judgment hath twice sounded: all Nations are awake

But thou art still heavy and dull: Awake Albion awake!

(M, B: 22; C: 24)

Desperta tu, que dormes no Rochedo da Eternidade, Albion desperta

A trombeta do Juízo já por duas vezes soou: todas as Nações *despertaram*

Mas tu permaneces pesado e entorpecido: *Desperta, Albion, desperta!*

(Portela – Blake, 2009b: 123)

Acorda tu adormecido sobre a Rocha da Eternidade Álbion acorda

A trombeta do Juízo soou duas vezes: todas as Nações *acordaram*

E tu ainda estás pesado e lento: *Acorda Álbion acorda!*
(Steil)

*So they are born on Earth, & every Class is determinate
But not by Natural but by Spiritual power alone. Because
The Natural power continually seeks & tends to Destruction
Ending in Death: which would of itself be Eternal Death
And all are Class'd by Spiritual, & not by Natural power,
And every Natural Effect has a Spiritual Cause, and Not
A Natural: for a Natural Cause only seems; it is a Delusion*
(M, B: 26)

Assim nascem elas na Terra, & cada Classe se vê determinada
Não pelo poder *Natural* mas pelo *Espiritual* apenas, Porque
O poder *Natural* continuamente procura & tende à Destruição
Acabando na Morte: que em si mesmo seria Morte Eterna
E são Classificadas pelo poder *Espiritual*, & não pelo *Natural*.
E cada Efeito *Natural* tem uma Causa *Espiritual*, e Não
Natural: pois a Causa *Natural* é apenas aparente, é uma Ilusão
(Portela – Blake, 2009b: 143)

Assim elas nascem na Terra, & cada Classe é determinada
Mas não pelo poder *Natural* mas pelo *Espiritual* somente. Porque
O poder *Natural* constantemente busca & tende à Destruição
Terminando em Morte: o que seria em si a Morte Eterna
E todas são Classificadas pelo poder *Espiritual*, & não pelo *Natural*,
E todo Efeito *Natural* tem uma Causa *Espiritual*, e Não
Natural: pois uma Causa *Natural* apenas parece; é uma Ilusão
(Steil)

Quadro com excertos 17 – Milton: tradução de repetições

Tanto no caso do pequeno cântico de louvor, como no caso da invocação, ou da glosa pontilhada de antíteses, a estratégia usada em ambas as traduções para traduzir as repetições de passagens específicas do original – o emprego de repetições no texto de chegada – funciona satisfatoriamente. Os excertos com elementos onomatopaicos, porém, provocam diferentes decisões tradutórias:

*At that bright Gate, another Lark meets him & back to back
They touch their pinions tip tip: and each descend*¹⁰⁷
(M, C: 39)

A esse Portão brilhante, outra Cotovia vai ao seu encontro & de costas
Tocam as pontas das suas asas: e desce cada uma
(Portela – 2010: 191)

¹⁰⁷ *At that bright Gate. another Lark meets him & back to back
They touch their pinions tip tip: and each descend* (Eaves, Essick & Viscomi, 2011)

<p><i>At that bright Gate. another Lark meets him & back to back They touch their pinions tip tip: and each descend (M, B: 36)</i></p> <p>No claro Portal. outro Cotovio o encontra & costas com costas Tocam-se as pontas das asas <i>tep tep</i>: e cada um desce (Steil)</p>
<p><i>He leads the Choir of Day! trill, trill, trill, trill, (M, B: 31; C: 33)</i></p> <p>E lidera bem alto o Coro do Dia! <i>triiit, triiit, triiit, triiit</i>, (Portela – Blake, 2009: 169)</p> <p>Conduz o Coral do Dia! <i>trila, trila, trila, trila</i>, (Steil)</p>

Quadro com excertos 18 – *Milton*: tradução de elementos onomatopaicos

Os dois exemplos trazem um tipo especial de onomatopeia – além de imitarem sons neste uso blakiano, “tip” e “trill” também dão nome a objetos, no sentido convencional. Para a repetição com “trill”, entre as duas faces da palavra neste contexto, Portela preferiu ficar com a imitação do som, enquanto a nova proposta tentou captar as duas faces com a repetição do verbo “trilar”, que tem significado idêntico ao de “trill”, embora seja menos eficiente como onomatopeia. Para “tip tip”, a nova proposta apresenta uma opção exclusivamente onomatopaica, incorporando na sequência inicial do verso o sentido de “pontas das asas”. Portela, em sua tradução, optou pela descrição da cena, omitindo o elemento onomatopaico; com isso, o seu texto de chegada omitiu também o caráter descontraído, um tanto inesperado no contexto do poema épico, do verso em questão.

Dois últimos tipos de repetição merecem ser mencionados, por sua recorrência na obra de Blake e importância em *Milton*: a anáfora e o polissíndeto.

*To cast off Rational Demonstration by Faith in the Saviour
To cast off the rotten rags of Memory by Inspiration
To cast off Bacon. Locke & Newton from Albions covering
To take off his filthy garments, & clothe him with Imagination
To cast aside from Poetry, all that is not Inspiration [...]
To cast off the idiot Questioner who is always questioning,
(M, B: 43)*

That he who will not defend Truth. may be compelled to
Defend a Lie. that he may be snared & caught & taken
(M, B: 6)

That he who will not defend Truth, may be compell'd to defend
 A Lie: that he may be snared *and* caught *and* snared *and* taken
 (J, E: 9)

Para além do valor retórico dessas passagens, a anáfora (“To cast off”) e o polissíndeto (“&”; “and”) que elas contêm remetem à Bíblia, na qual este recurso é frequente – tem-se, por exemplo:

15And many among them shall stumble, *and* fall, *and* be broken, *and* be snared, *and* be taken.

(*Isaiah*, Chapter 08, King James Version¹⁰⁸)

E muitos dentre eles tropeçarão, *e* cairão, *e* serão quebrantados, *e* enlaçados, *e* presos.

(Tradução Ferreira de Almeida Atualizada¹⁰⁹)

Repare-se na semelhança dos versos da gravura 6 de *Milton*, repetida na gravura 9 de *Jerusalem*, com o versículo de *Isaías* 8 da King James.

Em geral, nas traduções da Bíblia em português também há recorrência de polissíndeto e anáfora. Compare-se, por exemplo:

13And upon all the cedars of Lebanon, that are high and lifted up, *and* upon all the oaks of Bashan,

14And upon all the high mountains, *and* upon all the hills that are lifted up,

15And upon every high tower, *and* upon every fenced wall,

16And upon all the ships of Tarshish, *and* upon all pleasant pictures.

(*Isaiah*, Chapter 02, KJV)

contra todos os cedros do Líbano, altaneiros e elevados,

e contra todos os carvalhos de Basã;

contra todos os montes altaneiros

e contra todos os outeiros elevados;

contra toda a torre alta

e contra toda a muralha fortificada;

(*Bíblia de Jerusalém*)

contra todos os cedros do Líbano, altos e majestosos, *e contra todos* os carvalhos de Basã,

contra todos os altos montes, *e contra todos* os outeiros elevados,

contra todas as torres altas, *e contra todas* as muralhas fortificadas,

contra todas as naus de Társis *e contra todos* os objetos de luxo.

(Tradução Ave Maria¹¹⁰)

¹⁰⁸ Bible Gateway, 2011.

¹⁰⁹ Bible Gateway, 2011.

¹¹⁰ Bíblia Online, 2011.

Sendo a anáfora e o polissíndeto usados também no texto bíblico em português, a alusão à Bíblia se refaz no texto traduzido por meio de repetição correspondente à do original:

<p>[Venho em Auto-aniquilação & em grandeza de Inspiração] <i>Livrar-me</i> da Demonstração Racional pela Fé no Salvador <i>Livrar-me</i> dos trapos corrompidos da Memória pela Inspiração <i>Expulsar</i> Bacon, Locke & Newton do manto de Albion <i>Despir-lhe</i> os trajos andrajosos, vesti-lo de Imaginação <i>Expulsar</i> da Poesia tudo o que não for Inspiração [...] <i>Para livrar-me</i> do Perguntador idiota que está sempre a perguntar, (Portela – Blake, 2009b: 217) <i>Para descartar</i> a Demonstração Racional pela fé no Salvador <i>Para descartar</i> os trapos apodrecidos da Memória pela Inspiração <i>Para descartar</i> Bacon. Locke & Newton da capa de Álbion <i>Para despir</i> as suas vestes imundas, & o vestir com Imaginação <i>Para eliminar</i> da Poesia, tudo o que não for pura Inspiração [...] <i>Para descartar</i> o idiota Perguntador aquele que está sempre perguntando, (Steil)</p>
<p>Para que quem não defender a Verdade, seja compelido a Defender uma Mentira, a cair no logro & a ser apanhado & levado (Portela – Blake, 2009b: 59) Pois aquele que não defender a Verdade. que este seja obrigado A defender a Mentira. e seja por isso descoberto & pego & preso (Steil)</p>
<p>Que ele não defenderá a Verdade, pode ser forçado a defender Uma Mentira: que ele pode ser capturado com um laço e tomado (Alencastre – Blake, 2009: 59)</p>

Quadro com excertos 19 – *Milton*: tradução de repetições bíblicas

A comparação entre as traduções mostra que, sendo menor o número de reiterações idênticas em relação ao original (ou ausente, como na tradução de Alencastre), como se observa da escolha adotada na tradução de Portela, mais sutil é a formação da anáfora e menos significativa a sua função na passagem e no livro em geral.

