

Inocente experiência: pequeno diálogo com as canções de William Blake

Innocent experience: little dialogue with William Blake's songs

Claudia Barbieri Masseran

UNESP/Araraquara, Araraquara, SP, Brasil

Resumo: O poeta, pintor, gravador e ilustrador inglês William Blake não foi compreendido pela maioria dos homens do seu tempo. Sua arte, até os dias atuais, apresenta múltiplas interpretações e interrogações, pois exige do seu público um olhar atento e disposto. Este artigo procura recuperar alguns pontos da biografia de Blake como sua formação, suas visões e seus métodos, com o objetivo de contextualizar a produção dos livros iluminados *Canções da Inocência e da Experiência*. Essa base permitirá que três de seus poemas sejam discutidos sob a luz de que vislumbres da experiência permeiam desde o início os versos da inocência: “Infant Joy” e os homônimos “Nurse’s song”.

Palavras-chave: William Blake; Livros Iluminados; Canções da Inocência; Canções da Experiência.

Abstract: The English poet, painter, engraver and illustrator William Blake was not understood by most men of his time. His art, until today, has multiple interpretations and inquiries because requires your public an attentive and willing look. This article aims to recover some of Blake's biography points as his instruction, his visions and his methods, in order to contextualise the production of illuminated books *Songs of Innocence and Experience*. This base will allow that three of its poems are discussed in the light that glimpses of experience permeate from the beginning the verses of innocence: “Infant Joy” and the homonyms “Nurse’s Song”.

Keywords: William Blake; Illuminated Books; Songs of Innocence; Songs of Experience.

Introdução às Canções

Blake lived in his own dreams and fantasies, and in the effort to express them with pencil and pen. Some thought him a crazy man; one or two seem to have believed almost as firmly as himself in the supernatural character of his imaginings; but all recognized a singularly pure and unworldly spirit, and today his fame as an artist is secure (VAN RENSSLAER, 1889, p. 114-115).

O século XVIII foi particularmente generoso para o desenvolvimento e a consolidação da arte inglesa no cenário europeu. William Hogarth (1697-164), Sir Joshua Reynolds (1723-1792), Thomas Gainsborough (1727-1788) e William Blake (1757-1827) foram os nomes de quatro grandes artistas, frutos dos setecentos e que influenciariam muitas gerações posteriores. Cada qual teve o seu papel no desvelamento de novos horizontes artísticos e são, por conseguinte, autores de mudanças significativas na história da arte na Inglaterra.

É impossível discorrer sobre William Blake sem recuperar certas reminiscências de seus predecessores, não porque suas obras fossem tributárias às demais ou dialogassem umas com as outras diretamente, mas porque historicamente possuem pontos de aproximação ou divergência. Uma tentativa de abordar a sua obra, mesmo que brevemente em um artigo, seria frustrada caso não fossem recuperados também, alguns aspectos e fatos da sua biografia, como corretamente assinalou o estudioso da obra blakiana Pierre Berger:

It is only through the whole of his works, through his letters, his spoken words, his poems, his engravings, that we can arrive at a more precise view of him than that taken by his contemporaries. And, in spite of all this evidence, there remain depths in him that cannot be penetrated, because of the unique originality hidden beneath this seemingly commonplace and insignificant life (BERGER, 1914, p. 23).

Blake nasceu em Londres, em 28 de novembro de 1757, filho de uma família de pequenos comerciantes. Os pais resolveram não o encaminhar para a escola, cuidando do seu aprendizado inicial em casa. Contudo, o menino logo apresentaria aptidão para o desenho e passaria a ter visões como, por exemplo, a de anjos entre os ramos e a copa de uma árvore em Londres. Aos 10 anos, ingressou na Escola de Desenho de Henry Pars, e aos quinze, como os seus pais não possuíam condições financeiras para custear os seus estudos na Escola de Belas Artes, Blake, em 1772, tornou-se aprendiz do bem-sucedido gravador da *Society of Antiquaries* de Londres – James Basire.

Ao longo de todo o século XVIII inglês, as gravuras foram muito populares, variando em maior ou menor grau seu *status* enquanto manifestação artística. O próprio William Hogarth havia sido um grande

mestre na arte da gravura. Suas peças comentadas – *conversation pieces* – e, posteriormente, seus “temas morais modernos” – *modern moral subjects* – projetariam sua fama para além das fronteiras da Inglaterra¹, e restauraria a dignidade da gravura linear como arte original.

