



O DIABO EM *O CASAMENTO DO CÉU E DO INFERNO* DE WILLIAM BLAKE: CONFLUÊNCIAS COM A RECEPÇÃO DO SATÃ DE *PARAÍSO PERDIDO* NO SÉCULO XVIII

The Devil in William Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*: confluences with the reception of *Paradise Lost*'s Satan in the eighteenth century

William Weber Wanderlinde¹

<https://orcid.org/0000-0003-3438-2361> 

Maria Rita Drumond Viana²

<https://orcid.org/0000-0002-1985-3375> 

¹Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Inglês, Florianópolis, SC, Brasil. 880400-900 – ppgi@contato.ufsc.br

²Universidade Federal de Ouro Preto, Departamento de Letras, Mariana, MG, Brasil. 35420-000 – delet@ufop.edu.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o modo como o Diabo é caracterizado em *O casamento do céu e do inferno* (1790) do escritor inglês William Blake, utilizando-se principalmente de comparações com leituras da personagem Satã, do épico *Paraíso perdido* (1667) de John Milton. Recorre-se primeiramente a uma análise das leituras da personagem Satã de John Milton realizadas ao longo do século XVIII, utilizando-se, para tanto, de textos e gravuras do período. As duas últimas décadas do século XVIII são tratadas com mais atenção, já que nesse período parece haver uma mudança de paradigma com relação às leituras de Satã. Segue-se então uma leitura de *O casamento do céu e do inferno*, procurando-se semelhanças e divergências com as leituras analisadas. Conclui-se que o livro apresenta uma visão do Diabo que se assemelha principalmente a algumas leituras do fim do século XVIII, mas que difere em relação ao papel central que o Diabo adquire no texto.

Palavras-chave: Diabo; William Blake; John Milton; Paraíso perdido.

Abstract: This article aims to analyze how the Devil is depicted in *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), written by English writer William Blake, mainly by comparing it with readings of the character Satan, from John Milton's *Paradise Lost* (1667). Firstly, an analysis of several readings of John Milton's Satan is carried out. These readings encompass texts and engravings from the eighteenth century, and are related to the evaluation of Milton's epic poem through an Aristotelian rationality. The two last decades of the eighteenth century are treated more attentively since a change of paradigm in relation to the readings of Satan seems to occur in them. Finally, a reading of *The Marriage of Heaven and Hell* which looks for similarities and differences with the previously analyzed readings is done. The conclusion is that this book presents a vision of the Devil which is similar to some readings of the end of the eighteenth century but differs from those in the crucial role of the Devil in the text.

Keywords: Devil; William Blake; John Milton; Paradise Lost.

Introdução

William Blake (1757-1827) foi um poeta e artista inglês, considerado um dos primeiros autores românticos de seu país. Sua obra peculiar e de difícil classificação trata recorrentemente de temas místicos e religiosos. Dado seu interesse por esses temas, é muitas vezes considerado um autor místico que, em vez de escrever narrativas mitopoéticas, relata experiências de contato com uma força superior. Não nos deteremos aqui nesse tipo de debate, mas pretendemos com isso demonstrar uma especial pertinência de uma análise de sua obra que misture literatura e religião. Em particular, os livros proféticos (categoria que inclui livros como *O casamento do céu e do inferno*, *Milton* e *Jerusalém*) estão impregnados de alusões a textos sagrados e místicos, com ênfase no Velho Testamento e na obra do místico Emanuel Swedenborg (1668-1772).

Lidamos, neste artigo, com a figura do Diabo no livro *O casamento do céu e do inferno* (1790, doravante *Casamento*), uma das mais conhecidas obras do autor. Para tanto, primeiro é feita uma retomada de leituras do século XVIII do épico *Paraíso perdido* (1667) de John Milton (1608-1674), com especial ênfase nas leituras da personagem Satã, recorrendo a textos críticos e ilustrações do período sobre a obra. Os textos tratados utilizam-se, em geral, da racionalidade aristotélica, seja de forma normativa, seja em desafio a seus preceitos. O foco no Satã de Milton como representante da figura do Diabo visa a análise de um recorte mais preciso e menos difuso, ao focalizar texto de grande influência na obra de Blake, e de grande repercussão cultural no século XVIII britânico. Esse recorte reflete, como se verá, as próprias representações do Diabo ao longo do século XVIII, que trazem influência do épico miltoniano. *Paraíso perdido* é inclusive mencionado em *Casamento*, tendo sido Blake grande admirador de John Milton.

Analisamos logo depois as duas últimas décadas do século XVIII. É nessas décadas que *Casamento* é escrito e publicado, e é nelas que parece haver uma mudança de paradigma com relação às anteriores na leitura da figura de Satã, assim como uma mudança no modo como o Diabo é visto pela sociedade. Após essa contextualização, é feita a análise do texto de *Casamento*, procurando exemplos em que Blake segue as leituras comuns de sua época, e outros em que diverge e, a seu modo, renova essas leituras.

Satã ao longo do século XVIII

O chamado Século das Luzes, como é sabido, possuiu uma especial predileção pela razão em detrimento da emoção. É nele que floresceram filósofos racionalistas como Newton e Voltaire. Na literatura, igualmente, a utilização da racionalidade aristotélica na construção de narrativas foi privilegiada. Pode-se ter uma amostra de como a autoridade de Aristóteles reina suprema no começo do século XVIII e vai aos poucos esmorecendo em



textos críticos sobre *Paraíso perdido*, obra bastante lida e discutida no período.¹

O poeta e crítico Joseph Addison (1672-1719) é um dos que analisaram, no começo do século XVIII, o poema épico de Milton através de uma perspectiva aristotélica. Seu objetivo era analisá-lo, “de acordo com o método de Aristóteles”, e “pelas regras da poesia épica, para saber se chegava ou não no patamar da *Iliada* e da *Eneida* nas belezas que são essenciais para aquele tipo de escrita” (1712 *apud* Barker, 1942, p. 422-423).² Não é o caso que tal análise de *Paraíso perdido* fosse inédita, tendo sido empreendida anteriormente, entre outros, por John Dryden. O que era novo na leitura de Addison é que *Paraíso perdido* foi aprovado quando confrontado com os preceitos aristotélicos. Segundo Arthur Barker (1942, p. 422), a tentativa de Addison é uma entre outras do começo do século XVIII de “refutar a crítica de Dryden e Rymer [feitas no século XVII], de que ofendia as regras da épica”.³ A análise de Dryden era até então muito bem reputada, e para refutá-la Addison recorre a uma autoridade clássica menor naquele momento, Longino,⁴ e à categoria do sublime.

Addison (1712 *apud* Barker, 1942), por um lado, amplia o repertório da crítica que lhe é contemporânea ao recorrer a Longino – figura que vai se tornando mais importante ao longo do século. Com isso, pode relevar o que se considerava erros e descuidos, ao exaltar o gênio do escritor. Nesse sentido, segue o modo como Longino era visto, por exemplo, na tradução feita por William Smith, em 1739: em relação ao que chama de autores sublimes, “Um Sentimento exaltado e sublime naqueles nobres Autores redime todos os seus Defeitos” (Longinus, 1740, p. 65).⁵ A saída de Addison apela, sem muita argumentação, a uma autoridade clássica, mesmo que menor, se livrando de um rigor comum naquele momento. Já se percebe aqui, se comparado com Dryden, um esmorecimento da autoridade de Aristóteles, soberana até então, e um aumento da importância do autor sublime (que outras traduções trazem como “autor de gênio”), traço mais fundamental no autor para Longino que regras de boa escrita no texto.