4.5 ALITERAÇÕES E CONSONÂNCIAS

Entre os recursos de reiteração sonora presentes em *Milton*, a repetição de sons consonantais é provavelmente a que mais se destaca. Essa característica remete a obras da literatura inglesa antiga, como a aliterativa *Beowulf*, uma alusão que condiz com a proposta de recusa de modelos clássicos e de busca de uma identidade nacional na literatura.

A aliteração desempenha diferentes funções nos poemas de Blake: enfatizar uma passagem, reforçar uma ideia, conectar palavras ou simplesmente adornar o verso. Aqui, por causa da aliteração em “m”, “mighty multitudes” é a sequência que predomina no verso:

For mighty were the multitudes of Ololon, vast the extent
(M, B: 35)

Pois eram enormes as multidões de Ololon, vasta a extensão
(Portela – Blake, 2009b: 187)

Pois majestosas eram as multidões de Ololon, vasta a extensão
(Steil)

Ambas as traduções se preocuparam o recurso, repetindo o mesmo fonema, e alcançam uma correspondência razoável, pois a aliteração original recebe maior destaque por ocorrer em sílabas acentuadas.

As traduções afastam-se mais quando há aliterações que reiteram imagens. Estes versos são parte de uma passagem onde ocorre uma série de aliterações desse tipo:

The bellowing Furnaces blare by the long sounding clarion
The double drum drowns howls & groans, the shrill fife. shrieks & cries:
(M, B: 23)

As Forjas resfolegantes brilham ao som prolongado do clarim
Os tímboles afogam uivos & gemidos, a flauta aguda, berros & gritos:
(Portela – Blake, 2009b: 133)

O arfar das Fornalhas ribomba ao longo som do clarim
Os tímpanos abafam gemidos & uivos, o agudo pífano. choro e gritos:
(Steil)

“*Shrill*” e “*shrieks*” estão dispostos como uma representação do barulho incômodo da flauta mencionada neste ponto do verso; a sequência aliterativa “double drum drowns” quer imitar (com o auxílio do ritmo e assonâncias na sequência que vai do início do verso até a primeira cesura) o som da percussão. O efeito da aliteração relacionada ao som da flauta está parcialmente representado nas traduções pela sequência aguda de “is”; a representação das batidas do tambor não encontra recurso correspondente nas traduções. A nova tradução proposta tenta recuperar esse tipo de reiteração com o fonema em “r” no verso anterior, em relação ao som da fornalha ativa.

Nesta passagem, “w” enfatiza uma afinidade entre as ideias de “Writing”, “War” e “Woof”:

Written within & without in woven letters: & the Writing
 Is the Divine Revelation in the Litteral expression:
 A Garment of War, I heard it namd the Woof of Six Thousand Years
 (M, B: 44; C: 48)
 Escrita por dentro & por fora em letras tecidas: & essa Escritura
 É a Revelação Divina em expressão Literal:
 Um Traje de Guerra, ouvi chamá-lo a Trama de Seis Mil Anos
 (Portela – Blake, 2009b: 221)
 Escrita por dentro & por fora com letras bordadas: & essa Escrita
 É a Divina Revelação na forma de expressão Literal:
 Uma Veste de Guerra, também chamada de Trama de Seis Mil Anos
 (Steil)

Vê-se na tradução de Portela a ligação sonora entre “Traje” e “Trama”, enquanto a ênfase na relação metafórica entre “escrita”, “guerra” e “trama” em inglês não está presente. Na tradução apresentada no capítulo anterior, a aliteração específica não foi recriada, embora outras reiteraões tenham sido feitas.

Quando a aliteração é ornamental, as possibilidades de correspondência de tradução no contexto restrito são mais numerosas:

Into this pleasant Shadow all the weak & weary
 Like Women & Children were taken away as on wings
 (M, B: 31; C: 33)
 Para esta aprazível sombra todos os fracos & cansados
 Quais Mulheres & Crianças foram levados como se fossem nas asas
 (Portela – Blake, 2009b: 167)
 Para dentro desta afável Sombra todos os fracos & sofridos
 Tais quais Mulheres & Crianças foram levados como se em asas
 (Steil)

Embora Portela tenha preferido dispensar o ornamento nesse caso. Alencastre também preferiu uma tradução menos adornada no seguinte excerto:

*In jealous fears & fury & rage, & flames roll round their fervid feet:
 And the vast form of Nature like a serpent playd before them
 And as they fled in folding fires & thunders of the deep:*
 (J, E: 29)

Em medos ciumentos & fúria & raiva, & chamas rodeavam seus fêrvidos pés:
 E a vasta forma da Natureza como uma serpente brincava perante eles
 E enquanto fugiam em fogos envolventes & trovões das profundezas:
 (Alencastre – Blake, 2010: 102)

A tradução chega a formar aliteração, e com o mesmo fonema da aliteração no original; no entanto, o número de repetições é menor, além de haver maior distância entre as ocorrências na linha, o que configura uma aliteração bem menos “carregada”, em expressão de Ostriker (1965), do que a de Blake.

A aliteração em Blake vem muitas vezes acompanhada de consonância, que tem papel similar ao do primeiro recurso em seus poemas. Neste excerto, aliteração e consonância colaboram:

He *strove* to rise to walk into the Deep, but *strength* failing
 Forbad & down with *dreadful* groans he sunk upon his Couch
 In moony Beulah. Los his *strong* Guard walks round beneath the Moon
 Urizen faints in *terror* striving among the Brooks of Arnon
 (M, B: 40; C: 43)

Tentou erguer-se para caminhar para o Abismo, mas faltam-lhe as forças
 Não consegue & com gemidos tenebrosos afunda-se no Leito
 Em Beulah lunar. Los, seu Guarda vigoroso, faz a ronda ao Luar
 Urizen desmaia aterrado lutando nas Correntes do Arnon
 (Portela – Blake, 2009b: 209)

Esforçou-se a levantar e andar para o Abismo, porém as forças falhando
 Cambaleou & caiu com enorme gemido tombando sobre o próprio Leito
 Na lunar Beulah. Los o seu forte Sentinela dá voltas à Lua
 Urizen vacila de pavor lutando em meio às Águas de Arnom
 (Steil)

A repetição de “str” e “r” traz a impressão de criarem dificuldades de pronúncia nestes versos, acompanhando a ideia do esforço empreendido por Álbion para levantar-se e do esforço de Urizen em batalha contra Milton. Alguns ecos sonoros na tradução aqui proposta não servem ao mesmo resultado e se mantêm no plano do ornamento; como não ocorre, na tradução de Portela para o excerto, nenhum tipo de repetição de som motivada, não há como resultado uma intensificação da imagem narrada, nem uma valorização do ornamento.

De fato, a poesia de língua inglesa é em geral mais aliterativa do que a poesia de língua portuguesa; assim, do ponto de vista da tradição na língua de chegada, seria coerente argumentar que o texto traduzido com menos aliteração do que o seu original pode estabelecer uma correspondência funcional no que se refere a esse recurso. Além disso, para a tradução satisfatória desses ecos consonantais, segundo levam a crer as traduções comparadas aqui, não há necessariamente uma estratégia fixa: aliteração por aliteração, com mesma função, na mesma posição em relação ao original. De todo modo, se o texto de Blake mostra uma aliteração tão “carregada”, será correspondente a ele a

tradução que mostrar um grau de aliteração próximo do excessivo, e isso não acontece realmente na tradução de Portela, e poderia acontecer mais na nova proposta. Disto sucede que esta forte característica do verso blakiano não se mostra com tanta intensidade na tradução de *Milton* em português, e, com isso, a possível referência à poesia inglesa antiga no texto traduzido também fica mais frágil.