Blake permaneceu como aprendiz de Basire por sete anos, nos quais aprenderia a parte mecânica de sua arte. Este lhe pediu para realizar uma série de desenhos que serviriam de base para gravuras da escultura do túmulo na Abadia de Westminster, e talvez provenha destes minuciosos estudos o apreço de Blake pela arte gótica, pelas linhas contínuas e demarcadas, pela polissemia dos seus símbolos, pela aura de grande espiritualidade que o envolvia. No singular tratado “On Virgil”², escreveria: “Mathematic Form is Eternal in the Reasoning Memory. Living Form is Eternal Existence. Grecian is Mathematic Form. Gothic is Living Form” (BLAKE, 1913, p. 431).

Na época de Blake, a arte gótica não vigorava no gosto estético, ao contrário, a arte clássica, fundamentalmente renascentista, era considerada superior em todas as suas manifestações. Ao longo dos anos de 1760, a Sociedade dos Artistas organizou exposições bem-sucedidas em Londres e muitos na comunidade artística começaram a reivindicar uma instituição permanente e estabelecida: a Academia Real de Artes (Royal Academy of Arts). O Rei George III acolheu com satisfação a ideia, mas com a condição de que o presidente fosse Sir Joshua Reynolds: um pintor retratista de sucesso, inventor da modalidade retrato histórico, com formação conservadora. Reynolds permanecera cinco anos na Itália, estudando os trabalhos de Rafael e Michelangelo que, em seu entendimento, representavam o grau máximo da perfeição nas artes. Esta profunda admiração pelos velhos mestres pode ser observada neste fragmento, extraído do último discurso proferido por Reynolds na Academia, no ano de 1790, aliás, estas são suas últimas palavras como presidente da instituição:

1. Sequências como a *Evolução da Meretriz* (1731), a *Evolução do Libertino* (1735) e, principalmente, o *Marriage A-la-Mode* (1745), tornaram-se muito populares e garantiram estabilidade financeira para seu autor. Os “temas morais modernos” constituíam uma série de quadros (de 4 a 8), que depois eram convertidos para o formato de gravuras, e que tinham por objetivo contar uma história moralizante, como a da moça que se prostitui e encontra o seu jovem fim na morte, ou as tristes consequências de um casamento de interesse, sem amor. As gravuras eram vendidas separadamente e foram uma verdadeira sensação pelo seu caráter inventivo e original. Ver: UGLOW, Jenny. *Hogarth: a life and a world*. London: Faber & Faber, 2010.

2. Este tratado foi impresso na sequência de “On Homer’s Poetry”, compondo uma única prancha, em 1822.

Yet however unequal I feel myself to that attempt, were I now to begin the world again, I would tread in the steps of that great master, to kiss the hem of his garment, to catch the slightest of his perfections, would be glory and distinction enough for an ambitious man. I feel a self-congratulation in knowing myself capable of such sensations as he intended to excite. I reflect, not without vanity, that these discourses bear testimony of my admiration of that truly divine man, and I should desire that the last words which I should pronounce in this Academy, and from this place, might be the name of – Michelangelo (JOHNSON, 1891, p. 372-373).

Em meados do século, outras Academias de Belas Artes já estavam estabelecidas, nomeadamente na Itália, na França e em muitos países na Europa Continental. A filosofia acadêmica predominante, segundo Heinrich Wölfflin (1984), era a de que as obras com maior valor artístico intrínseco eram aquelas concebidas dentro do chamado Grande Estilo ou Grande Método (*Grand Manner* ou *Great Style*). Neste sentido, as pinturas com temas relacionados à História, à Religião ou à Mitologia eram hierarquicamente superiores aos retratos, às cenas cotidianas, às paisagens, às naturezas mortas etc.

Reynolds acreditava convictamente nesta máxima, embora seus trabalhos concebidos dentro do Grande Estilo sejam inferiores aos seus retratos. Somente o entendimento da composição, da técnica, da representação dos grandes mestres clássicos e renascentistas poderia proporcionar uma base sólida para o reconhecimento artístico. Sob este regime, em 1779, William Blake começou seus estudos na Academia, que abrangiam as disciplinas de pintura, anatomia, perspectiva e arquitetura. A despeito da admiração que Blake e Reynolds compartilhavam por Michelangelo, ambos possuíam visões e posicionamentos estéticos diferentes. Para o primeiro, a expressão pessoal era imprescindível; para o segundo, maneirismos não eram aceitáveis.

