

**UM ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS POEMAS HOLY THURSDAY E
THE TYGER, DE WILLIAM BLAKE**

***A STUDY OF THE PROCESS OF CREATION OF THE POEMS HOLY THURSDAY
AND THE TYGER, BY WILLIAM BLAKE***

Claudia Regina Rodrigues Calado
Doutora em Letras
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
(claudiacalado@unilab.edu.br)

RESUMO: William Blake era adepto da filosofia do equilíbrio dos contrários. Assim, não aceitava ideias maniqueístas como bem/mal, mas acreditava na união dos opostos como ampliação da percepção do mundo. Com base em manuscritos obtidos do livro *Canções da Inocência e da Experiência*, pudemos estudar seu processo de criação, e, especialmente, investigar de que maneira se deu a criação de dois de seus mais importantes poemas: *Holy Thursday* e *The Tyger*. Essas obras representam, respectivamente, a inocência e a experiência. A primeira aborda a questão de crianças puras indo à igreja que as oprime e a segunda descreve o tigre como um animal cheio de contradições, que pode parecer belo, mas que carrega em si uma crueldade feroz inata.

Palavras-chave: Inocência e experiência; Processo de criação; William Blake

ABSTRACT: William Blake was a supporter of the balance of contraries philosophy. Thus, he did not accept manichean ideas such as good/evil, but he believed in the union of opposites as an enlargement of the perception of the world. Based on manuscripts from the book *Songs of Innocence and of Experience*, it was possible to study his process of creation, and, especially, to investigate how the creation of two of his most important poems was done: *Holy Thursday* and *The Tyger*. These works represent, respectively, innocence and experience. The first one is about pure children going to the church that oppresses them and the second one describes the tiger as a contradictory animal, which may seem nice-looking, but that carries an innate ferocious cruelty.

keywords: Innocence and experience; Process of creation; William Blake

Ao escolhermos os poemas de William Blake como objeto de estudo, entramos em um mundo de palavras e simbolismos. Autor de uma obra singular, foi a partir de *All Religions are One*, de 1788, que ele realizou seu primeiro trabalho iluminado, ou seja, trabalho produzido a partir de uma técnica de impressão criada por ele mesmo chamada de *Illuminated Printing* ou Impressão Iluminada (PORTELA, 2005). Esse novo método teria sido inventado por seu falecido irmão Robert que em sonho o ensinou como gravar desenho e texto em uma mesma matriz de cobre. Acolhemos como recorte para nosso artigo sobre o processo de criação de William Blake um poema de *Canções da Inocência* e um poema de *Canções da Experiência*, obras sobre as quais discorreremos com mais detalhes posteriormente neste trabalho. O motivo de nossa escolha foi a convicção de que esses poemas são representantes apropriados dos seus livros iluminados que, ao apresentarem a

composição de verbo e imagem conjuntamente, reforçam o conceito de dualismo que permeia toda a obra de Blake e que tem nas “Canções” seu principal eixo. O autor advogava que somente através do casamento dos contrários (céu e inferno, feio e belo, amor e ódio) é que o homem progrediria espiritualmente, já que sentimentos paradoxais e ambiguidades são intrínsecos a todo ser humano.

Os poemas escolhidos intitulam-se *Holy Thrusday* e *Tyger*. Estes, como afirmam muitos estudiosos, representam respectivamente a visão de Blake sobre o bem e o mal. No primeiro, Blake retrata as crianças como seres inocentes, que raramente são capazes de cometer crimes, e que são descritas como multidões de cordeiros, em uma clara alusão a Jesus Cristo, o Cordeiro de Deus. No segundo, Blake questiona como esse mesmo Deus pôde dar vida à bela criatura, que é incrivelmente fascinante, perfeita em suas formas e simetrias, mas é, ao mesmo tempo, tão cruel e impiedosa.

Para nosso estudo sobre o processo de criação das “Canções” de Blake, recorreremos ao trabalho de Michael Phillips intitulado *William Blake: the creation of the songs: from manuscripts to illuminated printing*. Nesta obra, Phillips nos dá acesso a manuscritos de Blake pertencentes à British Library e nos auxilia na leitura e transcrição dos mesmos. São documentos originais do caderno de anotações do autor, no qual ele fazia rascunhos de seus poemas, bem como desenhos que esboçavam as impressões iluminadas correspondentes.