4.6 NOMES PRÓPRIOS

Quatro principais grupos de nomes próprios podem ser identificados em *Milton* e nos demais livros proféticos de Blake: nomes de lugares e personagens históricos; nomes de lugares e personagens da Bíblia; nomes de lugares e personagens inventados pelo autor.

4.6.1 Nomes históricos

Esse grupo de nomes é o principal elo entre a estrutura ficcional da profecia e os acontecimentos históricos aludidos em *Milton*. Entre os nomes de lugares, destacam-se regiões da Grã-Bretanha contemporânea do autor – são exemplos Durness e Caithness –, locais da Inglaterra – Middlesex, Sussex, Cambridge, Surrey etc –, e bairros de Londres, como Camberwell, Blackheath, Kensington e Lambeth. Ambas as traduções seguem duas regras na tradução desses nomes: transfência do original para o texto traduzido quando não há tradução tradicional do termo na língua de chegada (“Kensington”, “Norwich” etc); adoção do termo traduzido quando há uma forma tradicional do nome em português (“Londres”, “Edimburgo” etc). A tradução aqui proposta e a de Portela concordam em relação à tradução dos nomes desses lugares, sendo a única exceção a tradução de “York”, que tem duas formas no uso cotidiano do português – “Iorque”, opção de Portela, e “York”, escolha feita na nova tradução.

As mesmas regras foram usadas para a tradução dos nomes das personagens históricas. Assim, nomes traduzidos na tradição da língua de chegada foram utilizados no texto traduzido de *Milton*, como “Carlos Magno” para “Charlemaine” e “Platão” para “Plato”, e nomes tradicionalmente usados em português segundo a sua forma na língua de partida, como “Voltaire”, “Newton”, “Locke”, foram desta maneira transferidos para a tradução. Sobre os nomes sem uma forma cristalizada em português, como é o caso dos nomes de pessoas com quem Blake conviveu ou teve algum contato, como “Hyle”, “Coban”, “Whitefield” e “Scofield”, as duas traduções estão em consenso, com

uma exceção, em que Portela escolhe duas formas diferentes para as duas ocorrências de “Hand”:

Hand is become a rock; Sinai & Horeb. is Hyle & Coban: (M, B: 17; C: 20) A mão tornou-se rochedo! Sinai & Horeb são Hyle & Coban: (Portela, Blake, 2009b: 103) Hand se torna em pedra; Sinai & Horebe. é Hyle & Coban: (Steil)
Albions dread Sons, Hand. Hyle & Coban surround him as (M, B: 22; C: 24) Com os Filhos temidos de Albion, <i>Hand</i> , Hyle & Coban cercam-no como (Portela – Blake, 2009b: 123) Aos terríveis Filhos de Álbion, <i>Hand</i> . Hyle & Coban o cingem (Steil)

Quadro com excertos 20 – *Milton*: tradução de nomes históricos

Segundo Essick & Viscomi (1993: 151), “‘Hand’ alude ao símbolo editorial (mão com dedo apontado) usado pelos irmãos Hunt em seu jornal” – os Hunt que haviam publicado resenhas sarcásticas a respeito de Blake. Levando em conta questões de paralelismo verbal e rítmico no verso da gravura 22, a tradução mostrada no capítulo anterior transfere o termo ambíguo em sua forma original, fazendo o mesmo no verso da gravura 17 para manter a coerência; é possível que Portela tenha tentado retomar a ambiguidade ao traduzir “Hand” uma vez por “A mão” e outra vez com a transferência “Hand”. De todo modo, considerando ambas as estratégias, é praticamente impossível, nesse caso, refazer a referência do original sem um comentário à parte do texto traduzido.

4.6.2 Nomes bíblicos

Os nomes bíblicos são uma das principais evidências do forte intertexto da Bíblia em *Milton*, de modo que são alusões reconhecíveis à primeira leitura do poema. No que se refere a esse grupo de nomes de lugares e personagens, há um quadro complexo de variações na tradição da língua de chegada, o que justifica as divergências entre as duas traduções:

	Portela	Steil		Portela	Steil
<i>Amalek</i>	Amalek	Amalec	<i>Molech</i>	Moloch	Molec
<i>Amalekite</i>	Amalequita	Amalecita			
<i>Anak</i>	Anak	Enac	<i>Milcah</i>	Milca	Melca

<i>Arphaxad</i>	Arfachad	Arfaxad	<i>Noah</i>	Noá	Noa
<i>Ashtaroath</i>	Astaroth	Astarot	<i>Peleg</i>	Peleg	Faleg
<i>Cainan</i>	Cainan	Cainã	<i>Rahab</i>	Raáb	Raab
<i>Enoch</i>	Enoch	Henoc	<i>Rimmon</i>	Rimon	Remon
<i>Gad</i>	Gad	Gad	<i>Salah</i>	Sela	Salé
<i>Hoglah</i>	Ogla	Hegla	<i>Serug</i>	Serug	Sarug
<i>Lamech</i>	Lamech	Lamec	<i>Seth</i>	Seth	Set
<i>Malah</i>	Macla	Maala	<i>Tirzah</i>	Tirza	Tersa
<i>Mahalaleel</i>	Maalalel	Malaleel	<i>Zelophehad</i>	Selofad	Salfaad
	Portela	Steil		Portela	Steil
<i>Ammon</i>	Amon	Amon	<i>Rephaim</i>	Rephaim	Rafaim
<i>Bashan</i>	Basan	Basã	<i>Sidon</i>	Sídon	Sidon
<i>Beth Peor</i>	Beth Peor	Bet-Fegor	<i>Succoth</i>	Sucoth	Sucot
<i>Canaan</i>	Canaan	Canaã	<i>Sihon</i>	Seón	Seon
<i>Midian</i>	Midian	Madiã			

Quadro 5 – *Milton*: tradução de nomes bíblicos

Na tradução dos nomes próprios bíblicos, Portela provavelmente seguiu a Bíblia Sagrada de João Ferreira de Almeida publicada em 1968 pelas Sociedades Bíblicas Reunidas, única referência a uma edição da Bíblia mencionada em sua tradução de *Milton* (Blake, 2009b). A tradução proposta aqui segue a *Bíblia de Jerusalém* (2002), considerada a que tem, de modo geral, entre as traduções disponíveis em língua portuguesa, uma preocupação literária maior em relação ao texto bíblico. Uma exceção foi feita, no caso da tradução de “Jehovah”, que aparece na *King James Version* nos livros *Êxodo*, *Salmos* e *Isaías* e ocorre nove vezes em *Milton*. A *Bíblia de Jerusalém* utiliza a forma “Iahweh”, “usada há certo tempo em numerosas traduções”, para todas as menções ao indizível “Nome de Deus” que em hebraico original era considerado santo demais para ser proferido (*Bíblia de Jerusalém*, “Observações”, 2002: 14). Visto que a forma “Jehovah” nos textos de Blake tem valor semântico diferenciável de “God” e “Elohim”, preferiu-se usar o correspondente mais comum do inglês “Jeová”.

4.6.3 Nomes inventados pelo autor

As personagens e lugares ficcionais de Blake, reiterados ao longo de sua obra, construindo o que é possível identificar como uma mitologia pessoal do autor, recebem nomes idiossincráticos de dois tipos segundo o resultado da sua formação lexical: nomes com valor essencialmente distintivo; nomes com motivação semântica.

Os nomes de valor essencialmente distintivo, como Leutha, Palamabrom, Bromion, Bowlahoola e Golgonooza, foram transferidos em inglês para os textos de ambas as traduções em português. Entre os nomes com motivação semântica, há os itens formados por justaposição de lexemas, como em “Mundane Egg” e “Mundane Shell”, e os itens formados por aglutinação – “Urizen” (*you + reason*), Urthona (*Earth + owner*), ou por adaptação morfológica – “Luvah” (*love*). Na tradução de Portela e na tradução aqui apresentada, os nomes criados por justaposição foram traduzidos por nomes correspondentes em português: “Ovo Mundano”; “Casca Mundana”. No caso dos nomes criados por aglutinação ou adaptação morfológica, ambas as traduções os mantêm em sua forma original: “Urizen”, “Urthona”, “Luvah”.

Nesta proposta de tradução, a decisão de não traduzir os nomes mais idiossincráticos de Blake se deve ao fato de já existir, em outras traduções e na crítica em língua portuguesa, um uso estabelecido desses nomes conforme eles aparecem nos originais do poeta; aparentemente, Portela escolheu a mesma estratégia pelo mesmo motivo. Tal estratégia fortalece a identidade estilística do poeta no que se refere ao seu repertório de personagens e lugares. A desvantagem da não-tradução dos nomes em questão, particularmente dos nomes com motivação semântica, é o afastamento desse tipo de informação no texto traduzido.