Os estudos na Academia não foram levados adiante e, no ano seguinte, Blake se estabeleceu como um gravador por conta própria. Alguns trabalhos seus, que datam deste período, são conhecidos: algumas gravuras para a *Ladies's Magazine*, a aquarela intitulada *The Penance of Jane Shore*, hoje exposta na Igreja de São Paulo em Londres, uma compacta composição de figuras humanas, no qual o apreço pelas linhas contínuas fica evidente no esforço para retratar as dobras das indumen-

tárias e a simbólica imagem, terminada apenas alguns anos depois, *War unchained by an Angel, Fire, Pestilence and Famine Following*. Em seus primeiros anos como gravador, Blake conheceu outros artistas que se tornariam emblemáticos ao longo de sua vida, como John Flaxman (1755-1826), o celebrado ilustrador dos poemas homéricos, Thomas Stothard (1755-1834), pintor, ilustrador e gravador muito apreciado pelo público londrino e o pintor suíço Johann Heinrich Füssli (1741-1825), conhecido apenas por Henry Fuseli.

Em 18 de agosto de 1782, Blake se casa com Catherine Boucher, companheira importante que estará ao seu lado, inclusive nas jornadas diárias de trabalho. Ele a ensina ler, escrever, desenhar e colorir, e seu papel será ativo na confecção dos Livros Iluminados. Em 1783, com o auxílio de Flaxman, Blake publica seu primeiro volume de versos líricos, intitulado *Poetical Sketches*, que teve uma recepção calorosa nos círculos literários, onde, até então, ele era uma figura apenas adjacente. Data do final de 1784 um volume inacabado, comumente designado por *An Island in the Moon*, onde já figuram três poemas que viriam a integrar o conjunto de *Songs of Innocence*: “Holy Thursday”, “Nurse’s Song” e “The Little Boy Lost”.

Quase todos os escritos de Blake seriam publicados usando uma técnica desenvolvida e utilizada por ele pela primeira vez no ano de 1788, a qual seria chamada de *Illuminated Printing*. John Thomas Smith, amigo pessoal do poeta, deixou estas memórias escritas:

Blake, after deeply perplexing himself as to the mode of accomplishing the publication of his illustrated songs, without their being subject to the expense of Letter-press, his brother Robert³ stood before him in one of his visionary imaginations, and so decidedly directed him in the way in which he ought to proceed, that he immediately followed his advice, by writing his poetry, and drawing his marginal subjects of embellishments in outline upon the copper-plate with an impervious liquid, and then eating the plain parts or lights away with aquafortis considerably below them, so that the outlines were left as a stereotype. The plates in this state were then printed in any tint that he wished, to enable him or Mrs. Blake to colour the marginal figures up by hand in imitation of drawings (SMITH, 1828, p. 461).

3. Robert Blake, irmão mais novo de William, faleceu em 1787, aos vinte anos de idade.

Songs of Innocence, o primeiro dos Livros Iluminados de Blake, é produzido em 1789. Não era um conjunto de poesias ricamente ilustradas, como as iluminuras medievais, nem tampouco o inverso – ilustrações com poemas na mesma página. Era algo completamente original: uma nova forma de arte. Nesse processo o desenhista, gravador e pintor Blake funde-se tão enfaticamente ao Blake poeta que é impossível dissociá-los. Assim, os livros são manifestas obras de arte, tanto como de literatura e o seu valor tributa-se tanto ao gravador quanto ao poeta. Manuel Portela (2007, p. 8), em sua introdução de *Cantigas da Inocência e da Experiência*, afirma que “esta técnica resultou num dos primeiros exemplos de arte *intermédia* reproduzível, isto é, uma arte que é simultaneamente poética, pictórica e mecânica”. Ao compor imagens ao redor de um poema, Blake percebeu que o transformava integralmente: os desenhos reforçavam a métrica, os temas agiam diretamente como produtores de sentido, corroborando ou contrastando com as ideias sugeridas, abrindo novas possibilidades interpretativas.