Tentamos traçar um quadro analítico através do que a Crítica Genética chama de “abordagem sistêmica”, ou seja, procuramos entender de que maneira se deu a interação entre os manuscritos. Tratamos aqui não só dos poemas, mas também dos dados da vida pessoal do autor e do contexto sócio-político-histórico-cultural em que Blake estava inserido. A partir daí, buscamos tentar compreender o seu processo de criação. Segundo Anastácio e Silva (2010), os manuscritos nos dão bases empíricas para inferirmos sobre os caminhos trilhados pelo criador, considerando que o processo de criação sofre influências múltiplas, tais como: de outros criadores, da família, do contexto sociocultural etc. Estes são os chamados subsistemas de um sistema maior em que se insere a obra do autor, podendo fazer parte desse subsistema as rasuras, os erros, os fragmentos de manuscritos, as cartas, os diários, as anotações. Como afirmam Pino e Zular (2007), o objeto da Crítica Genética é o processo de criação e não um texto, e este processo é aquele

construído pelo crítico a partir do material manuscrito deixado pelo escritor ou autor de determinada obra. Assim, além de recorrermos a autores que lidam com a Crítica Genética, utilizamos também conceitos de alguns estudiosos de Blake para que pudéssemos analisar os poemas em si, os simbolismos e alegorias envolvidos e as influências que os acontecimentos na sua vida pessoal exerceram sobre seu trabalho.

Como parte fundamental para a compreensão do processo de criação de um autor extremamente envolvido nas questões sócio-político-culturais de seu tempo, devemos esclarecer que William Blake (1757-1827) viveu e trabalhou em Londres no final do século XVIII, começo do século XIX. Foi um artista inglês bem à frente de seu tempo, porém viveu toda sua vida à beira da pobreza e morreu sem ter o devido reconhecimento. De acordo com Margoliouth (1951), ele estudou desenho e, aos 14 anos, foi aprendiz do ilustrador James Basire. Blake começou a escrever poesias aos 12 anos e adquiriu o hábito de ilustrá-las.

Sorbini e Carvalho (2005b) afirmam que ele passou sua infância em meio a paisagens pastoris londrinas, apreciando verdes campos e bosques, fato que teria influenciado toda sua obra. Tinha também visões sobrenaturais que, segundo ele, o permitiam entrar em contato com o mundo dos espíritos. Teve a primeira experiência visionária aos oito anos de idade: viu uma árvore repleta de anjos. A figura do anjo estaria sempre presente em seu trabalho. A invenção de sua técnica de ilustração, como já afirmado anteriormente, foi fruto de uma dessas visões que teve com seu falecido irmão.

Essa aproximação com o místico e o metafísico o levou a desenvolver uma noção de religiosidade bem particular. Segundo Margoliouth (1951), os temas de suas ilustrações consistiam geralmente de motivos religiosos, como as ilustrações para a Bíblia e as ilustrações que fez para o livro *Paradise Lost*, obra poética escrita em 1667 por John Milton, seu poeta favorito, que descreve a história cristã da “queda do homem” no episódio da tentação de Adão e Eva por Satanás e sua consequente expulsão do Éden.

Apesar de ser religioso, Blake rejeitava a moral da época e a igreja institucionalizada. Acreditava na santidade da liberdade sexual, que via como um caminho para a beleza e a inocência. Testemunha das grandes revoluções que repercutiram de 1789 a 1848, Blake era um entusiasta da Revolução Francesa, de

cunho ideológico, político, social e humanitário, e foi um grande crítico dos males causados pela Revolução Industrial, de cunho comercial, econômico, e que inaugurava a expansão capitalista na Europa, fato que teve uma grande influência sobre a vida e as artes dos ingleses. Blake fez muitas ilustrações para outros artistas, que ficaram com os créditos e lucros. Morreu pobre (seus livros vendiam pouco e eram muito baratos) em 12 de Agosto de 1827, deixando incompleto um ciclo de gravuras que ilustrariam a Divina Comédia de Dante Alighieri.