O processo de tradução de *Milton* torna evidente a importância do conjunto de nomes próprios mencionados no poema para a composição do estilo pessoal do autor, especialmente no que se refere aos nomes de personagens criados por ele. Os nomes próprios também são fundamentais como referências de intertextos, o que traz para a tradução a necessidade prática de observar a disponibilidade desses intertextos na língua de chegada. Nesse sentido, o intertexto que levanta mais problemas no que se refere à tradução dos nomes em *Milton* é, certamente, a Bíblia. A falta de uma tradução clássica, e consolidada na tradição, da Bíblia em português deixa, inevitavelmente, as alternativas de tradução dos nomes próprios do intertexto de *Milton* menos estáveis do ponto de vista do uso corrente.

CONCLUSÃO

*Tal Olho – Tal Objeto*¹¹¹

A construção da imagem literária de Blake no sistema de tradução brasileiro envolve uma série de fatores complementares às traduções em sentido estrito, como as informações que acompanham essas traduções, o formato das edições e os próprios textos selecionados para tradução. No contexto mais amplo da língua portuguesa, as traduções de Manuel Portela destacam alguns aspectos da obra blakiana que até então haviam sido muito pouco explorados no Brasil, tornando-se uma importante referência para a formação de uma abordagem alternativa às reescritas anteriores do poeta no país. Entre as inovações que Portela traz à tradução de Blake em português está a seleção feita por ele das obras a serem traduzidas, sendo esta seleção voltada para um conjunto de textos mais abrangente do que o par mais conhecido *The Marriage of Heaven and Hell* e *Songs of Innocence and of Experience*.

Entre as principais contribuições de Portela em sua reescrita está o destaque dado aos livros proféticos de Blake como livros iluminados, na forma de comentários de paratexto e no formato das edições de suas traduções, que sempre trazem reproduções facsimiladas. Esta preocupação no que se refere às gravuras é igualmente demonstrada na edição de *Milton*, sua tradução mais recente de Blake.

Como traço determinante na poética de Blake, o material das gravuras é um dos problemas mais importantes que o tradutor enfrenta ao trabalhar com *Milton* ou qualquer outro dos livros proféticos iluminados do poeta. Devido ao método de gravura e impressão inventado pelo autor, um processo que se confundia com a própria criação do livro e impedia a produção de exemplares idênticos, a tradução de *Milton* exige um posicionamento especial a respeito da noção de *original* a ser traduzido. De fato, a oposição entre original e cópia é uma dicotomia que a própria composição da obra blakiana põe em cheque: qual é o original de *Milton*? O conjunto de todos os seus exemplares? A resposta afirmativa à última pergunta implica assumir a ideia de que todos os exemplares, separadamente, são cópias parciais de um original oculto. Por isso, prefiro ver cada exemplar de *Milton* como um original diferente. Manuel Portela estabelece o seu original de *Milton* a ser traduzido por meio da compilação do texto de todos os seus exemplares, seguindo o procedimento da transcrição textual

¹¹¹ “As the Eye – Such the Object” (E645). Marginalia.

disponibilizada na edição de Erdman (1988), e a reprodução facsimilada na edição da tradução corresponde ao exemplar C, com o acréscimo de uma gravura do exemplar D e outra do exemplar B. Esta decisão indica que, para o tradutor, o estilo visual independente de cada exemplar é superado pelo princípio de conjunto que a transcrição textual de todos os exemplares possibilita.

No comentário crítico que acompanha a sua tradução de *Milton*, Portela alerta para o fato de que “a cosmogonia de Blake não chega a constituir-se num sistema literalizável, alegorizável ou de oposições e transformações estáveis” (in Blake, 2009b: 08), embora sua crítica do “universo simbólico e mítico” do autor se dirija quase sempre a uma interpretação do símbolo. Os intertextos da Bíblia e de Milton são comentados, então, sob o viés da “recodificação” simbólica (in Blake, 2009b: 14) no “sistema de símbolos” (2009b: 15) criado pelo poeta. A concepção de Portela da obra de Blake como um sistema simbólico fechado se reflete na sua estratégia de apresentar como acompanhamento de sua tradução um “Glossário Mitológico”, e leva a algumas opções de tradução que o tradutor toma no sentido de clarificar o texto blakiano.

Acredito que a proposta de tradução realizada nesta tese apresenta uma pequena contribuição ao percurso de tradução dos livros proféticos mais longos de Blake iniciado por Manuel Portela, devido a algumas escolhas diferentes que ela traz. Ao ver *Milton* como obra aberta, procurei oferecer não uma interpretação estabelecida da obra de Blake como uma espécie de “código secreto”; como suporte à tradução do livro, busquei discutir aspectos do contexto e as circunstâncias históricas e literárias que envolveram a criação do livro, na tentativa de justificar as características da sua estrutura narrativa, do verso utilizado, a configuração das personagens e seus intertextos. O comentário sustenta teoricamente as escolhas de tradução, em que considerei relevante concentrar esforços para refazer na tradução as características peculiares do texto, como a pontuação não-convencional e o ritmo, entre outros, a partir das funções que, em minha leitura, desempenham no original. Desse modo, as escolhas de tradução foram guiadas por critérios sugeridos pelo próprio texto e não por padrões textuais do repertório da língua de chegada.

A tradução e a comparação entre as traduções, que evidenciaram as estratégias adotadas pelos tradutores e possibilitaram a descrição e

análise das traduções como reescritas de Blake no sistema literário brasileiro, mostram a maneira pela qual a organização das traduções está vinculada ao modo como os tradutores veem o texto de partida e seu autor. A maior parte das traduções de *The Marriage of Heaven and Hell* normaliza a pontuação não-convencional do original, não dá atenção a alguns efeitos poéticos ou não mostra interesse pela obra como livro iluminado porque as concepções que subjazem a essas traduções não consideram esses elementos relevantes na configuração do discurso original. Os tradutores de *Songs* muitas vezes não percebem as consequências de amenizarem o destaque que alguns conceitos têm na obra, de alterarem algumas imagens ou de atenuarem a argumentação na tradução por conta da adequação métrica; note-se ainda a total ausência das próprias ilustrações nas edições brasileiras. Inadvertidamente, perdem de vista pormenores da obra e o seu lugar na tradição, como seu posicionamento diante das obras de características semelhantes que circulavam na época.

Desse modo, um estudo acurado da obra de Blake é importante para uma tradução totalizante do texto do poeta pois isso desvela traços distintivos da obra como um todo discursivo. Nesse sentido, em relação às traduções anteriores, a tradução de Portela dá um passo adiante na direção de uma tradução do *ritmo* do texto blakiano, porque demonstra uma preocupação maior com as características que fazem desse texto o que ele é. Isso provavelmente acontece porque Portela possui um conhecimento mais detalhado da obra blakiana do que os tradutores anteriores.

O fato de as traduções de Blake no sistema literário brasileiro acompanharem o desenvolvimento da crítica sobre o autor nesse sistema não parece ser mera coincidência. Isso fica claro nas obras escolhidas para crítica e tradução: a crítica e a tradução mais recentes vêm privilegiando as profecias mais longas e outras obras do autor em detrimento do par consagrado *The Marriage of Heaven and Hell* e *Songs of Innocence and of Experience*, a exemplo da crítica feita por Santos (1995; 1998; 1999; 2005; 2009 etc) e os trabalhos de crítica e de tradução realizados por Tavares (2009b; 2010; 2010b; 2010c; 2010d), que incluem a preparação de uma tese que envolve a tradução de *America*, *Europe*, *The Song of Los*, *The Book of Urizen*, *The Book of Los* e *The Book of Ahania* e defende a pertinência de “aprofundar os estudos de Blake no Brasil” e de “ofertar ao público de nosso país o acesso à arte original de Blake, como já está acontecendo em outros países, como Portugal, por exemplo, em que as traduções de Blake feitas por Manuel

Portela são acompanhadas das imagens originais do artista” (Tavares, 2009: 02).