Portela chama a atenção ainda para o caráter singular de cada volume, uma vez que depois da impressão, as folhas eram coloridas e retocadas manualmente por Blake ou por sua esposa, conferindo diferenças sutis, mas perceptíveis, de tonalidades e traços de reforços de contornos. Assim, a reprodutibilidade ganha inflexões pessoais que conferem a cada prancha finalizada uma idiosincrasia única. Seu método de coloração é descrito pelo biógrafo blakiano Alexander Gilchrist:

He ground and mixed his water-colours himself on a piece of statuary marble after a method of his own, with common carpenter's glue diluted, which he had found out, as the early Italians had done before him, to be a good binder. Joseph, the sacred carpenter, had appeared in vision and revealed that secret to him. The colours he used were few and simple: indigo, cobalt, gamboge, vermilion, Frankfort-black freely, ultramarine rarely, chrome not at all. These he applied with a camel's-hair brush, not with a sable, which he disliked (GILCHRIST, 1907, p. 71-72).

Em 1793, Blake publica *Songs of Experience* e, no ano seguinte, reúne os dois volumes em um só: *Songs of Innocence and Experience – Shewing the two contrary states of the human soul*. O processo em parte

mecânico, em parte artesanal da manufatura dos livros iluminados promoveu uma incomum liberdade para Blake, que podia controlar todas as suas etapas de confecção: gravação, impressão, coloração, acabamento, distribuição. A reelaboração de suas obras, ao longo dos anos, também ocorria. Assim, por exemplo, certos poemas que pertenciam originalmente à *Canções da Inocência*, passaram, posteriormente, a fazer parte das *Canções da Experiência*, como é o caso de “The Little Girl Lost”, “The Little Girl Found” e “The School Boy” e “The Voice of the Ancient Bard”, que mais tardiamente passaram também para o volume da *Experiência*. Sobre esta questão em particular escreveram Keynes e Wolf:

Often, however, Blake varied the constitution of a book in different copies, plates being added or subtracted at different periods or the order being changed. Thus the Songs of Innocence and of Experience underwent a series of changes between 1789 and 1818, both in constitution and arrangement (KEYNES; WOLF, 1953, p. XIII).

De tal modo que cada nova edição, produzida por Blake ao longo de sua vida, guarda particularidades únicas. Um simples correr de olhos pelas pranchas das *Canções* nos permite notar, de imediato, que o processo de coloração mudou substancialmente. As edições anteriores a 1800 possuem tonalidades mais diluídas, com menor variedade cromática. Os contornos e linhas no volume da *Inocência* são mais limpos, finos e suaves do que os encontrados na *Experiência*, onde as linhas são mais espessas e demarcadas. As cores usadas posteriormente são trabalhadas em grandes superfícies, em maior variedade e mais pungentes, aumentando a dramaticidade dos desenhos. As áreas coloridas também são maiores, por vezes estendendo-se por quase toda a prancha, como exemplificam as figuras 1 e 2. Detalhes são enfatizados por meio de sombras, definições volumétricas, linhas. Mesmo na impressão em preto e branco, as diferenças são claramente perceptíveis:

*Inocente
experiência
pequeno
diálogo com
As Canções De
William Blake*

59



Figura 1 – Prancha 14, “Infant Joy” de *Songs of Innocence*, 1789. As flores possuem tonalidade azul. FONTE: *Wikipedia Commons*, acesso em 28 de Agosto de 2015.



Figura 2 – Cópia AA, “Infant Joy”, *Songs of Innocence and Experience*, 1826, pertencente ao Museu Fitzwilliam, objeto 25. As flores possuem tonalidade vermelha e todo o fundo é colorido – do azul intenso no canto superior esquerdo, ao amarelo no canto inferior direito. FONTE: IDEM.