Por outro lado, Addison (1712 *apud* Barker, 1942) rejeita a ideia de Dryden de que Satã seria o herói formal do poema: “aquele que procura um herói [em *Paraíso perdido*], procura por algo que Milton nunca tencionou; mas se precisa colocar o nome de herói em

¹ O épico *Paraíso perdido*, em dez cantos, começa logo após a queda de Lúcifer (que se torna Satã) e outros anjos seus asseclas do Paraíso. Com sede de vingança, Satã decide corromper a nova criação de Deus, Adão e Eva. O poema traz o ardil e sua consumação, assim como a posterior expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden.

² Ao longo do artigo, insiro nossas traduções no corpo do texto e incluo o original nas notas, com exceção das citações do texto de Blake e de Milton, em que são utilizadas as traduções de Ivo Barroso e de Daniel Jonas, respectivamente, no corpo do texto: “according to Aristotle’s method”; “by the rules of epic poetry, and see whether it falls short of the *Iliad* or *Aeneid* in the beauties which are essential to that kind of writing”.

³ “to refute the criticism of Dryden and Rymer, that it offended against epic rule”.

⁴ Utilizamos o nome Longino para nos referir ao autor de *Do Sublime* como o é tradicionalmente feito, mesmo sabendo que o autor da obra é desconhecido. Era assim que era conhecido no período analisado, já que somente no começo do século XIX a autoria da obra será questionada.

⁵ “One exalted and sublime Sentiment in those noble Authors makes ample Amends for all their Defects”.

alguma pessoa do poema, certamente é Messias o herói” (Addison, 2005, p. 379).⁶ Ao fugir mesmo que sutilmente da rigidez da interpretação aristotélica de sua época, Addison é capaz também de fugir da classificação de Dryden – que, é importante frisar, caracterizara Satã como herói *formal*.

O conceito de sublime de Longino, no entanto, cresce em importância ao longo do século XVIII, tendo ganhado alguma notoriedade já no século XVII com a tradução feita por Nicolas Boileau para o francês (1674). A noção de Satã como herói de *Paraíso perdido* e como moralmente grandioso igualmente vai crescendo ao longo do período. Um comentador posterior a Addison, mas ainda do começo do século, John Dennis, é um bom exemplo. Dennis discorda da análise feita por Addison, que faz o poema conformar-se às regras da épica, mas, mesmo assim, o coloca no patamar de Homero e Virgílio, recorrendo ao conceito de sublime de Longino (Barker, 1942, p. 424-425). Quanto à personagem Satã, Dennis lia não a personagem, mas alguns trechos em que aparecia, como sublimes. Esse sublime era, ainda, de um teor diferente das partes que tratam de Adão e Eva, que para ele eram superiores (Barker, 1942, p. 427). Ao ser possível recorrer à categoria do sublime como proposta por Longino, percebe-se uma abertura ainda na primeira metade do século XVIII, se não à personagem Satã, pelo menos aos trechos em que ela aparece com papel de destaque.

A diferença entre as partes em que Satã aparece é enfatizada por William Smith, num comentário a sua tradução de *Do Sublime*. Para ele, “as descrições de Satã e dos outros anjos caídos são bastante grandiosas, mas terríveis; elas aterrorizam a imaginação em vez de exaltá-la” (1739 *apud* Barker, 1942, p. 430).⁷ Tal argumento alinha-se à categoria do sublime, engrandece as passagens de *Paraíso perdido* focalizadas no Paraíso ou no Céu e concede ao Inferno e Satã papel secundário, mesmo que elevado, pelo fato de esses trechos serem “terríveis”. Outro tradutor de Longino do período,⁸ Leonard Welsted, possui visão próxima a de Smith, porém, despende mais tempo na análise das passagens relacionadas a Satã e ao Inferno, atribuindo grande valor a elas (Barker, 1942, p. 429).

Para Barker, a distinção de Smith

é típica do século XVIII; mas a ênfase de Welsted e Smith no Inferno indica como a balança estava mudando a favor do espantoso, e como a concepção do sublime em Milton estava transformando-se de uma teoria de elevação religiosa para um sensacionalismo prazeroso. (Barker, 1942, p. 430)⁹

⁶ “The *Paradise Lost* is an Epic, or a Narrative Poem, and he that looks for an Hero in it, searches for that which *Milton* never intended; but if he will needs fix the Name of an Hero upon any Person in it, ‘tis certainly the *Messiah* who is the Hero”.

⁷ “The descriptions of Satan and the other fallen angels are very grand, but terrible; they do not so much exalt as terrify the imagination”.

⁸ A própria presença de diferentes traduções de Longino no período já é um indicador de sua crescente presença no pensamento filosófico e estético do período.

⁹ “is typical of the eighteenth century; but the emphasis of Welsted and Smith on Hell indicates how the balance was being shifted to favour the dreadful, and how the conception of Milton’s sublimity was being transformed from a theory of religious elevation to a delightful sensationalism”.

Leitores do século XVIII estavam, aos poucos, saindo de uma leitura com ênfase nos aspectos celestiais da obra para realizarem leituras menos presas ao cristianismo. Com isso, as partes infernais de *Paraíso perdido* foram ganhando cada vez mais admiração.

Essa crescente admiração levou a uma crescente humanização do personagem Satã. Segundo Barker (1942, p. 432), “percebe-se no começo do século XVIII uma tendência a humanizar Satã, parte pela demanda neoclássica por plausibilidade e parte por causa do contraste entre o Satã de Milton e o Diabo medieval”.¹⁰ Se o gosto neoclássico conseguiu exaltar *Paraíso perdido* através do sublime de Longino, igualmente percebeu a novidade do personagem em relação a seus antecessores. No entanto, mesmo humanizado, o personagem ainda não é visto em termos positivos.

Pode-se atestar a humanização de Satã com os comentários de diversos leitores a respeito das primeiras ilustrações da obra, feitas por John Baptist Medina e publicadas na quarta edição do livro, em 1688. A figura 1 retrata Satã, junto das personagens Pecado e Morte, em famosa cena do livro II. Nela percebe-se Satã com traços medievais de representação do Diabo: chifres, asas de morcegos, aparência feia e carrancuda.

Figura 1 – Medina, John Baptist - *Satan, Sin & Death* (1688)



Fonte: Wikiwand (2024).

[Descrição da imagem] a gravura mostra Satã, no centro, com características de demônios da Idade Média, que encara Morte, à direita, com uma caveira no lugar da cabeça e posição ameaçadora. Pecado, à esquerda

¹⁰ “there is discernible in the early eighteenth century a tendency to humanize Satan, partly as a result of the neo-classical demand for probability and partly because of the contrast between Milton’s figure and the medieval devil”.

e atrás do plano principal, é retratada como mulher da cintura para cima e observa a cena. Acima, três figuras que aparentam ser anjos demoníacos observam a cena [Fim da descrição].