A imagem literária de Blake que envolve as reescritas de *The Marriage of Heaven and Hell*, estimulada pelas alusões feitas pelos poetas da geração beat estadunidense, tiveram um impacto importante no sistema literário brasileiro, com inúmeros desdobramentos, entre eles nos textos do grupo de Poetas Novíssimos. A imagem de Blake como exímio versificador, conforme desenvolvida nas reescritas das *Songs*, também tem um papel relevante na prática da tradução e da criação literária no Brasil, sobretudo no que concerne à configuração de modelos de poesia letrada. Essa dupla face de Blake no Brasil não esgota suas ressonâncias no sistema literário brasileiro, já que restam por elucidar fenômenos como a possível presença de Blake na obra de autores brasileiros, como Murilo Mendes. Minha proposta de tradução de *Milton* não pretende negar a importância das reescritas anteriores, mas tenta oferecer novas facetas da obra de Blake em português brasileiro, a partir de um dos livros responsáveis por tornar a obra de Blake tão importante para a literatura de língua inglesa, do ponto de vista da inovação literária, quanto a obra de Milton.

REFERÊNCIAS

Alencastre, Saulo. *Influência de William Blake na poesia de Ian Curtis*. Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo: USP, 2005.

Arantes, José Antônio. “Imagem de Blake”. In: Blake, William. *O Matrimônio do Céu e do Inferno / O Livro de Thel*. Tradução de José Antônio Arantes. 4ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2001. pp. 9-12.

Barroso, Ivo. “Introdução”. In: Blake, William. *O Casamento do Céu e do Inferno*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2008. pp. 9-17.

Beer, Anna. *Milton – Poet, Pamphleter, and Patriot*. London / New York / Berlin: Bloomsbury, 2008.

Bentley Jr, Gerald Eades. *Blake Books – Annotated Catalogues of William Blake’s Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. *The Stranger from Paradise – A Biography of William Blake*. New Heaven / London: Yale University Press, 2001.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

Bible Gateway. Disponível em <<http://www.biblegateway.com>>. Acesso em 18 jul. 2011.

Bíblia Online. Disponível em <<http://www.bibliaonline.com.br>>. Acesso em 18 jul. 2011.

Blake, William. *A Águia e a Toupeira: poemas de William Blake*. Introdução, selecção e notas de Hélio Oswaldo Alves. Guimarães: Pedra Formosa, 1996.

_____. *As Núpcias do Céu e do Inferno*. Tradução de Oswaldino Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. *Canções da Inocência e Canções da Experiência*. Tradução de Gilberto Sorbini & Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2005.

_____. *Canções de Inocência e da Experiência*. Tradução de Renato Suttana. 2005b. Disponível em <<http://www.arquivors.com/wblake1.pdf>>. Acesso em 26 ago. 2011.

_____. *Canções da Inocência e da Experiência*. Tradução e prefácio de Antonio de Campos. Palmares: Bagaço/Fundação Casa da Cultura Hermilo Borba Filho, 1987.

_____. *Canções da Inocência e da Experiência*. Tradução, prefácio e notas de Mário Alves Coutinho & Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2005c.

_____. *Cantigas da Inocência e da Experiência*. Tradução de Manuel Portela. 2ª edição. Lisboa: Antígona, 2007.

_____. *Canções de Inocência e de Experiência*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Escritos de William Blake*. Tradução de Alberto Marsicano & Regina de Barros Carvalho. Série Rebeldes Malditos. Porto Alegre: L&PM, 1984.

_____. *Jerusalém*. Tradução de Saulo Alencastre. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Matrimônio do Céu e do Inferno*. Tradução de Júlia Vidili. São Paulo: Madras, 2004.

_____. *Milton*. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2009b.

_____. *O Casamento do Céu e do Inferno & outros escritos*. Seleção, tradução e apresentação de Alberto Marsicano. Revisão de John Milton. Porto Alegre: L&PM, 2007b.

_____. *O Casamento do Céu e do Inferno*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *O Fantasma de Abel*. Tradução de Ivan Schneider. In: Revista *Lucifer Luciferax*, 6. 2010.

_____. *O Matrimônio do Céu e do Inferno*. Tradução de Dênis Urgal. In: *Revista Rizoma*, 2002. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/46875783/Hierografia-Rizoma-net>>. Acesso em 26 ago. 2011.

_____. *O Matrimônio do Céu e do Inferno / O Livro de Thel*. Tradução de José Antônio Arantes. 4ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Poemas do Manuscrito Pickering seguidos d'os Portões do Paraíso*. Lisboa: Antígona, 1996.

_____. *Primeiro Livro de Urizen*. Tradução de João Almeida Flor. Lisboa: Assírio e Alvim: 1983.

_____. *Quatro Visões Memoráveis*. Tradução de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2006.

_____. *Sete Livros Iluminados*. Tradução de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2005d.

_____. *Tudo o que vive é sagrado – William Blake & D.H. Lawrence*. Seleção, tradução e ensaios de Mário Alves Coutinho. 2ª edição. Belo Horizonte: Crisálida, 2010b.

_____. *Uma Ilha na Lua*. Tradução, prefácio e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 1996b.

_____. *William Blake – Poesia e Prosa Selecionadas*. Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Alexandria, 1993.

Britto, Paulo Henriques. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: Krause, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

Cerny, Lothar. “Blake’s Satan and the Idea of Limit”. In: Müllenbrock, Heinz-Joachim & Renate Noll-Wiemann (eds.). *Anglistentag 1988 Göttingen*. Tübingen: Niemeyer, 1989.

_____. *The Stranger from Paradise – A Biography of William Blake*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

Coutinho, Mário Alves & Leonardo Gonçalves. “”. In: Blake, William. *Canções da Inocência e da Experiência*. Tradução, prefácio e notas de Mário Alves Coutinho & Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2005c. pp. 9-23.

Cox, Philip. “Blake, Hayley and Milton: a reassessment”. In: *English Studies*, Volume 75, Issue 5, 1994, pp. 430-441.

Crosby, Mark. “‘A Fabricated Perjury’: The [Mis]Trial of William Blake”. *The Huntington Library Quarterly*. Vol. 72, nº 1, 2009, pp. 29-47.

_____. “A Miniature Skirmish: Blake, Hayley and the Art of Miniature Painting”. In: Haggarty, Sarah & Jon Mee (eds.). *Blake and conflict*. New York: Palgrave Macmillan, 2009b.

_____. “*Immortal Friendship*”: *Blake and the Politics of Patronage*. Arquivo eletrônico de livro cedido pelo autor, ainda sem editora definida, 2011.

Damon, Samuel Foster. *A Blake Dictionary – The Ideas and Symbols of William Blake*. Revised Edition with a new foreword and annotated bibliography by Morris Eaves. Hanover / London: University Press of New England, 1988.

_____. *William Blake: his philosophy and symbols*. New York: Peter Smith, 1924.

Dorfman, Deborah. *Blake in the Nineteenth Century – his reputation as a Poet from Gilchrist to Yeats*. New Heaven / London: Yale University Press, 1969.

Duarte, Flavia Maris Gil. “A sociedade industrial na produção poética de William Blake: uma investigação histórica a partir do poema ‘London’ da obra *Songs of Experience*”. *Anais do XII Encontro Regional de História e VI Semana de História: Regiões, imigrações, identidades*, de 09 a 12 de Outubro de 2010. Irati: ANPUH-PR, UNICENTRO. Disponível em: <www.eventosanpuhpr.com>. Acesso em 29 ago 2011.

Eaves, Morris; Robert N. Essick & Joseph Viscomi (eds.). *The William Blake Archive*. <<http://www.blakearchive.org/>>. 2011.

Erdman, David V. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Newly revised edition. New York / London / Toronto / Sydney / Auckland: Anchor Books, 1988.

_____. *Prophet Against Empire*. Reprint. Originally published: 3rd ed. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Essick, Robert N. & Joseph Viscomi (eds.). *Milton a Poem, and the final illuminated works: Laocoön, The Ghost of Abel, and On Homers Poetry*. In: Bindman, David (general editor). *The Complete Illuminated Books of William Blake*. Vol. 5. London: The Tate Gallery / The William Blake Trust, 1993.

_____. & Morton D. Paley. “‘Dear Generous Cumberland’: A Newly Discovered Letter and Poem by William Blake”. In: *Blake/An Illustrated Quarterly*, Summer 1998, pp. 4-13.

_____. “William Blake’s ‘Female Will’ and Its Biographical Context”. In: *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 31, n. 4, Nineteenth Century, pp. 615-630. Rice University: Autumn, 1991.

Even-Zohar, Itamar. *Polysystem Studies*. Essays published in *Poetics Today*. Tel-Aviv: Itamar Even-Zohar, 1997. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

Fox, Susan. *Poetic Form in Blake’s Milton*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

Frye, Northrop. *Fearful Symmetry*. Boston: Beacon Press, 1962.