Canções da Inocência e da Experiência

Ao justapor inocência e experiência Blake queria exprimir os dois “estados contrários” da alma humana. A inocência, em um primeiro momento, nos faz pensar em pureza, ingenuidade, leveza, tranquilidade, todas características associadas ao mundo infantil, enquanto a experiência nos traz conhecimento, maturidade, perda, por vezes decepção e, portanto, estaria associada ao mundo adulto. Entretanto, para o poeta, os dois estados não são tão herméticos assim, e, talvez, o mais importante é que eles não são excludentes. Para Blake o divino é humano e o humano é divino, e sua separação é o ponto de partida da corrupção e decadência moral do homem. Corpo e alma não são entidades separáveis ou autossuficientes, como tampouco são inteligência e emoção. Sobre este ponto, Manuel Portela escreveu com indubitável clareza:

Ao ressignificar as categorias inocência e experiência, Blake coloca a experiência de autoconhecimento como crucial para o acto emancipatório individual. Trata-se de categorias centrais tanto nas narrativas religiosas, como nas narrativas seculares. A passagem do estado de inocência para o estado de experiência equivale geralmente a um ganho de conhecimento: conhecimento de si próprio, dos outros, do mundo, do universo. [...]. No livro de Blake, no entanto, não há uma progressão de um estado a outro. [...]. Há antes uma coexistência dinâmica e contraditória de ambos os estados. Mesmo quando os poemas da experiência recontextualizam os poemas equivalentes da inocência, reperspectivando o olhar e revelando a insuficiência da representação inocente, não se gera a mais-valia que os tornaria subsumíveis na versão da experiência. Isto significa que a inocência surge também como experiência, e não como mero défice simbólico no conhecimento (religioso, prático ou científico) do real ou como um momento destinado a ser irreversivelmente transcendido na progressão temporal (PORTELA, 2007, p. 16).

Outro ponto importante, que deve ser explorado é que *Canções da Inocência* não se destina ao público infantil, como pode parecer a princípio, a despeito do último verso da “Introdução” – “every child may joy to hear”. No frontispício há uma ilustração que se refere ao poema, onde um menino muito jovem, de aparência angelical, apa-

*Inocente
experiência
pequeno
diálogo com
As Canções De
William Blake*

61

rece para um flautista em uma nuvem. Seria esta visão que pediria para o flautista escrever suas canções. Mais do que o entendimento de que este menino consiste em uma visão externa, é possível interpretar que a criança reflete um estado de espírito interno, uma visão de sua própria mente, que jazia adormecida, portanto latente, uma nostalgia da inocência da infância. Inversamente, e convenientemente, esta visão infantil sintetiza e reflete o mundo da consciência adulta: sente tristeza sob uma felicidade que é apenas aparente – “Pipe a song about a Lamb/ So I piped with merry cheer/ Piper pipe that song again/ So I piped, he wept to hear”⁴ (BLAKE, 2007, p. 169) – e é capaz de chorar de alegria – “While he wept with joy to hear”. Estes estados emocionais não são comuns em crianças, mas seriam justificáveis se esta criança representasse uma consciência adulta, que já sofreu desapontamentos e desilusões, e que rememorasse a infância com saudade e melancolia. A tristeza surge quando o flautista toca a canção do Cordeiro, considerado por muitos a síntese da inocência preservada, da humanidade divina, a representação simbólica de Deus. Embora o propósito declarado das canções seja retratar o estado da inocência, quase todos os poemas contêm pressentimentos e vislumbres do mundo da experiência que, subliminarmente, convidam o leitor a se abrir a novas interpretações possíveis e não se ater às verdades aparentes. Tal inserção é sutil, mas recorrente.

O medo da perda e do abandono, a tristeza inexplicável, a ausência de amor, de proteção e de segurança, as injustiças sociais, os preconceitos, os desejos não realizados, são por vezes incluídos nas consciências das crianças. Em outros momentos esses temas são transmitidos por meio das palavras do guardião adulto, perceptível pela mudança de voz e tom poéticos, ou mesmo através das inferências de um narrador externo. A presença recorrente desses elementos pode ser compreendida como um prenúncio da Experiência e marcam a vulnerabilidade e a transitoriedade da Inocência, como a aguardar sua ruptura trágica. Enquanto a Inocência é o assunto e o princípio central dos poemas, as constantes infiltrações da Experiência deixam claro que o prisma através do qual a visão inocente é em si vista, é a da experiência do adulto.

4. Todas as citações das poesias de Blake pertencem à edição bilingue traduzida por Manuel Portela. A opção por manter a língua original dos poemas justifica-se pelo ritmo, pela sonoridade, pelas rimas e pelo sentido preservados. Assim, a partir desta citação, será referenciada apenas a numeração de página.