Leitores diversos, incluindo Smith e o filósofo David Hume, atacam tal representação por não verem nela uma leitura correta do *Paraíso perdido* (Barker, 1942, p. 434). Uma citação do pintor Jonathan Richardson nesse sentido é característica: “Diabos são normalmente pintados com chifres, olhos grandes, faces feias, pés fendidos etc. Os diabos de Milton não são assim. Ele deve ser lido sem essas imagens. As suas são anjos ainda, apesar de desfiguradas e com cicatrizes” (Richardson, 1734 *apud* Barker, 1942, p. 434).¹¹ Richardson percebe nessas personagens de Milton uma beleza, mas que não deixa de qualificar: “beleza murchada, arruinada pela idade, doença, cicatrizes, e por malícia, inveja, raiva, luxúria, luto, desespero etc.”.¹² Tal beleza apresenta características humanas e negativas. Nem todas são, contudo, dignas de crítica, como é o caso de luto e desespero, que se alinham a uma visão trágica da personagem.

As ilustrações do *Paraíso perdido* ao longo do século XVIII seguem a tendência do que Richardson pensou, trazendo um Satã mais humanizado, distante do Diabo medieval. É de se lembrar a centralidade de Milton como poeta a ser ilustrado, já que foi, seguido de Shakespeare, o poeta mais ilustrado do século XVIII na Inglaterra (Mitchell, 1978, p. 18). Isso demonstra não somente sua importância no período, mas, ao ser possível analisar as diferentes ilustrações ao longo do tempo, possibilita um melhor entendimento das mudanças diacrônicas que estavam ocorrendo.

A humanização e o posterior engrandecimento operado nas leituras de Satã ao longo do século XVIII parecem estar relacionados com o que Peter A. Schock relata sobre a dessacralização do mito de Satã:

A destruição do componente mítico do Cristianismo no século XVIII pelo ceticismo, racionalismo e Deísmo filosóficos não poupou o Diabo. Já que aqueles que apoiavam a verdade literal das escrituras já estavam lutando na retaguarda, as doutrinas relacionadas a Satã, elas mesmas extrapolações de várias passagens da Bíblia, dificilmente eram invocadas como fundamentos da fé. (Schock, 1993, p. 443)¹³

A desmitificação promovida ao longo do século XVIII engolfou também Satã, seja como personagem cristão, seja como personagem de *Paraíso perdido*.

Com isso, o Diabo tornou-se “matéria-prima artística e ideológica” (Schock, 1993, p. 444),¹⁴ já que uma visão dessacralizada do mito foi se tornando preponderante. Um dos

¹¹ “Devils are usually painted with horns, saucer eyes, ugly faces, tails, cloven feet, &c. Milton’s devils are no such. He must be read without such images. His are seen to be angels still, though scarred and disfigured”

¹² “beauty withered, ruined, by age, disease, and scars, and by guile, envy, malice, rage, lust, grief, despair, &c”.

¹³ “The ravaging of the mythic component of Christianity in the eighteenth century by philosophical skepticism, rationalism, and Deism did not spare the Devil. Since those who upheld the literal truth of scripture were already fighting a rearguard action, the doctrines concerning Satan, themselves only extrapolations from various passages of the Bible, were seldom invoked as foundations of faith”.

¹⁴ “artistic and ideological raw material”.

nomes influentes nesse sentido é Voltaire, figura essencial do Iluminismo francês – autor que Blake leu e, em alguns casos, aprovou. O francês é também colocado em papel privilegiado por Alberto Cousté (1996, p. 166): “Os enciclopedistas, com Voltaire à frente, apontaram já no século XVIII a fragilidade histórica e as acomodações caprichosas do Novo Testamento”.

Voltaire manifestou-se positivamente em relação ao poema de Milton. Em um ensaio de 1727 sobre poesia épica, declarou que “a mediocridade (se há alguma) de algumas partes do assunto é perdida na imensidão da invenção poética” (Voltaire, 2005, p. 383).¹⁵ Tal afirmação conforma-se com as opiniões de Addison, Dennis, Smith e Welsted, e pode-se dizer que é pacífica no período. Curiosamente, Voltaire, que apontou as inconsistências da existência do Diabo no Velho Testamento, não teceu nesse ensaio considerações acerca de Satã. Por outro lado, ele comenta elogiosamente a representação de Deus feita por Milton: “Os pagãos sempre, os judeus geralmente, e nossos sacerdotes cristãos algumas vezes, representam Deus como um tirano infinitamente poderoso. Mas o Deus de Milton é sempre um criador, um pai e um juiz.” (Voltaire, 2005, p. 383)¹⁶.

Se comparada com leituras que seriam feitas logo depois, como as interpretações de Blake e de Shelley, Voltaire parece estranhamente conservador, de algum modo incapaz de ver o “tirano infinitamente poderoso” no Deus de Milton, como acontece nas leituras românticas. Mesmo que grande inovador, Voltaire faz aqui uma leitura atrelada a seu tempo. As maiores modificações nesse sentido seriam percebidas nas duas últimas décadas do século XVIII, já depois da morte do autor francês.

O final do século XVIII: Diabo e Satã no começo do período romântico

As duas últimas décadas do século XVIII parecem dar o tom do que iria se tornar o movimento romântico. É nelas que acontece a Revolução Francesa (1789), evento que calou fundo na sociedade britânica, gerando entusiasmados louvores e duras críticas. O clamor pela liberdade feito pelos revolucionários gerou também um sentimento de libertação de padrões antigos, tanto estéticos quanto morais. Nesse sentido, Rousseau (1712-1778) é figura importante, influente no que podem ser consideradas as bases do romantismo (Russell, 1972). O suíço, que chegou a ser amigo de Voltaire por um tempo, defendia a primazia do coração sobre a razão, o inverso do que era até então o *zeitgeist*, que estava sob influência das descobertas científicas e de importantes nomes da filosofia do período.

Essa inversão que Rousseau representa não tirou a legitimidade, no entanto, de diversas críticas feitas pelos filósofos a respeito do cristianismo, ou seja, não resultou num retorno à ortodoxia religiosa. Pelo contrário, a primazia do coração sobre a razão, ou da “sensibilidade”, juntou-se, no fim do século XVIII, a essas críticas, criando um caldo cultural

¹⁵ “The meanness (if there is any) of some parts of the subject is lost in the immensity of the poetical invention”.

¹⁶ “The heathens always, the Jews often, and our Christian Priests sometimes, represent God as a tyrant infinitely powerful. But the God of Milton is always a creator, a father, and a judge”.

que se rebelava não somente contra o iluminismo racional do século, como também contra a ortodoxia cristã. Dado esse contexto de crítica ao cristianismo ortodoxo, as interpretações da personagem Satã no fim do século XVIII foram se distanciando das anteriores. Satã já estava naquele momento humanizado, mas logo foi ganhando vários atributos positivos que o tornaram uma grande figura.

Para ilustrar essa mudança, tanto Barker (1942) quanto Schock (1993) utilizam-se das aulas de Hugh Blair, publicadas em 1783, e que obtiveram muito sucesso no período no mundo anglófono. O texto de Blair “realça ‘a natureza superior, caída de fato, mas se erguendo contra a aflição’ de Satã, e filtra praticamente toda lembrança de sua natureza depravada, absurda, e [sua] degradação final” (Schock, 1993, p. 452).¹⁷ É visível uma mudança de rumo, ainda que modalizada em alguns pontos: “Adão é sem dúvida seu herói” para Blair (1783 *apud* Barker, 1942, p. 432), apesar de Satã ser “realmente a personagem mais bem desenhada do poema”.¹⁸ Suas contenções parecem mais uma adequação a um sentimento ainda de respeito às instituições religiosas do que grandes impedimentos e críticas – Barker (1942) cita inclusive a sobriedade do estilo acadêmico como impedimento de maiores heterodoxias.