Guerini, Andréia & Walter Carlos Costa. “Colocação e qualidade na poesia traduzida”. In: *Tradução em Revista*, n. 3. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

Hilton, Nelson. “Blake’s early works”. In: Eaves, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Hoffmann, Deborah. *The spirit of sound: prosodic method in the poetry of William Blake, W. B. Yeats, and T. S. Eliot*. PhD thesis. Montreal: McGill University, 2009.

Howard, John. *Blake's Milton: a study in the selfhood*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1976.

Lefevere, André. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992.

Makdisi, Saree. *William Blake and the Impossible History of the 1790s*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 2003.

Marques, Oswaldino. "Prefácio". In: Blake, William. *As Núpcias do Céu e do Inferno*. Tradução de Oswaldino Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. pp. 9-11.

McCalman, Iain. "Introduction". In: _____ (ed.). *The Horrors of Slavery and Other Writings by Robert Wedderburn*. New York: Marcus Wiener, 1991.

Mee, Jon. "Blake's politics in history". In: Eaves, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

_____. *Dangerous Enthusiasm – William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790s*. New York: Oxford University Press, 1992.

_____. "The After-Life of a Heresy". In: Clark, Steve & David Worral (ed.). *Historicizing Blake*. New York: St. Martin's Press, 1994.

Meschonnic, Henri. *Linguagem – ritmo e vida*. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino, com revisão de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG: 2006.

_____. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. "Traduzir: escrever ou desescrever". Tradução de Claudia Borges de Faveri & Marie-Helénè Catherine Torres. In: *Scientia Traductionis*, nº 7. Florianópolis: PGET/NUPLITT, 2010b.

Milton, John. *The Prose Works of John Milton*. Vol. 1. Philadelphia: Herman Hooker, 1845.

Mullet, Michael. "Radical Sects and Dissenting Churches, 1600-1750". In: Gilley, Sheridan & W. J. Sheils. *A History of Religion in Britain. Practice and Belief from Pre-Roman Times to the Present*. Cambridge / Oxford: Blackwell, 1994.

Ostriker, Alicia. *Vision and Verse in William Blake*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1965.

Paine, Thomas. *Rights of Man*. 1790-92. Reprint. Harmondsworth: Penguin, 1985.

Portela, Manuel. "Introdução: oficina gráfica & forja divina – a gravura como cosmogonia". In: Blake, William. *Sete Livros Iluminados*. Tradução de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2005d. pp. 7-31.

Preminger, Alex & T. V. F. Brogan. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Renaux, Sigrid. "Dialogismo textual: os girassóis de William Blake e Allen Ginsberg". In: *Revista Scripta*, nº 3. Curitiba: UNIANDRADE, 2005.

Roberts, Jonathan. *William Blake's Poetry: a reader's guide*. London: Continuum, 2007.

Santos, Alcides Cardoso dos. "As ilustrações de William Blake para o *Paradise Lost*: releitura ou correção? Algumas reflexões sobre as relações entre os textos verbal e visual". In: Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Florianópolis: UFSC / ABRALIC, 1998.

_____. *Convenção e subversão em Jerusalem de William Blake*. Dissertação de mestrado. São José do Rio Preto: UNESP, 1995.

_____. "Milton a Poem in Two Books: influência e afluência na linguagem poético-visual de William Blake". In: *Itinerários*, n. 14. Araraquara: UNESP, 1999.

_____. “O mal como gênio poético nas *Ilustrações do Livro de Jó*, de William Blake”. In: *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, vol. 6. Londrina: UEL, 2005.

_____. *Visões de William Blake – Imagens e palavras em Jerusalém a Emanação do Gigante Albion*. Campinas: Unicamp, 2009.

Schiaparelli, G. *Astronomy in the Old Testament*. Translated by (?). Oxford: Clarendon Press, 1905.

Silveira, Márcia Herculano. “A representação do espaço urbano no poema ‘London’ e ‘Chimney Sweeper’: o signo em Blake”. 2009.

Sinclair, John. *Corpus, concordance, collocation*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Smith, Nigel. *Perfection Proclaimed – Language and Literature in English Radical Religion 1640-1660*. New York: Oxford University Press, 1989.

Spence, Thomas. *Pigs’ Meat – The Selected Writings of Thomas Spence, Radical and Pioneer Land Reformer*. Nottingham: Russell Press, 1982.

Sturrock, Jane. “Blake and the Women of the Bible”. In: *Journal of Literature & Theology*, vol. 6. nº 1. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Tavares, Enéias Farias. “A arte de William Blake: intertextualidade e intermidialidade no exercício da tradução literária”. Resumo. In: II Jornada Regional de IC em Estudos Linguísticos / I Seminário de Teses e Dissertações em Andamento / XII Seminário Corpus. Santa Maria: UFSM, 2009. Disponível em:

<

http://www.ufsm.br/corpus/II_JORNADA2009/RESUMOS/TED/Doutorado/eneiasTavares.pdf >. Acesso em: 21 ago. 2011.

_____. “A composição dos livros iluminados de William Blake na década de 1790: poesia e revolução”. In: *Revista Letras*, vol. 19, n. 1. Santa Maria: UFSM, 2010.

_____. “Blake e a discussão 'Ut Pictura Poesis' no seu 'Laocoonte': lendo a imagem e observando o texto”. In: *Todas as Musas*, ano 2, n. 1. Santo André: UniABC, 2010b.

_____. “O Diabo e o Cristo na recriação pictórica dissidente de William Blake para Paraíso Perdido”. In: *Todas as Musas*, ano 1, n. 2. Santo André: UniABC, 2009b.

_____. “‘Oposição é verdadeira amizade’: a mitologia de William Blake”. In: *Revista Litteris*, n. 4. Niterói: UFF, 2010c.

_____. “‘Uma canção de liberdade’, de William Blake: discurso profético e tradução poética”. In: *Scientia Traductionis*, n. 7. Florianópolis: UFSC, 2010d.

The Book of Homilies. “An Exhortation Concerning Good Order and Obedience to Rulers and Magistrates”. Disponível em: <http://www.wwnorton.com/college/english/nael/noa/pdf/27636_16u23Homilies.1_2.tp.pdf>. Acesso em: 14 out. 2010.

Viscomi, Joseph. *Blake and the Idea of the Book*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Vizioli, Paulo. “William Blake: o Poeta e o Visionário”. In: Blake, William. *William Blake – Poesia e Prosa Selecionadas*. Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Alexandria, 1993. pp. 9-20.

Warren, William Fairfield. *The Universe as pictured in Milton's Paradise Lost*. New York/Sincinnati: The Abingdon Press, 1915.

Whitmarsh-Knight, David. “Introdução”. In: Blake, William. *Jerusalém*. Tradução de Saulo Alencastre. São Paulo: Hedra, 2010. pp. 9-40.

Willer, Cláudio. “Misticismo e poesia visionária: de William Blake a Allen Ginsberg e à escrita automática surrealista”. Palestra no Museu da Língua Portuguesa. 27 jun. 2008.

Wittreich, Joseph Anthony. *Angel of Apocalypse*. Madison: University of Wisconsin Press, 1975.

APÊNDICE

TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE BLAKE REALIZADOS NO BRASIL

TÍTULO	AUTOR	INSTIT.	ANO	Tes.	Dis.	TCC	Art.	Out.
Mundo em um grão de areia: uma leitura do <i>Pickering Manuscript</i> de William Blake	Natalia Lisiuchenko	USP	1981		X			
William Blake, um dos poetas malditos	Elvio Antonio Funck	UFRGS	1984					
Textual Dialogism: Blake's And Ginsberg's Sunflowers	Sigrid P. M. L. S. Renaux	UNI-ANDRADE	1993					X
William Blake	Adilson Nascimento de Jesus	UNICAMP	1995					X
William Blake – Performance de Dança	Adilson Nascimento de Jesus	UNICAMP	1995					X
William Blake – Dança, Pintura, Espetáculo	Adilson Nascimento de Jesus	UNICAMP	1995					X
Convenção e subversão em <i>Jerusalem</i> de William Blake	Alcides Cardoso dos Santos	UNESP	1995		X			
Pintura e Dança/Interpretação poética sobre imagens de William Blake	Milton José de Almeida; Ana Beatriz de Araujo Linardi	USP	1995					X