Como afirma Swinburne (1925), William Blake criou suas obras mais famosas durante a era do Romantismo. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, emergiram com Blake autores como Coleridge e Wordsworth, cuja poesia descrevia a natureza e as paisagens. O Romantismo foi marcado pela valorização da experiência individual, da imaginação e da simbologia. Blake utilizou estes recursos de maneira tão contundente que chegou a criar uma mitologia própria, fato que ajudou a torná-lo uma das figuras centrais do Romantismo Inglês. Ainda de acordo com Swinburne (1925), Blake era um artista ambicioso que questionava o mundo; se rebelava contra a tradição e os costumes, pois via estes aspectos da vida como perturbadores, e nem sempre concordava com a pressão que a sociedade queria exercer sobre o indivíduo. Para Vaughan (1999), sua poesia celebra a vida e destaca a injustiça de maneira sensível. Também expressa questionamentos e medos com relação aos fenômenos naturais através de sua visão extremamente pessoal e única do mundo.

Canções da Inocência e da Experiência são ricas em imagens pastorais, de linguagem simples, porém repletas de simetrias internas, extremamente musicais. Como explica Margoliouth (1951), Blake enfoca a situação política, social e cultural do seu tempo, sob uma perspectiva transcendental da existência humana, e contesta também o pensamento religioso tradicional de que há no homem um “corpo” dissociado de uma “alma”; sua obra sugere que atender às vontades do “corpo” equivale a uma aproximação com o “Inferno”, fato que não é necessariamente negativo. Podemos perceber, em sua escrita, uma busca pelo equilíbrio dos contrários, já que ora escrevia poemas que retratavam o poder dos valores cristãos, ora escrevia poemas criticando o Cristianismo por promover a injustiça e a crueldade.

Assim, de maneira geral, podemos dizer que as “Canções” fornecem aspectos contrastantes da visão de Blake sobre a vida, a sociedade e a alma humana. Canções da Inocência contem uma introdução seguida de vinte e dois poemas que, em sua maioria, retratam virtude, humildade e o mundo inocente da infância. Em Canções da Experiência, obra também composta de uma introdução e vinte e dois poemas, pode-se perceber um tom de raiva, ressentimento, além de profundos questionamentos sobre a vida e um obscurantismo que fala de forças contrárias ao bem, sendo a dialética entre o bem e o mal um traço marcante de sua produção artística. Ambas as coletâneas são visões contraditórias que Blake tinha do mundo, parecendo inclusive que o autor não se identificava inteiramente com nenhum dos dois pontos de vista. Margoliouth (1951) afirma que seus poemas, ao contrastarem-se uns com os outros, enriquecem-se e complementam-se, pois mostram os dois lados de uma mesma moeda. De acordo com Vaughan (1999), o equilíbrio dos contrários é a base da filosofia de Blake.

Os dados fornecidos acima nos ajudam a desenvolver uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação, a partir de sua gênese. Como é criada uma obra? Esta é a grande questão da Crítica Genética. Para Cecília Salles (1992), a Crítica Genética nos auxilia a tentar compreender o processo de criação artística, pois ela propõe um estudo baseado nas “pegadas” deixadas pelo artista ao longo do desenvolvimento de seu trabalho. Segundo Salles (2006), por ser a criação um processo dinâmico, cabe ao pesquisador debruçar-se sobre as marcas do autor (apagamentos, rasuras, hesitações) e tentar desvendar as nuances de sua criação a partir desses movimentos. Isso faz com que o estudioso entre em contato com todas as possibilidades que possam ter surgido no decorrer do processo da criação: interferências de acontecimentos pessoais na vida do autor, interferência de obras de outros artistas etc. Salles chega assim à noção de “inacabamento” da obra, ou seja, ela desmistifica a ideia de que uma obra pode ser considerada completamente pronta ou ideal.

A questão da “essência” também passa a ser discutível quando se vê uma obra como espaço de variação contínua, de possíveis interpretações e infinitas modificações. Pino (2003), em seu artigo sobre o livro de Roberto Zular intitulado Criação em processo: ensaios de crítica genética, afirma que escritores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa deram fim aos seus manuscritos, pois haviam

previsto que a noção de “obra pronta” começava a dar lugar ao conceito de “obra inacabada”. Segundo Salles (2006), Charles Sanders Peirce, criador da semiótica peirceana, já afirmava que seria impossível capturar o objeto dinâmico por inteiro, ou seja, capturar a essência ou a verdade total de uma obra. O que se consegue é um recorte dessa verdade que Peirce chama de “objeto imediato”.