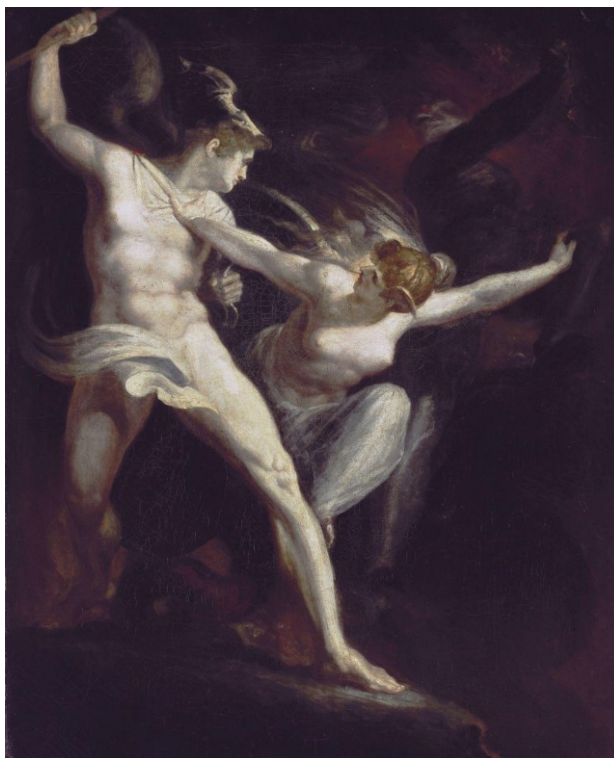
Essa mudança é ainda mais evidente nas ilustrações e pinturas feitas no período retratando cenas de *Paraíso perdido*. A pintura de Henry Fuseli (figura 2), de 1793, retrata, como a de Medina, a cena do livro II.

¹⁷ “his commentary focuses on the ‘high superior nature, fallen indeed but erecting itself against distress’ and filters out practically every reminder of the depraved nature, absurdity, and final degradation of Satan”.

¹⁸ “Adam is undoubtedly his hero”; “indeed the best drawn character in the poem”.



Figura 2 – Fuseli, Henry – *Satan and Death with Sin Intervening* (1792)



Fonte: Wikimedia Commons (2024).

[Descrição da imagem] a pintura mostra Satã, à esquerda, de fisionomia angelical e corpo pálido, que luta contra Morte, à direita, figura escura pouco visível, enquanto Pecado, representada como mulher branca e seminua, intervém, colocando-se entre as duas figuras no centro [Fim da descrição].

Aqui, no entanto, não somente a humanidade de Satã (à esquerda) é realçada, mas também sua figura remete a de um herói. Das duas últimas décadas do século XVIII para frente, ao menos até meados do século XIX, esse tipo de representação tornou-se frequente, como se pode notar em John Martin e Gustave Doré, por exemplo, e também nas ilustrações de Blake (essas completadas entre os últimos anos do século XVIII e os primeiros do XIX, e, portanto, posteriores a *Casamento*).

Como lembra William John Thomas Mitchell, há no período uma mudança na própria teoria da ilustração, na qual podem-se incluir, além de Blake, Fuseli e James Barry, artistas que Blake conhecia e, a seu modo, admirava (Mitchell, 1978, p. 19). A mudança se dá numa quebra com a lógica anterior (e que foi bastante prevalente no século XVIII) da *ut pictura poesis*, que via poesia e pintura como artes bastante similares ou, como geralmente é referido, “artes irmãs”. Ambas se referiam ou representavam, nessa perspectiva, a natureza. Poderia então haver uma tradução visual do poema em pintura, na qual não intervém a interpretação do artista, mas sim sua técnica e sua capacidade de transformar em imagem, de modo verossímil, o que é texto – já que tudo é, antes disso, referido a uma mesma natureza.

Um vocabulário assim pode ser notado na crítica que Samuel Johnson faz de *Paraíso perdido* em seu *Vidas dos poetas* (1781). Johnson foi figura crucial do século XVIII britânico,

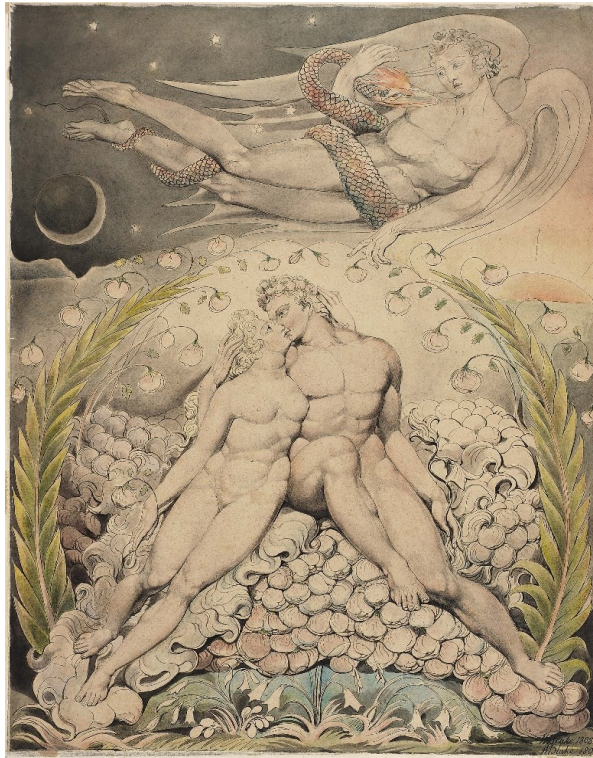
e encarnou um crítico ainda bastante próximo dos ideais neoclássicos, mesmo que com suas próprias modulações. Em seu texto sobre Milton, ao tratar de *Paraíso perdido*, afirma que Milton é bem-sucedido ao trazer “uma imaginação capaz de pintar a natureza e realizar a ficção” (Johnson, 2009, p. 100).¹⁹

O próprio vocabulário relacionado à *ut pictura poesis* (natureza, verossímil) já trai a sua base aristotélica. Já a mudança percebida por Schock e Mitchell no final do século XVIII causa uma ruptura com Aristóteles. Isso pode ser entendido nos termos do filósofo francês Jacques Rancière: a quebra da lógica da *ut pictura poesis* pode ser vista como sinal de uma quebra do que chama de regime representativo da imagem, com a gradual ascensão do regime estético da arte. Não mais a Poética e a retórica como bases das artes, mas cada vez mais a Estética explicando a Arte. Pensados nesses termos, os críticos do século XVIII citados até então estão todos operando sob a lógica do regime representativo da imagem. Mesmo que seja sensível a mudança que ocorre com a entrada em cena da categoria do sublime como descrita por Longino, ela mesma ainda opera no regime que está para ser superado. Como explica Rancière (2021, p. 26): “O suplemento sublime consagrava o princípio supremo da lógica representativa: a harmonia, no seio de uma mesma natureza, entre as competências empregadas na produção das artes e os afetos daqueles aos quais se destinavam”.

Para o caso específico dos ilustradores da obra de Milton, a mudança acarreta uma maior liberdade do artista em interpretar simbolicamente o texto, e não mais representá-lo. A pintura de Fuseli (figura 2) é sintomática disso, assim como o é a ilustração de Blake para a cena do livro IV, onde Satã vê de longe Adão e Eva no Paraíso (figura 3).