César Leal e William-Blake: uma aproximação	Sebastien Joachim	UFPE	1995				X	
Metáfora e metonímia na linguagem poético-visual de William Blake	Alcides Cardoso dos Santos	UNESP	1997					X
William Blake: a retórica da desapropriação o poética	Alcides Cardoso dos Santos	UNESP	1997					X
As ilustrações de William Blake para o <i>Paradise Lost</i> : releitura ou correção? Algumas reflexões sobre as relações entre os textos verbal e visual	Alcides Cardoso dos Santos	UNESP	1998					X
<i>Milton a Poem in Two Books</i> : influência e afluência na linguagem poético-visual de William Blake	Alcides Cardoso dos Santos	UNESP	1999				X	
Why a Little Curtain of Flesh on the Bed of our Desire? As edições da obra de William Blake como formas de tradição e 'correção' de um texto literário	Alcides Cardoso dos Santos	UNESP	1999					X
A Cosmologia	Alessandra		1999					

Swedenborgia na no Imaginário de William Blake	de Jesus Melo							X
William Blake, o incendiário da imaginação poética	Claudio Alberto dos Santos		1999				X	
William: louca, romântica e malditamente Blake	Kleberon Ricardo Raymundo de Souza	UEL	1999					X
Paisagens londrinas: romantismo e modernidade em William Blake e Edgar Allan Poe	Leonardo Pinto Mendes		1999					X
Sarau de Filosofia e Poesia – William Blake	Manuela Ribeiro Barbosa	UFMG	1999					X
A Poesia Visual de William Blake	Nancy Camara Betts	PUC-SP	1999					X
A Visão de William Blake do Homem Humanizado e Divinizado em <i>Songs of Innocence</i> e <i>Songs of Experience</i>	Netson Ramos Barbosa		1999					X
William: Louca, Romântica e Malditamente Blake	Kleberon Ricardo Raymundo de Souza; Olímpio José Pinheiro	UEL	2000					X
Visões de	Alcides	UNESP	2001					

William Blake: imagens e palavras em <i>Jerusalem the Emanation of the Giant Albion</i>	Cardoso dos Santos			X				
Oposição é verdadeira amizade: imagem poética e pictórica no livro <i>O Matrimônio do Céu e do Inferno</i> do poeta pintor William Blake	Andréa Lima Alves	UNICAMP	2001		X			
Da Gravura de William Blake às Poéticas Digitais da Contemporaneidade	Kleberson Ricardo Raymundo de Souza; Olímpio José Pinheiro	UEL	2001					X
Um Olhar Intertextual na Relação Homem-Deus-Igreja nas Obras: <i>O Céu e o Inferno</i> de E. Swedenborg. <i>O Casamento do Céu e do Inferno</i> de W. Blake. <i>A Igreja do Diabo</i> de Machado de Assis	Sueli Lopes de Faria Yoshioka	UPM	2001		X			
Os Poemas de William Blake	Thomas LaBorie Burns	UFMG	2001				X	
William Blake e a Cosmogonia do Sujeito	Manoel Ferreira de Barros Neto	UFPE	2001					X

Da gravura de William Blake às Poéticas digitais da contemporaneidade	Kleberston Ricardo Raymundo de Souza	UEL	2002			X		
A Alegoria como ornamento e conteúdo em William Blake	Maria Mercedes Ribeiro de Barros	UERJ	2002					X
A Alegoria como ornamento e conteúdo em William Blake	Maria Mercedes Ribeiro de Barros	UERJ	2002 b					X
William Blake e W. B. Yeats no Túnel do Tempo	Munira Hamud Mutran	USP	2002				X	
Leitura de Poesia: "William Blake, Poeta, Artista e Visionário"	Munira Hamud Mutran	USP	2002					X
Do Gênio Poético ao Oversoul: a influência de William Blake em Nietzsche	Eduardo José Pereira de Sá Leitão	UFRN	2003					X
A Poesia Visionária de William Blake	Jaqueline Bohn Donada	UFRGS	2003					X
William Blake: Poeta iluminado	Mário Alves Coutinho	UFMG	2003				X	
Nietzsche, Blake e Lawrence: a arte como afirmação da	Mário Alves Coutinho	UFMG	2003					X

vida								
A poesia de William Blake e a desconstrução da autoridade	Alcides Cardoso dos Santos	UNESP	2003					X
Innocence and Experience: A Spiritual Journey in Poems by William Blake	Denise Borille de Abreu	PUC-Minas	2003					
Quatro possíveis leituras possíveis do poema The Tyger de William Blake	Sérgio Roberto Massagli	UNESP	2003					X
William Blake e a crítica da concepção cristã de natureza	Fabricio Pedroso Bauab	UNESP	2004					X
Images and symbols in Blake's poetical and pictorial work	Jaqueline Bohn Donada	UFRGS	2004					X
A interartes na obra de William Blake	Michel Platiny Assis Navarro	USP	2004					X
Gnostic Influence on William Blake Works	Luiz Augusto Quadros da Paixão	UFPA	2004			X		
Images and symbols in Blake's poetical and pictorial work.	Jaqueline Bohn Donada	FAPA/UFRGS	2004					X

O poema iluminado de William Blake e a tradição das artes irmãs	Alcides Cardoso dos Santos	UNESP	2005					X
Blake e o Pré-Romantismo	Alcides Cardoso dos Santos	UNESP	2005					X
William Blake's Illuminated books and the ut pictura poesis tradition	Jaqueline Bohn Donada	FAPA/UFRGS	2005					X
Influência de William Blake na Poesia de Ian Curtis	Saulo de Mattos e Alencastre Soares	USP	2005			X		
Uma interpretação do poema "The sick rose" de William Blake	Ana Carolina de Araújo Abiahy	UFPB	2005					X
A Idiossincrasia no Poema "The Sick Rose" de William Blake	Ana Paula Carneiro; Roselei Rosa		2005					X
A poesia de William Blake	Cleyton Bahia		2005			X		
William Blake <i>Canções da Inocência e Canções da Experiência</i>	José Alaercio Zamuner	USP	2005					X
William Blake e Allen Ginsberg: dois poetas entre o céu e	Luís Eduardo Arantes; Rodrigo José Garcia	CLARETIA NO	2005			X		

o inferno	Scatena							
Dialogismo textual: os girassóis de William Blake e Allen Ginsberg	Sigrid P. M. L. S. Renaux	UNIANDR ADE	2005				X	
Edição bilíngüe traz canções do visionário William Blake	Rodrigo Garcia Lopes	UFSC	2005				X	
William Blake – Poemas simbólicos e atemporais	Bruno Ventura Gonçalves		2006			X		
William Blake's "The sick rose"	Danielle Paiva Vilela; Sandra Sasseti Fernandes	UFPB	2006				X	
O céu e o inferno em William Blake	Elyadson Gomes da Silva		2006			X		
Poesia de William Blake	Marcelo Antonio Milaré Veronese	UNICAMP	2006					X
As traduções de "The Tyger", de William Blake, para a Língua Portuguesa	Marcelo Bueno de Paula	UFSC	2006					X
Edgar Allan Poe e William Blake: o fantástico na poesia e na pintura	Rodrigo Gomes de Andrade	UEG	2006					X
As traduções de "The tyger", de	Thais Regina Pola		2006					X

William Blake, para a Língua Portuguesa								
Anjos Traduzidos: De Blake Para Quintana	Maria da Glória Bordini	UFRGS	2006					X
Robert Burns, William Blake - Quando as portas da percepção forem abertas, a realidade se mostrará tal qual é: infinita - Romantismo e rebeldia	William Alves Biserra	UNB	2006					X
As transformações na sociedade industrial inglesa entre 1789 e 1804 na produção poética de William Blake (1757-1827)	Flavia Maris Gil Duarte	UEL	2007			X		
“The sick rose”: William Blake e o equilíbrio entre natureza e cultura	A. C. A. Abiahy	UFPB	2007					X
Os “livros iluminados” de William Blake	Águida Maria Alencar Freitas	UECE	2007					X
A interação entre texto e ilustrações nos <i>Illuminated Books</i> de William Blake pelo	Andréa Lima Alves	UNICAMP	2007	X				

prisma da obra <i>America, a Prophecy</i>								
Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna	Cláudio Jorge Willer	USP	2007	X				
A Rosa Doente de Blake	Elisângela Ap. Zaboroski; Vagner José Detoni	UFPR	2007					X
Poetas Românticos – William Blake	Gabriela Fontana Abs da Cruz; Patrícia Fernandes Lazzaron; Cristiane Alves; Ana Rita Tavares da Silva	UFRGS	2007					X
Profecia poética e tradução. <i>America A Prophecy</i> , de William Blake, traduzida e comentada	Juliana Steil	UFSC	2007		X			
O Paganismo no Poema “O cordeiro” de William Blake	Marina Silveira Lopes; Emmanuel Gonçalves Guimarães Lisboa	PUC-SP	2007				X	
O Contexto Histórico e a Musicalidade no Poema “The Chimney Sweeper” (Songs of Experience, 1794) de	Valdomiro Polidório	UNIOESTE	2007					X