Ainda segundo Salles (2006, p. 21): “Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como produto final e única forma possível”. Muitas vezes o pesquisador de crítica genética depara-se com registros do final de um romance seguido de registros de insatisfação por parte do autor com relação a seu texto. Ou seja, talvez nem mesmo para o próprio autor a obra estivesse “acabada”, mas tinha que ser entregue para publicação.

Diante dessa perspectiva, é possível entendermos que o processo de criação não se dá de maneira linear, o que nos leva ao conceito de rede. Para as autoras Anastácio e Silva (2010) a criação se dá de maneira interacional, em que podemos observar um diálogo entre autores, entre manuscritos, entre obras, ou seja, há um contínuo de relações que constitui a atividade criadora. O sistema criativo, por ser aberto, apresenta três propriedades a serem destacadas: a globalidade (em um sistema aberto as partes são interdependentes e qualquer mudança em uma parte implicará em mudança no sistema), a retroalimentação (as relações entre os elementos do sistema são circulares e qualquer interferência no sistema poderá atingir sua totalidade) e a equifinalidade (por ser um sistema circular, os resultados finais podem ser alcançados de diferentes maneiras e a partir de condições iniciais diferentes).

Assim o pensamento criativo é ativado por elementos intrínsecos e extrínsecos ao sistema que está sendo construído, como por exemplo: uma cena testemunhada, um livro lido, uma nova leitura sobre a obra que está sendo construída etc; tudo isso pode interferir em uma determinada criação. O que o crítico genético deve fazer é estabelecer conexões entre o material estudado para tentar entender a rede do pensamento do autor. De acordo com Salles (2006, p. 33), “O que buscamos é a compreensão da tessitura desse movimento, para assim entrar na complexidade do processo”.

Ao escolhermos manuscritos de William Blake como objeto de estudo, deparamo-nos com a necessidade de compreender o contexto em que o autor

estava inserido, pois ele, como sujeito histórico, é reflexo de uma rede de relações sócio-histórico-culturais. Pensamos que entendendo a atmosfera cultural em que vivia Blake, teríamos muitas possibilidades interpretativas. Descobrimos que Blake foi o criador de sua própria técnica de iluminura, o que nos deu mais subsídios para fazermos algumas inferências sobre a subjetividade do autor ao longo de seu processo de criação. Buscamos nossa interpretação do processo criador de Blake e nos baseamos em Biasi quando este afirma que:

As significações da obra textual são produtos híbridos, essencialmente relativos ao seu período de surgimento, ao ambiente sócio histórico e intelectual de seu contexto nativo, e que não cessam de se transformar ao longo do tempo de acordo com a evolução das realidades sociais, da língua e da cultura do leitor (2002, p. 224).

Iniciaremos nossa análise propriamente dita dos manuscritos a partir de *Holy Thursday*. Este poema está contido na coletânea *Canções da Inocência*, de 1789. William Blake fala de religiosidade, de crianças, de injustiça social e do poder exercido pela Igreja. A seguir, sua primeira versão:

Upon a holy thursday their innocent faces clean
The children walking two & two in grey & blue & green
Grey headed beadles walkd before with wands as white as snow
Till into the high dome of Pauls they like thames waters flow

O what a multitude they seemd, these flowers of London town
Seated in companies they sit with radiance all their own
The hum of multitudes were there but multitudes of lambs
And all in order sit waiting the chief chanters commands

Then like a mighty wind they raise to heavn the voice of song
Or like harmonious thunderings the seats of heavn among
When the whole multitude of innocents their voices raise
Like angels on the throne of heavn raising the voice of praise (PHILLIPS, 2000, p.

10)

De acordo com Michael Phillips, neste poema Blake menciona o encontro anual de crianças das escolas de caridade de Londres para que elas pudessem agradecer a Deus e a seus benfeitores. Tal encontro teria ocorrido em 1704, mas somente em 2 de Maio de 1782 teria acontecido na catedral de Saint Paul (Blake deve ter testemunhado uma dessas primeiras procissões a Saint Paul). Nessa ocasião, 6000 crianças, advindas de instituições filantrópicas, reuniram-se sob a cúpula da capela.