No poema “Infant Joy” (figuras 1 e 2), as vozes entrelaçadas de mãe e filho constantes na primeira estrofe e o melódico equilíbrio sonoro da repetição e afirmação dos pronomes “I” e “thee” ao longo do poema, estabelecem uma aura de intimidade e harmonia dentro do mundo protegido da infância:

I have no name:
I am but two days old. –
What shall I call thee?
I happy am
Joy is my name, –
Sweet joy befall thee!

Pretty joy!
Sweet joy but two days old.
Sweet joy I call thee
Thou dost smile,
I sing the while
Sweet joy befall thee (p. 190).

*Inocente
experiência
pequeno
diálogo com
As Canções De
William Blake*

63

A ilustração, que amplia o entendimento do poema, mostra primeiramente duas flores: um botão que permanece protegido pela flor já desabrochada. Esta, de forma centralizada, ocupa toda a metade superior da prancha e ambos são sustentados por caules finos e alongados. Dentro do miolo da flor, também protegidos, encontram-se três figuras em perfil: a mãe, um bebê e um anjo. A imagem, em sua composição, evoca claramente as representações da Virgem e do menino Jesus acompanhados de um anjo, como as de Francesco Francia, Liberale da Verona ou Filippo Lippi, tão frequentes nos séculos XV e XVI. O anjo mantém as duas mãos empostadas, próximas da cabeça do bebê recém-nascido, como que a abençoa-lo e a mãe mantém o semblante abaixado, em constrito e respeitoso silêncio.

A segunda estrofe parece envolvida nesta aura de introspecção. O diálogo qualificado pelo uso do travessão, pelas perguntas e pelas respostas dá espaço a um monólogo da mãe: da exuberante alegria passa para um estado contemplativo, reflexivo e terno que não esconde certa apreensão – *sweet joy but two days old*, como se o tempo agisse contra aquela alegria familiar, e aquele estado fosse temporário tanto para a mãe experiente, como para a criança que sofreria as desilusões da vida.

O tom apreensivo segue até o final do poema. A espontânea benção do último verso da primeira estrofe, assinalada pelo ponto de exclamação, é repetida também no último verso da segunda estrofe, com um ponto final, mas novamente o tom é outro: o medo transforma a benção em muda prece e reitera as incertezas da vida com o uso do verbo *befall*.

Algo semelhante pode ser entrevisto nos poemas “Nurse’s song” (Figura 3). Na versão da Inocência há uma proximidade da linguagem falada, onde as crianças dialogam diretamente com a ama e os versos oscilam em tamanho. As rimas alternam entre o segundo e o quarto versos de cada estrofe, com rimas internas em cada terceiro verso:



When the voices of children are heard on the green
And laughing is heard on the hill,
My heart is at rest within my breast
And everything else is still.

“Then come home, my children, the sun is gone down
And the dews of night arise;
Come, come, leave off play, and let us away
Till the morning appears in the skies.”

“No, no, let us play, for it is yet day
And we cannot go to sleep;
Besides, in the sky the little birds fly
And the hills are all cover'd with sheep.”

“Well, well, go & play till the light fades away
And then go home to bed.”
The little ones leaped & shouted & laugh'd
And all the hills echoed (p. 189).

Figura 3 – Cópia AA, “Nurse’s song”, *Songs of Innocence and of Experience*, 1826, pertencente ao Museu Fitzwilliam, objeto 24.

FONTE: *Wikipedia Commons*, acesso em 28 de agosto de 2015.

Novamente a ilustração da prancha lançará uma interpretação possível para este poema: num primeiro plano, a ama permanece sentada de perfil, segurando um livro e recostada no tronco de uma árvore,

cuja copa é formada com os versos do poema que se entremeiam com os seus ramos. No segundo plano, figuram as crianças a brincar de roda nos montes. Entretanto, a ciranda encontra-se aberta, o elo permanece quebrado exatamente no lugar onde a ama está posicionada, como se naquele exato instante ela tivesse criado a ruptura e deixado o círculo. Esta sensação fica ainda mais evidente quando percebemos o sentido do movimento das crianças a girar no sentido horário e percebemos que o espaço vazio possui uma nota de claridade projetada no chão.