William Blake								
Os símbolos na obra O matrimônio do céu e do inferno e nas ilustrações do Livro de Jó de William Blake	Sabrina Dantas Rosa	FAJESU	2007			X		
O Contexto Histórico e a Musicalidade no Poema “The Chimney Sweeper” (Songs of Experience) 1794 de William Blake	Valdomiro Polidório	UNIOESTE	2007					X
Blake, o Visionário	Claudio Jorge Willer	USP	2008				X	
Misticismo e poesia visionária: de William Blake a Allen Ginsberg e à escrita automática surrealista	Claudio Jorge Willer	USP	2008					X
Fantasia e realidade nas obras “Canções da Inocência” e Canções da Experiência” de William Blake	Daniel da Silva		2008			X		
William Blake: paradoxo versus sobrenatural	Marcella Pancote Salles		2008			X		
<i>America a Prophecy</i> de	Luis Filipe de Andrade	UFPI	2008					X

William Blake; diferenças e relações entre a narrativa da literatura e a narrativa da história	Sousa							
Uma leitura do Livro de Urizen: Ciência e religião sob a ótica da mitologia blakeana	Flavia Maris Gil Duarte	UEL	2008					X
Representações do sagrado na sociedade inglesa entre 1789 e 1804 na produção poética de William Blake (1757-1827)	Flavia Maris Gil Duarte	UEL	2008					X
William Blake: A visão da <i>Comédia</i> de Dante	Fabiana Dirce Rodrigues Alencar	USJT	2008					X
William Blake: paradoxo versus sobrenatural	Marcella Pancote Salles	UNIGRANRIO	2008			X		
William Blake, poeta e profeta	Claudio Jorge Willer	USP	2009				X	
Elizabeth Barrett Browning: um diálogo com William Blake e Francisca Júlia	Mônica Duarte de Oliveira	UFAL	2009			X		
Behold this harlot here: dupla sujeição	Luis Filipe de Andrade Sousa	UFPI	2009					X

de gênero no contexto colonial em <i>Visions of Daughters of Albion</i> , de William Blake								
William Blake: o realismo em sua obra	José de Arimatéa Diniz Fontes	UEPB	2009					X
William Blake e Castro Alves: a abordagem social desses poetas	José de Arimatéa Diniz Fontes	UEPB	2009					X
The Doors of William Blake	Bruno de Sá Ferreira	UFF	2009					X
A arte de William Blake: intertextualidade e intermedialidade de no exercício da tradução literária	Enéias Farias Tavares	UFSP	2009					X
Visões de William Blake: palavras e imagens em <i>Jerusalém a emanção do gigante Albion</i>	Alcides Cardoso dos Santos	UNESP	2009					Livro
As diferentes estratégias adotadas para a tradução do poema predominante mente icônico “The Tyger”, de William Blake	Claudia Regina Rodrigues Calado	UFBA	2009					X

A Revolução Inglesa (1750) recriada por William Blake e interpretada por E. P. Thompson	Thaís de Sousa Corsino	UFU	2009					X
A revolução mitológica e religiosa apresentada por William Blake	Rafael Camargo de Paula	IMESSM	2009			X		
A representação do espaço urbano nos poemas “London” e “Chimney Sweeper”: o signo em Blake	Márcia Herculano da Silveira	IMESSM	2009			X		
A tradução de William Blake abrindo as portas de um novo mundo	Ana Carolina de Araújo Abiahy	UFPB	2009					X
Uma análise histórico-crítico-social da obra “Canções da Inocência e Canções da Experiência” de William Blake	Patrícia dos Santos de Assunção	FAMA	2009			X		
A influência de William Blake na obra de Bruce Dickinson	Glauber Fontana	FADISC	2009			X		
William Blake, poeta e profeta	Claudio Willer	USP	2009				X	
“O Tigre”, de William	Enéias Farias	UFSM	2009				X	

Blake, como mote do romance <i>The tale of the body thief</i> , de Anne Rice: recriações visuais e textuais na adaptação gráfica	Tavares							
A releitura criativa da arte de Michelangelo nas iluminuras de William Blake	Enéias Farias Tavares	UFSM	2009				X	
O Diabo e o Cristo na recriação pictórica dissidente de William Blake para <i>Paraíso Perdido</i>	Enéias Farias Tavares	UFSM	2009				X	
Poesia Textual e Pictórica: Um Estudo da Obra de William Blake	Enéias Farias Tavares	UFSM	2009					X
A Poesia de William Blake na Releitura dos Arquétipos Míticos de Northop Frye em <i>Fearful Symmetry</i>	Enéias Farias Tavares	UFSM	2009					X
A Arte de William Blake: intertextualidade e intermedialidade no exercício da tradução	Enéias Farias Tavares	UFSM	2009					X

poética								
A Leitura Infernal de William Blake	Melissa Imai Ficht	USJT	2010					X
O romantismo inglês como fenômeno histórico na transição entre os séculos XVIII e XIX na poesia de William Blake	Flavia Maris Gil Duarte	UEL	2010					X
A sociedade industrial na produção poética de William Blake: uma investigação histórica a partir do poema “London” da obra <i>Songs of Experience</i>	Flavia Maris Gil Duarte	UEL	2010					X
“Literatura e Vida Social”. A cidade de Londres na produção poética de William Blake: uma investigação histórica a partir da obra <i>Songs of Innocence and of Experience</i>	Flavia Maris Gil Duarte	UEL	2010					X
Imagens da sociedade industrial inglesa através da obra de William Blake (1757-1827)	Flavia Maris Gil Duarte	UEL	2010					X

The symbolism in “The Sick Rose” by William Blake	Ewerton Mendonça de Oliveira	UFRN	2010					X
William Blake e Castro Alves: uma visão crítica da realidade	José de Arimatéa Diniz Fontes	UEPB	2010					X
A composição dos livros iluminados de William Blake na década de 1790: poesia e revolução	Enéias Farias Tavares	UFSM	2010				X	
“Oposição é verdadeira amizade”: a mitologia de William Blake	Enéias Farias Tavares	UFSM	2010				X	
Blake e a discussão ‘Ut Pictura Poesis’ no seu <i>Laocoonte</i> : lendo a imagem e observando o texto	Enéias Farias Tavares	UFSM	2010				X	
“Uma canção de liberdade”, de William Blake: discurso profético e tradução poética	Enéias Farias Tavares	UFSM	2010				X	
Processo de criação da tradução pictórica de William Blake para a obra <i>Paradise Lost</i>	Claudia Regina Rodrigues Calado	UFBA	2010					X

William Blake in “Spring”	Priscila Torres; Vanessa Socio de Assis	UENP	2010			X		
Profecia às margens do império: Constestação e resitência ao imperialismo britânico nas Continental prophecies de William Blake	Luis Filipe de Andrade Sousa	UFPI	2010		X			
Inferno de Dante e suas representações: Análise do inferno da <i>Divina Comédia</i> através das ilustrações de William Blake (século XVIII), Gustave Doré (século XIX) e Helder Rocha (século XX)	Fernanda Sardinha Murro; Thiago Mota	UFV	2010				X	
A Distorção Bate às Portas da Percepção: o roqueiro William Blake encontra os poetas da música	Bruno de Sá Ferreira	UERJ	em prep.	X				
A tradução para o português da iconicidade nos poemas de William Blake	Claudia Regina Rodrigues Calado	UFBA	em prep.	X				
Oposição ao Imperialismo em William Blake	Luis Filipe de Andrade Sousa	UFPI	em prep.		X			

Without contraries there is no progression: estudo dos poemas <i>America a Prophecy</i> e <i>Europe a Prophecy</i> como representações dos contrários complementares da obra de William Blake	Alex Soares Rios	UNESP	em prep.			X		
Without contraries there is no progression: estudo dos poemas <i>America a Prophecy</i> e <i>Europe a Prophecy</i> como representações dos contrários complementares da obra de William Blake	Alex Soares Rios	UNESP	em prep.					X
William Blake: História e Literatura	Flavia Maris Gil Duarte	UEL	em prep.		X			
Poesia e Pintura na Composição dos Illuminated Books de William Blake	Enéias Farias Tavares	UFMS	Em prep.	X				
O estudo do processo de criação da obra verbopictórica <i>Songs of Innocence</i>	Claudia Regina Rodrigues Calado	UFBA	Em prep.	X				

<i>and Experience, de William Blake</i>								
---	--	--	--	--	--	--	--	--

ANEXOTRANSCRIÇÃO TEXTUAL DE *MILTON*

[...]