Descontente com seu primeiro rascunho, Blake riscou o último verso da segunda estrofe e inseriu o seguinte verso:

Thousands of little girls & boys raising their innocent hands

Ele, então, apagou a última estrofe inteira e criou um novo verso de abertura:

Let cherubim & seraphim now raise their voices high

Começando na margem esquerda da página, Blake eliminou este verso e possivelmente depois de ter trabalhado os versos em outro fólio, inseriu um novo parágrafo conclusivo, escrevendo *sit* por cima de *sits*, como segue (PHILLIPS, 2000, p. 11):

Then like a mighty wind they raise to heavn the voice of song
Or like harmonious thunderings the seats of heavn among
Beneath them sit[s] the revrend men the guardians of the poor
Then cherish pity lest you drive an angel from your door

Phillips chama atenção para o fato de que a advertência moral no último verso lembra a passagem dos Hebreus 13:2: “Não vos esqueçais da hospitalidade, porque por ela alguns, não o sabendo, hospedaram anjos.” Este aviso é parecido com aqueles encontrados nos hinos de instrução moral que as crianças acolhidas pela caridade eram obrigadas a cantar.

Segundo Phillips (2000), na preparação das lâminas para esse poema, Blake fez várias mudanças em *Holy Thursday*, como poderemos ver mais adiante, dando efeitos diferentes à primeira versão. Dentre essas modificações, destacamos que na primeira estrofe, primeiro verso, *Upon a* foi modificado por *Twas on a*; na segunda estrofe, terceiro verso, *were* torna-se *was*; na terceira estrofe, primeiro verso, *Then* dá lugar a *Now*; e no terceiro verso, *reverend men the guardians* torna-se *aged men wise guardians*. Outra mudança apareceu de maneira sutil, no segundo verso, em que *The children walking two & two in grey & blue & green* transforma-se em *red & blue & Green*. Em 1789, depois de todas essas alterações, o poema foi impresso assim:

Twas on a holy Thursday their innocent faces clean
The children walking two & two in red & blue & green
Grey headed beadles walkd before with wands as white as snow

Till into the high dome of Pauls they like Thames waters flow

O what a multitude they seemd, these flowers of London town
Seated in companies they sit with radiance all their own
The hum of multitudes was there but multitudes of lambs
Thousands of little boys & girls raising their innocent hands

Now like a mighty wind they raise to heaven the voice of song
Or like harmonious thunderings the seats of heaven among
Beneath them sit the aged men wise guardians of the poor
Then cherish pity, lest you drive an angel from your door¹

Para analisarmos as modificações sofridas ao longo do processo de criação do poema e suas implicações no resultado da obra entregue ao público, devemos ter em mente que Blake está sempre se referindo às crianças, à sua alegria e inocência. Portanto, podemos inferir que o autor provavelmente substituiu *Upon*, que tem um tom mais formal, por *Twas*, de tom mais jocoso e mais informal devido à elipse, sendo a palavra uma contração de *it was*. Seguindo a mesma linha de raciocínio, podemos inferir também que o autor substituiu a cor *grey*, representativa da melancolia e tristeza, pela cor *red*, que tem conotação mais vibrante e que simboliza a vida, na medida em que é a cor do sangue. Embora tenhamos feito esta observação, o teórico Stanley Gardner (*apud* PHILLIPS, 2000) sustenta a tese de que as crianças de cinza, na verdade, vestiam uniformes do hospital Greycoat, no bairro de Westminster, onde Blake morava. Em meados do ano de 1780, o hospital entrou em um período de decadência, até o ponto em que as crianças se rebelaram e tocaram fogo no lugar em sinal de desespero (isto aconteceu no ano de 1788). De acordo com Gardner, quando Blake colocou *Holy Thursday* em *Canções da Inocência*, alguns meses depois deste episódio, ele retirou o *grey* do segundo verso e substituiu-o por *red*, dissociando assim o poema da publicidade envolvendo o hospital Greycoat, fato de conhecimento dos seus leitores na época.

Ao substituir *were* por *was*, talvez Blake estivesse simplesmente fazendo uma correção de concordância, já que *the hum* concorda diretamente com *was* e

¹ Era uma Quinta-Feira Santa, as faces limpas, inocentes,/Crianças iam duas a duas, em rubro & azul & verde/Com níveis cetros fluindo à frente, vão sacristãos grisalhos/Como as águas do Tamisa, ao alto domo de Paulo/Aquelas flores deta Londres, que multidão pareciam/Reunidas em grupos com uma luz toda sua elas brilham/Era um imenso rumor, mas um rumor de cordeiros/Milhares de crianças erguendo seus inocentes dedos/Agora erguem um cântico aos céus como um potente vento/Ou como harmonioso trovejar entre celestes assentos/Abaixo senta-se, guardiães dos pobres, a gente idosa:/Nutri compaixão e não desviareis um anjo da porta vossa. (BLAKE, 2005a, p. 55).