A primeira estrofe, marcada pelo tempo presente, traz consigo uma noção de distanciamento físico: as vozes e os risos das crianças são ouvidos dos campos e montes, como se elas não pudessem ser vistas, apenas sentidas. A resposta física e emocional da ama é de pausa, evidenciada pelos usos de “rest” e “still”. Uma suspensão temporal que logo é rompida pelo entardecer: a ama, enquanto guardiã das crianças, chama-as para irem embora, para pararem com as brincadeiras, ao que as mesmas respondem com um pedido – ficar enquanto ainda houver luz, pois elas não podem ir dormir. Por quê? Por que ainda é dia? Ou por que elas ainda não têm a permissão de adentrar aos estados representados pela noite? O desejo das crianças em continuar brincando quando a luz já se dissipa no horizonte pode simbolizar o desenvolvimento da maturidade e da inocência findoura. As brincadeiras em meio à natureza e aos animais como os pássaros e as ovelhas, fazem com que se sintam parte integrante deste mundo natural e desejam para si, enquanto indivíduos, a mesma sensação de liberdade e harmonia.

A ama cede aos argumentos infantis, pois possui o conhecimento de que aquele tempo se aproxima do seu fim e ela já não faz mais parte daquela alegria – “go & play”, “go to bed”. Ela é dona da voz censora que possui a autoridade de permitir, ou não, que aquela situação se prolongue. O uso da expressão “till the light fades away” pode ser aqui entendida como a energia, a juventude e a pureza enquanto estados passageiros. Por fim, nos dois últimos versos há uma mudança do tempo verbal, do presente para o passado: os montes não mais ecoam os risos e os gritos – todos estes sons ecoaram “ecchoed”. Uma nova cena parece se formar: após o consentimento da ama, as crianças retomam logo os seus folguedos, afastando-se emocional e espacialmente da ama, que permanece sozinha nos montes.

*Inocente
experiência
pequeno
diálogo com
As Canções De
William Blake*

O poema homônimo, contido no volume da *Experiência*, recupera reminiscências do primeiro (Figura 4):

Claudia Barbieri
Masseran

66



When the voices of children, are heard on the green
And whisprings are in the dale:
The days of my youth rise fresh in my mind,
My face turns green and pale.

Then come home my children, the sun is gone down,
And the dews of night arise;
Your spring & your day are wasted in play
And your winter and night in disguise (p. 203).

Figura 4 – Cópia AA, “Nurse’s song”, *Songs of Innocence and of Experience*, 1826, pertencente ao Museu Fitzwilliam, objeto 38.

FONTE: Wikipedia Commons, acesso em 28 de agosto de 2015.

O verso que os inaugura é idêntico, contudo a atmosfera que os envolve é completamente diferente. No primeiro, as risadas eram ouvidas nos montes, agora, os sussurros estão no vale. Há uma mudança significativa da expansão, representada pela altura do som das risadas, e pelas elevações da natureza (montes), para a introspecção reservada, quase íntima, representada pelo diminuto som dos sussurros e pelas concavidades da natureza (vale). Estes sons funcionam como vestígios de uma memória latente que se manifesta em toda a sua força, mas ao contrário do que esperamos, os dias da infância não são lembrados com alegria, mas com pesar físico – “my face turns green and pale”. O uso do termo “green” contrapõe-se com os seus correlatos nos versos iniciais nos dois poemas. A cor sugere uma existência amarga, ciumenta, invejosa da liberdade, da juventude e alegrias espontâneas da infância. O tempo passou. É outro. O entardecer já aconteceu, a noite é uma certeza. Seu corpo e seu ser estão presos numa sociedade hipócrita, em que as exigências e, talvez, as degradações morais são contínuas – “and your winter and night in disguise”. A desilusão com a falsidade reinante no mundo adulto silenciou todas as vozes infantis interiores: não há mais diálogo, as crianças não mais respondem, pois, a voz da infância jaz perdida ou foi completamente suprimida pela experiência. O poema é um monólogo, ou até mesmo apenas o fluxo de

consciência da ama. Os dias de primavera já se foram, o que resta são apenas as noites de inverno. Infância, maturidade, velhice.

A ilustração da prancha propõe novas possibilidades interpretativas: uma mulher de aparência jovem permanece em pé, como se estivesse a pentear um jovem garoto que está rigidamente parado, com as mãos cruzadas e pousadas nas laterais do quadril. Uma garota permanece sentada atrás deste par, recostada na moldura que os enquadra. Não conseguimos ver o que ela tem no colo, mas seu rosto está abaixado. Por toda a margem vinhas brotam e exuberantes cachos de uvas pendem de seus ramos.