¹⁹ “an imagination capable of painting nature, and realizing fiction”.

Figura 3 – Blake, William – *Satan watching the Endearments of Adam and Eve* (1808)



Fonte: The William Blake Archive (2024).

[Descrição da imagem] a ilustração (pena e aquarela) mostra Satã, na parte superior, que aparenta estar infeliz enquanto contempla a serpente enrolada no seu corpo e aponta para o casal Eva e Adão, na parte inferior. Eva e Adão estão nus e se beijam apaixonadamente sentados em uma cama de flores, cercados por flores e vegetação exuberantes [Fim da descrição].

Blake ilustra (interpreta) aqui o texto de Milton, trazendo o “nupcial tálamo” (Milton, 2021, p. 309)²⁰ de Adão e Eva, que é “adamascado / Com flores” (Milton, 2021, p. 281).²¹ Nada no texto faz referência aos lírios, símbolo tradicional de pureza, que aparecem na ilustração abaixo do casal. O texto também não faz referência à coroa de flores de Adão, que pode ser interpretada como prenúncio edênico da coroa de espinhos. Satã assiste ao casal com “ínvido olhar mau” (Milton, 2021, p. 295).²² Não é o que se vê aqui, pois Satã mostra uma expressão triste e olha não para o casal, mas sim para a serpente que está enrolada nele próprio. Satã não está com raiva e mostra, pelo contrário, uma atitude “narcisística e autoerótica” (Damrosch, 2015, p. 205).²³ Tal liberdade interpretativa mostra uma quebra com a lógica representativa.

As mudanças, que possibilitam essas novas interpretações da figura do Satã de *Paraíso perdido*, vistas por exemplo nesses ilustradores que se distanciam da *ut pictura poesis*, tornam visíveis outras mudanças ocorrendo ao longo do século XVIII, com uma gradual abertura à crítica de valores religiosos e morais. O tema da feitiçaria, por exemplo,

²⁰ “nuptial bed” (Milton, 2005, p. 97).

²¹ “damasked with flowers” (Milton, 2005, p. 87).

²² “jealous leer malign” (Milton, 2005, p. 91).

²³ “narcissistic and autoerotic”.

que para Robert Muchembled está bastante imbricado ao modo de se ver o Diabo, tem sua importância diminuída no fim do século:

O debate sério, em primeiro lugar, se manteve vivo e forte ao longo de todo o século XVIII. A questão da feitiçaria foi seu suporte privilegiado: uma bibliografia publicada em 1900 registra nada menos de 122 títulos a este respeito. Mais da terça parte destas publicações datam do terceiro e do quarto decênios do século; a seguir seu número decresce fortemente a partir de 1770, ficando creditadas aos trinta últimos anos pouco mais de 10% das obras. (Muchembled, 2001, p. 215)

Muchembled enfatiza a importância do debate ao longo do século, mas destaca seu esmorecimento nas últimas décadas.

Também correlatas são descobertas científicas do fim do século, relacionadas à nascente disciplina da mitologia comparada:

A partir da obra de Dupuis – principalmente *L'origine de tous les cultes*, 1794, onde se enuncia pela primeira vez a teoria dos mitos solares como a origem comum das religiões – começou-se a discutir a historicidade dos cultos religiosos, e o cristianismo não constituiu uma exceção, como devia ser óbvio, a essa reconstrução do conhecimento. (Cousté, 1996, p. 166)

Análises como essa, de cunho científico e racional, mesmo que pareçam contrárias às ideias de Rousseau e dos românticos, afeitos à primazia da sensibilidade em detrimento da razão, parecem ter influenciado o pensamento de Blake, em especial a produção posterior a *Casamento*, altamente mitopoética.

Tanto as mudanças com relação aos livros de feitiçaria quanto as descobertas científicas se imbricam com mudanças no mundo do impresso. Segundo Frédéric Barbier (2008), é notável, a partir da década de 1760, nos países europeus, uma mudança de orientação com relação ao mundo do impresso até então. Há no período um esmorecimento mais significativo (mas que já vinha ocorrendo há algumas décadas) da produção de livros de conteúdo religioso, e o crescimento da produção de livros científicos, literários e principalmente didáticos.

As mudanças das categorias de pensamento analisadas, como a quebra com a lógica da *ut pictura poesis*, imbricadas com mudanças no mundo do impresso, tornam possível a utilização do Diabo como figura ideológica, como analisado por Schock (1993). Ele focaliza sua atenção na década de 1790, esse detém na análise de caricaturas e textos que lidam, mesmo que de relance, com eventos da Revolução Francesa, feitos tanto por apoiadores como por críticos da revolução, atestando que “aqueles que se utilizavam do mito raramente o representavam de modo não tradicional, invocando-o quase sempre em um sentido convencional – Satã personificava o mal da oposição, seja ela revolucionária ou reacionária” (Schock, 1993, p. 446).²⁴ Ambos os lados (o que inclui tanto racionalistas à

²⁴ “those employing the myth rarely transvalued it, invoking it almost without exception in a conventional sense—Satan personified the evil of the opposition, whether revolutionary or reactionary”

Voltaire e cristãos ortodoxos) arrogavam-se a autoridade de ligar seus inimigos ao Diabo. A Revolução Francesa não somente traz à tona o Diabo para a disputa ideológica, mas também outras personagens e passagens da Bíblia, como Jesus e o Apocalipse. Pelo lado dos apoiadores da Revolução, Mark Wilks, por exemplo, declarou que “Jesus Cristo era um revolucionário” (1791 *apud* Schock, 1993, p. 455).²⁵

Alguns pensadores, contudo, já faziam no fim do século XVIII uma ligação mais veemente entre suas posições e as de Satã. Eles estavam ligados, em Londres, ao editor Joseph Johnson, e possuíam ideias identificadas com o racionalismo. Exemplos ilustres são o já citado pintor Henry Fuseli, a escritora protofeminista Mary Wollstonecraft, e o filósofo William Godwin. É de se notar que Blake conhecia pessoalmente essas pessoas (Bentley, 2001, p. 108-110), e é possível que por vezes tenha frequentado esse círculo de intelectuais. Segundo Schock:

Em *Inquérito acerca da justiça política* (1793), Godwin torna o anjo caído sublime de Milton um símbolo de resistência nobre e virtuosa contra um poder arbitrário, enquanto em *Uma reivindicação pelos direitos da mulher* (1792) Mary Wollstonecraft faz uma analogia entre Satã e a mulher “proscrita da fortuna” que se levanta, “superior à paixão e ao descontentamento”. (Schock, 1993, p. 454)²⁶

Tal visão inverte a simbologia tradicional tratada anteriormente, ao colocar Satã com atributos positivos (“resistência nobre e virtuosa”) e o lado contrário como “poder arbitrário”. Tendo-se em mente que tais pensadores associam-se ao racionalismo e a filósofos como Voltaire, a leitura que fazem do Satã de Paraíso perdido os identifica com esse personagem, já que eles estão contra a ortodoxia cristã, representada no poema por Messias, Deus e seu séquito angelical.

Veremos agora como Blake lidou com esses diversos contextos em que estava inserido com seu *O casamento do céu e do inferno*, e de que modo criou ali algo peculiar.