É sabido que as vinhas despontam da terra aos primeiros sinais da primavera, e que os frutos aparecem abundantemente no verão. As crianças e os dias felizes da infância são simbolicamente representados pelas estações da natureza e por seus frutos. Mas ao contrário das crianças representadas livres nos montes, os dois jovens aparecem em posturas estáticas, com semblantes sérios e sua liberdade é restringida não apenas pela moldura que os enclausuram, como pela trama de ramos das vinhas. E não será esta jovem sentada, em postura quase idêntica, uma reminiscência infantil daquela ama recostada na árvore do primeiro poema?

*Inocente
experiência
pequeno
diálogo com
As Canções De
William Blake*

67

Considerações finais

The name of William Blake immediately suggests, to anyone interested in art or literature, the idea of an eccentric, a man half out of his senses, who was subject to extraordinary fancies and apocalyptic visions, and who, in his attempts to give a description of his supernatural dreams which should be at once poetic and pictorial, reveals himself as a very notable artist and a very unequal poet; so that we find in his work beauties of the highest order, side by side with pages that are almost unreadable (BERGER, 1914, p. 3).

A obra de William Blake é particularmente densa, pois possui diferentes níveis possíveis de penetração. Ele não se enquadra em nenhum dos movimentos contemporâneos: não foi definitivamente um neoclássico e tampouco compartilhava dos excessos sentimentistas dos românticos. Devotou a sua vida ao trabalho artístico, em todas as suas manifestações, fossem poéticas, plásticas, pictóricas ou musicais. No entendimento de Argan, a arte para Blake era pura atividade do espírito, era “conhecimento intuitivo não mais das coisas individuais, mas das forças eternas e sobre-humanas da criação” (ARGAN, 1996, p. 35).

Sua visão de mundo o afastou do senso comum de sua época. Onde a razão e a ciência eram exaltadas como as únicas vias possíveis para o conhecimento inteligível, ele pregava o poder da imaginação, da criatividade, da emoção, da liberdade. O universo, para ele, estava dentro de cada ser humano e isso tornava os homens seres divinos.

Em *Canções da Inocência e da Experiência* há muita delicadeza, leveza, ternura que não raro são tocadas por sopros de insegurança, incerteza, medo, solidão, dor. Seus aparentes singelos poemas resguardam verdades veladas, silêncios reveladores, fortes impressões. A leitura das poesias procurou unir seus dois aspectos principais – o literário e o pictórico. Para finalizar é importante ressaltar que as interpretações propostas constituem apenas uma ínfima parte do maravilhoso universo criado por William Blake.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, Pierre. **William Blake poet and mystic**. London: Chapman & Hall Ltd., 1914.

BLAKE, William. **The poetical works of William Blake**. Introdução e notas de John Sampson. Londres: Oxford University Press, 1913.

BLAKE, William. **Cantigas da Inocência e da Experiência**. 2ed. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2007.

GILCHRIST, Alexander. **The life of William Blake**. Londres: Nova York: John Lane Company, 1907, vol. 1.

JOHNSON, Edward Gilpin (Org.). **Sir Joshua Reynolds: Discourses on Art**. Chicago: A. C. McClurg & Company, 1891.

KEYNES, Geoffrey; WOLF II, Edwin. **William Blakes's Illuminated Books: a census**. Nova York: The Grolier Club, 1953.

SMITH, John Thomas. **Nollekens and his times**: Comprehending a life of that celebrated sculptor and memoirs of several contemporary artists from the time of Roubiliac, Hogarth and Reynolds to that of Fuseli, Flaxman and Blake. Londres: Henry Colburn, volume 2, 1828.

UGLLOW, Jenny. **Hogarth: a life and a world**. London: Faber & Faber, 2010.

VAN RENSSLAER, Schuiler Mrs. **Six portraits**: Della Robia, Coreggio, Blake, Corot, George Fuller, Winslow Homer. Boston: Nova Yoyk: Houghton, Mifflin and Company, 1889.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Recebido em 5 de agosto de 2015

Aceito em 18 de outubro de 2015

*Inocente
experiência
pequeno
diálogo com
As Canções De
William Blake*

69