O Diabo em *O casamento do céu e do inferno*

Casamento é um livro difícil de se definir com relação ao gênero. Nele se encontram partes de narrativas em prosa, provérbios, poesia, argumentação filosófica teológica, o que o torna um amálgama aparentemente caótico de gêneros, sem incluí-lo em nenhum. O que gera seu fio condutor é muito menos uma narrativa do que uma argumentação, em que Blake expõe suas ideias, por vezes exemplificando-as, em outras argumentando a respeito. Essas ideias operam uma curiosa inversão da história cristã, ao identificar o Inferno e o Diabo como forças positivas – de fato, como veremos, mais positivas do que as forças representadas pelo Céu e pelos Anjos.

O Argumento, primeira parte do livro, traz um pequeno trecho poético, que compõe

²⁵ “Jesus Christ was a Revolutionist”

²⁶ “In the *Enquiry Concerning Political Justice* (1793), Godwin turns Milton’s sublime fallen angel into a symbol of noble, virtuous resistance to arbitrary power, while Wollstonecraft’s *Vindication of the Rights of Woman* (1792) analogizes Satan to the female ‘outcast of fortune’ who rises ‘superior to passion and discontent’”

o cenário inicial a ser desenvolvido. Após pintar a paisagem, há uma mudança de rumo:

Até que o vilão deixou os atalhos do conforto
Para trilhar as perigosas sendas, e conduzir
O justo a regiões estéreis. (Blake, 2010, p. 19)²⁷

O vilão aqui não é identificado com o Diabo, como o leitor primeiramente suspeita, mas sim com os Anjos, que aparecerão posteriormente (Bloom, 1963). A próxima estrofe refere-se novamente ao vilão:

Agora a serpente sorradeira segue
Em cínica humildade,
E o justo brama nos desertos
Onde os leões vagueiam. (Blake, 2010, p. 19)²⁸

O vilão (Anjo) torna-se a “serpente sorradeira” e continua seu domínio com “cínica humildade”, uma ironia de Blake dirigida ao clero. O justo, de algum modo aliado então do Diabo, já que opositor do vilão, torna-se um profeta – Ivo Barroso (2010) sugere uma conexão dos dois últimos versos com profetas do Velho Testamento como Isaías e Ezequiel.

Já se percebe no Argumento uma inversão, não ainda diretamente relacionada ao Diabo, mas sim com relação ao que Blake considera o seu contrário, ali colocado como “vilão” e ironicamente como “serpente sorradeira”. Esse último epíteto, inclusive, ao evocar a serpente do terceiro capítulo do Gênesis, inverte a tradição cristã de leitura. O livro começa, então, com uma espécie de narrativa poética profética, peculiar não somente pelo modo que os acontecimentos são descritos, mas por subverter uma narrativa clássica.

A isso se segue um começo de argumentação propriamente dita:

Sem contrários não há progresso. Atração e Repulsão, Razão e Energia,
Amor e Ódio são necessários à existência Humana.
Desses contrários decorre o que os religiosos chamam de o Bem e o Mal.
Bem o passivo que obedece à Razão. Mal o ativo que emana da Energia.
O Bem é o Céu. O mal, o Inferno. (Blake, 2010, p. 21)²⁹

Ao declarar que “sem contrário não há progresso”, Blake afasta-se do tipo de dualismo não somente de Swedenborg, mas também do dualismo cristão, que vinha sendo erodido ao longo do século XVIII, com os pronunciamentos de Voltaire a respeito do mito de Satã, por exemplo. Não parece haver embutido nos dois contrários um julgamento moral como em Swedenborg — Blake afasta isso ao colocar essas definições como expressão

²⁷ “Till the villain left the paths of ease, / To walk in perilous paths, and drive / The just man into barren climes.” (Blake, 1988, p. 33)

²⁸ “Now the sneaking serpent walks / In mild humility. / And the just man rages in the wilds / Where lions roam.” (Blake, 1988, p. 33)

²⁹ “Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. / From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason [.] Evil is the active springing from Energy. / Good is Heaven. Evil is Hell.” (Blake, 1988, p. 34)

do pensamento de religiosos e não dele próprio.³⁰

Pensando assim, o vilão do Argumento parece estar menos relacionado com os contrários, transcendentais que são, e mais com instituições e pessoas, pois ali há um julgamento moral. Ele então, com sua “cínica humildade”, se aproxima mais do clero do tempo de Blake do que de Deus, e o justo parece, com seu dom profético, ser uma personificação do próprio Blake. O vilão é associado ao Bem e ao Céu, porém, Blake faz com que isso seja negativo. Isso acontece porque o vilão encarna uma visão deturpada dos contrários, priorizando um deles (Razão) e reprimindo o outro (Energia).

Segue-se então uma passagem intitulada A voz do Demônio,³¹ onde o narrador (infere-se pelo título que aqui seja o Diabo) tece um pequeno arrazoado filosófico em que argumenta contra o dualismo Corpo e Alma. Para ele, “o Corpo é uma porção da Alma discernida pelos cinco Sentidos” (Blake, 2010, p. 23). Pretende assim colocar Corpo e Alma em pé de igualdade, já que esse dualismo tradicionalmente leva à identificação do Corpo com a Energia e com o Mal.

Após explicar que a razão reprime o desejo, usurpando seu lugar, e tornando-o “gradativamente passivo até não ser mais que a sombra do desejo”, o narrador salta para uma identificação dessa ideia a respeito da psicologia humana com Paraíso perdido e o Livro de Jó:

A história disto está escrita no Paraíso Perdido. E o Governante ou Razão chama-se Messias.

E o Arcanjo original ou detentor do comando das hostes celestiais chama-se Demônio ou Satanás, e seus filhos, Pecado e Morte.

Mas no livro de Jó, o Messias de Milton se chama Satanás. (Blake, 2010, p. 25)³²

Aqui começa a se desenvolver a leitura de Blake do Paraíso perdido, onde Satã é identificado com a Energia e é reprimido pelo “Governante ou Razão”. Essa força repressora é associada também ao Satanás do Livro de Jó.

A leitura de Blake guarda semelhança com as leituras de intelectuais próximos a Joseph Johnson. Como já visto em Godwin e Wollstonecraft, Satã encarnaria aspectos positivos, contra o “poder arbitrário” das forças celestes. Se Wollstonecraft associa Satã à mulher de seu tempo, numa engenhosa interpretação feminista, Blake utiliza-se de categorias psicológicas na sua leitura. Ambos identificam uma categoria à margem no

³⁰ Não pretendo aqui entrar em discussões a respeito das origens do pensamento que Blake desenvolve no livro, mas acrescento que a maioria dos críticos vê conexões, em maior ou menor grau, com místicos como Paracelso e Boehme. Mais importante é saber que *Casamento* é em diversos sentidos uma reação não somente ao anglicanismo do seu tempo como também à Igreja Nova fundada por Swedenborg. Schock (1993) nota também a proximidade de alguns aspectos do pensamento de Blake com o teólogo unitarista Joseph Priestley, que pertencia ao círculo de Joseph Johnson.

³¹ Ivo Barroso traduz, a meu ver erroneamente, como A Voz do Demônio, quando no original fala-se em Devil, mais comumente associado a Diabo.

³² “The history of this is written in Paradise Lost. & the Governor or Reason is call'd Messiah. / And the original Archangel or possessor of the command of the heavenly host, is call'd the Devil or Satan and his children are call'd Sin & Death / But in the Book of Job Miltons Messiah is call'd Satan.” (Blake, 1988, p. 34)

século XVIII (a mulher em Wollstonecraft, o desejo sexual em Blake) numa luta contra o grande poder repressivo, posicionando-se todos eles do lado de Satã.

Em uma nota ao fim desse trecho é pronunciada a famosa crítica de Blake ao Paraíso perdido: “A razão pela qual Milton estava agrilhado quando escreveu sobre os Anjos e Deus, e em liberdade quando sobre os Demônios e o Inferno, é que era um verdadeiro Poeta e do partido do Demônio sem saber” (Blake, 2010, p. 25).³³ O que atesta primeiramente é a superioridade das partes que tratam de Satã e do Inferno – como já acontecia nas aulas de Blair. Para explicar isso, Blake argumenta que Milton escreve mais naturalmente ao lidar com assuntos infernais por ser um Poeta, identificado por Blake com a Energia, logo com “os Demônios e o Inferno”.

Pensadas nestes termos, as próprias leituras do Paraíso perdido parecem ao longo do século XVIII sair aos poucos do poder repressivo da Razão e estarem cada vez mais próximas da Energia. Como vimos, as passagens que tratam de Satã e do Inferno foram aos poucos ganhando mais aplauso, até que no fim do século já era pacífica a superioridade delas com relação às passagens celestiais. A leitura de Blake então seria uma manifestação pura da Energia. Esse tipo de leitura “infernai” viria a se firmar como a leitura romântica de Paraíso perdido.³⁴ O alemão Friedrich Schiller, que teve relação complicada com o romantismo, traz outro exemplo de leitura romântica, ainda no fim do século XVIII. Argumenta: “Automaticamente tomamos o lado do perdedor; um artifício pelo qual Milton, o panegirista do Inferno, transforma por um momento até mesmo o mais brando dos leitores em um anjo caído” (Schiller, 1781 apud Praz, 1951, p. 56 e seg.).³⁵

O Casamento inclui ainda, após a passagem famosa, a seção dos Provérbios do Inferno, que é constituída de diversos aforismos inspirados nos provérbios bíblicos. Aqui, no entanto, em vez de encarnarem a voz da Razão, encarnam a voz da Energia, seu contrário, e são como que antiprovérbios. Vários, como “Quem deseja e não age procria a pestilência” (Blake, 2010, p. 29),³⁶ parecem uma consequência lógica do que foi até então discutido. Atualmente parecem bastante razoáveis, e não tão infernais, pois são um ataque a um asceticismo religioso que nos é distante. Outros parecem irônicos ou até mesmo imorais: “Sepultem no rio aquele que ama as águas” (Blake, 2010, p. 29),³⁷ ou “Antes matar um infante no berço do que acalantar desejos reprimidos” (Blake, 2010, p. 35).³⁸ Todos, de qualquer modo, deixam perceber a primazia da Energia sobre a Razão.

O livro segue entre relatos em que o narrador, supõe-se que o justo do Argumento, que representa Blake, fala de suas andanças pelo Inferno e suas conversas com os profetas

³³ “The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devils party without knowing it” (Blake, 1988, p. 35).

³⁴ Isso não significa que Blake influenciou leitores posteriores, já que até o final do século XIX ele teve pouquíssimos leitores.

³⁵ “Automatically we take the side of the loser; an artifice by which Milton, the panegyrist of Hell, transforms for a moment even the mildest of readers into a fallen angel”.

³⁶ “He who desires but acts not, breeds pestilence” (Blake, 1988, p. 35).

³⁷ “Dip him in the river who loves water” (Blake, 1988, p. 35).

³⁸ “Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires” (Blake, 1988, p. 38).

Isaías e Ezequiel. Esses trechos, chamados de “Visões Memoráveis”, em grande parte satirizam o pensamento de Swedenborg que, em alguns de seus livros, narra relatos parecidos. Blake vê em Swedenborg uma postura ligada à Razão/Bem/Céu: “Ele conversava com os Anjos que são todos religiosos, e não com os Demônios, que odeiam a religião, por ser incapaz disso devido às suas noções preconceituosas” (Blake, 2010, p. 57).³⁹ Swedenborg, então, é uma repetição, “das mais sublimes”, da teologia tradicional atacada por Blake, “mas nada além disso” (2010, p. 57).⁴⁰ Suas Visões Memoráveis, como relatam principalmente visitas ao Inferno, dão um contraponto aos textos de Swedenborg, ao mesmo tempo em que atacam ironicamente seus argumentos.

Blake coloca com frequência um dos contrários, Energia/Mal/Inferno, em primeiro plano. Por vezes isso pode parecer com que Blake conceda primazia a esse contrário. Ao continuamente atacar o cristianismo ortodoxo e Swedenborg, no entanto, ele parece dar à Energia o espaço que não possuía em seu tempo, dominado que estava, segundo ele, pela repressão perpetrada pela religião. A já citada frase “sem contrários não há progresso” demonstra isso, pois dá importância dialética a ambos. As Canções da Inocência e da Experiência, escrito aproximadamente na mesma época de Casamento, onde os contrários são também representados, parecem sugerir igualmente a convivência de dois estados contrários como algo positivo.

Mesmo assim, Blake tem uma predileção pela Energia, porque a identifica com a criação artística. Isso é atestado na nota já citada sobre o modo como Milton escreveu Paraíso perdido. Em uma passagem perto do fim de Casamento, o narrador argumenta que

qualquer homem de talentos mecânicos, com base nos escritos de Paracelso e de Jacob Boehme, pode produzir dez mil volumes de igual valor aos de Swedenborg, e com base nos de Dante ou Shakespeare, um número infinitamente maior. (Blake, 2010, p. 57)⁴¹

Nota-se o valor mais elevado dado aos poetas, em detrimento dos escritores místicos, com os quais Blake é comumente associado. A associação da Energia com a criação artística, apesar de não formulada desse modo, é um dos pontos em comum do movimento romântico. Com isso, rebelavam-se contra o rigor das regras do Século das Luzes, que ditavam o modo de produção e de consumo dos textos literários, como exemplificado pela leitura de Addison do Paraíso perdido. O conceito de sublime, tirado primeiramente de Longino, parece ter uma correlação com essa mudança, ajudando a tirar aos poucos o rigor das regras aristotélicas, e aproximando-se da “sensibilidade” de Rousseau – mesmo que só ele não traga a mudança de paradigma, como argumenta Rancière. Nos românticos, isso se transforma em intuição e primazia da imaginação. Para

³⁹ “He conversed with Angels who are all religious, & conversed not with Devils who all hate religion, for he was incapable thro’ his conceited notions” (Blake, 1988, p. 43).

⁴⁰ “of the more sublime, but no further” (Blake, 1988, p. 43).

⁴¹ “Any man of mechanical talents may from the writings of Paracelsus or Jacob Behmen, produce ten thousand volumes of equal value with Swedenborg’s. and from those of Dante or Shakespear, an infinite number” (Blake, 1988, p. 43).

Blake, esse é um de seus contrários, a Energia.

Que Blake associe essa Energia ao Satã de Paraíso perdido especificamente, e mais amplamente ao Diabo, demônios e ao Inferno, é algo que lhe é peculiar pelo modo tão elaborado e extenso que utiliza. Como vimos, Wollstonecraft e Godwin fizeram essa conexão no fim do século XVIII, e outros posteriormente também o fariam, como Schiller e Shelley. Wollstonecraft e Godwin, no entanto, utilizaram-se de modo geral de pequenos trechos para argumentar a esse respeito. Neles, tal argumentação não é o tema primário dos textos em que estão escritos, como ocorre em Blake. É nele, mais enfaticamente em Casamento, que vemos a associação do Diabo a uma força positiva como um argumento principal.

Ainda mais relevante é a diferença de orientação de Blake com relação a outros intelectuais do círculo de Joseph Johnson: eram eles, em sua grande maioria, racionalistas, e alguns até mesmo rejeitavam qualquer tipo de sentimento religioso. Eram, assim, associados negativamente por Blake ao Deísmo: para ele, não contrapunham a Razão da ortodoxia religiosa com a Energia, mas sim com outro tipo de Razão. Em outros termos, não tinham o apreço que Blake possuía pela imaginação como condutora de mudanças, algo que de algum modo o Diabo de Casamento representa.

Outro ponto peculiar a Blake é a relevância da mitologia e a manipulação mitológica em sua obra. Schock (1993, p. 465) o diferencia com isso dos intelectuais do círculo de Joseph Johnson, mas acrescento que tal distinção também pode ser feita mesmo com relação a outros românticos como Shelley. Blake se distingue de seus pares nessa junção de uma mitologia pessoal e de argumentação filosófica, onde a figura do Diabo recebe papel privilegiado.

Demonstramos neste artigo como a leitura da personagem Satã, de Paraíso perdido, vai sendo modificada ao longo do século XVIII de uma leitura presa à racionalidade aristotélica a uma visão romântica que nasce nas últimas décadas do século. Mesmo com suas peculiaridades, Blake está em conformidade com as leituras românticas que, ao mesmo tempo que duvidam da existência do Diabo, fazem uso dele como símbolo ideológico contra a dominação do cristianismo heterodoxo do período – cristianismo este que já vinha sendo abalado pelos pensadores iluministas. Casamento demonstra ser parte desse novo modo de pensar. No entanto, diferente de outros, a vinculação do Diabo com a criação artística é aqui peça fundamental, deixando claro como a Arte começa a ser vista como um antídoto contra a ortodoxia religiosa.

Referências

ADDISON, Joseph. From Spectator 297 (February 9, 1712). In: MILTON, John. **Paradise Lost**. New York: W. W. Norton & Company, 2005, p. 379-380.

BARBIER, Frédéric. **História do livro**. Trad. de Valdir Heitor Barzotto *et al.* São Paulo: Paulistana, 2008.



- BARKER, Arthur. ... And on His Crest Sat Horror: Eighteenth-Century Interpretations of Milton's Sublimity and His Satan. **University of Toronto Quarterly**, v. 11, n. 4, p. 421-436, 1942. Disponível em: muse.jhu.edu/article/550818. Acesso em: 25 abr. 2024.
- BARROSO, Ivo. Introdução. In: BLAKE, William. **O casamento do céu e do inferno**. Trad. de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2010, p. 9-16.
- BENTLEY, Gerald E. **The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake**. New Haven: Yale University Press, 2001.
- BLAKE, William. **O casamento do céu e do inferno**. Trad. de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2010.
- BLAKE, William. **The Complete Poetry and Prose of William Blake**. New York: Anchor Books, 1988.
- BLOOM, Harold. **Blake's Apocalypse**. New York: Doubleday, 1963.
- COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na história**. Rio de Janeiro: Rosa Dos Tempos, 1996.
- DAMROSCH, Leo. **Eternity's Sunrise: The Imaginative World of William Blake**. New Haven: Yale University Press, 2015.
- JOHNSON, Samuel. **The Lives of the Poets: A Selection**. New York: Oxford University Press, 2009.
- LONGINUS, Dionysius. **On the Sublime**. Trad. de William Smith. Dublin: S. Powell, 1740. Disponível em: link.gale.com/apps/doc/CW0122061444/ECCO?u=utoronto_main&sid=bookmark-ECCO&xid=263a56fe&pg=1. Acesso em: 25 abr. 2024.
- MILTON, John. **Paradise Lost**. 1st ed. New York: W. W. Norton & Company, 2005.
- MILTON, John. **Paraíso perdido**. Trad Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2021.
- MITCHELL, William John Thomas. **Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry**. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo: séculos XII-XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- PRAZ, Mario. **Romantic Agony**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1951.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: cenas do regime estético da arte**. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.
- RUSSELL, Bertrand. **The History of Western Philosophy**. New York: Simon & Schuster, 1972.



SCHOCK, Peter A. The Marriage of Heaven and Hell: Blake's Myth of Satan and Its Cultural Matrix. *ELH*, v. 60, n. 2, p. 441-470, 1993. Disponível em: www.jstor.org/stable/2873386. Acesso em: 25 abr. 2024.

VOLTAIRE. From Essay upon the Civil Wars of France ... And also upon the Epick Poetry of the European Nations from Homer to Milton. In: MILTON, John. **Paradise Lost**. New York: W. W. Norton & Company, 2005, p. 383.

Créditos das imagens

BLAKE, William. **Satan Watching the Endearments of Adam and Eve**. 1808. Disponível em: <https://www.blakearchive.org/copy/but536.1?descId=but536.1.wc.04>. Acesso em: 25 abr. 2024.

FUSELI, Henry. **Satan and Death with Sin Intervening**. 1792. Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Henry_Fuseli_-_Satan_and_Death_with_Sin_Intervening_-_BStGS_inv._no._9494.jpg. Acesso em: 25 abr. 2024.

MEDINA, John Baptist. **Satan, Sin & Death**. 1688. Disponível em: http://www.wikiwand.com/en/John_Baptist_Medina. Acesso em: 25 abr. 2024.

NOTAS DE AUTORIA

William Weber Wanderlinde (willww88@gmail.com) é doutor em Estudos Literários e Culturais, com tese que discute quatro edições completas da obra de William Blake e sua influência na recepção do autor ao longo da história de sua transmissão editorial.

Maria Rita Drumond Viana (m.rita.viana@ufop.edu.br) é membro permanente dos Programas de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários (PPGI/UFSC), Estudos da Tradução (PGET/UFSC) e Letras (Posletras/UFOP). Bolsista de Produtividade CNPq PQ-2.

Agradecimentos

Agradecemos à professora Salma Ferraz, da PPGLit, UFSC, pela disciplina de pós-graduação ministrada em 2018 sobre o Diabo na literatura, assim como aos professores e às professoras da disciplina sobre Representações do Inferno ministrada em 2020 na UNIFESP. Ambas as disciplinas foram cursadas por William Weber Wanderlinde e adicionaram diversas reflexões ao artigo.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

WANDERLINDE, William Weber; VIANA, Maria Rita Drumond. O Diabo em *O casamento do céu e do inferno* de William Blake: confluências com a recepção do Satã de *Paraíso perdido* no século XVIII. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 29, p. 01-21, 2024.

Contribuição de autoria

William Weber Wanderlinde: Concepção, investigação, elaboração do manuscrito, redação e discussão de resultados.

Maria Rita Drumond Viana: Recursos, supervisão, revisão e aprovação.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica já que as imagens são de domínio público – o *The William Blake Archive*, apesar de ter *copyright*, permite sem necessidade de permissão o uso de suas reproduções em trabalhos acadêmicos.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 29/04/2024

Revisões requeridas em: 26/08/2024

Aprovado em: 04/11/2024

Publicado em: 18/11/2024