não com *were*. Já quando Blake substituiu *All in order sit waiting the chief chanters commands* por *thousands of little boys and girls raising their innocent hands*, ele possivelmente estaria tentando reforçar o caráter inocente das crianças que, de maneira obediente, levantavam suas mãos ao comando dos chefes. Dessa maneira, os *chief chanters commands* ficaram subentendidos e um maior destaque foi dado às crianças e à sua vulnerabilidade diante daqueles que seriam seus guardiões.

A mudança ocorrida no verso *beneath them sit the reverend men the guardians of the poor* por *beneath them sit the aged men wise guardians of the poor* pode ter sido uma tentativa feita por Blake de contrapor a inocência e inexperiência das crianças à experiência e sapiência dos mais velhos. Ao substituir *reverend* por *aged men* Blake dá ênfase ao fato de que homens mais velhos (neste caso *aged* é uma palavra mais contundente, já que um reverendo não tem que necessariamente ser velho) são também mais sábios com relação aos acontecimentos da vida, cabendo a eles o papel de protetores. As contraposições (neste caso entre a imaturidade da juventude e a sabedoria dos mais velhos) são recorrentes na poesia de Blake, como pudemos discutir anteriormente.

Além das observações supracitadas, pensamos ser válida a análise de John Shelton, que destaca também a ironia por trás do poema. De acordo com Shelton (2007), a Quinta-Feira Santa (*Holy Thursday*) é o quadragésimo dia depois da Páscoa e as crianças as quais Blake se refere são, na verdade, limpadores de chaminés (*The Chimney Sweeper* é o nome de um poema da fase de Canções da Experiência). A ironia, afirma Shelton, é que a Igreja, que em uma sociedade mais justa teria a obrigação de dar assistência a suas crianças, está na verdade explorando-as, ao invés de lhes fornecer condições adequadas para seu desenvolvimento. De fato, quando Blake fala *Now like a mighty wind they raise to heaven the voice of song*, ele descreve crianças que, mesmo indo cumprir sua terrível e perigosa tarefa, estão cantando e agindo como se fossem um poderoso exército indo para a guerra, sendo guiadas pelos seus exploradores com bastões (*wans*) disciplinares. É como se as crianças encontrassem consolo simplesmente por estarem juntas. Isto reforça a característica de alegria das crianças, que mesmo sob condições adversas, encontram motivos para sorrir.

Em Canções da Experiência encontramos outro *Holy Thursday*, porém, desta vez, o tom que Blake usa é completamente diferente. Neste segundo poema,

Blake questiona essa exploração de maneira mais veemente, com um tom de raiva e ressentimento.

Is this a Holy thing to see
In a rich and fruitful land,
Babes reduc'd to misery,
Fed with cold and usurous hand?

And their sun does never shine,
And their fields are bleak & bare,
And their ways are fill'd with thorns:
It is eternal winter there.

Is that trembling cry a song?
Can it be a song for joy?
And so many children poor?
It is a land of poverty!

For where-e'er the sun does shine,
And where-e'er the rain does fall,
Babe can never hunger there,
Nor poverty the mind appall² (BLAKE, 2008,

p.75)

Em Holy Thursday, de Canções da Inocência, vemos crianças radiantes, de faces inocentes, verdadeiros Cordeiros de Deus, que cantam aos céus enquanto cumprem sua tarefa. Aqui, temos um potente choro tremido (*trembling cry*). A última estrofe mostra uma sociedade como deveria ser; não um lugar cheio de ódio, sofrimento e pobreza. Podemos perceber, ao contrastar os dois poemas do mesmo nome, a diferença de mentalidade e de postura diante do mundo assumida por Blake desde Canções da Inocência até Canções da Experiência. Testemunhamos, no segundo caso, um Blake mais amargo e cético com relação ao mundo e à sociedade em geral.

No caso de The Tyger, que aparece na coletânea Canções da Experiência e é considerado por muitos teóricos de Blake seu poema mais famoso, percebemos um tom dramático, inquisidor e indignado. Suas três primeiras estrofes foram as seguintes (PHILLIPS, 2000, p. 62):

Tyger Tyger burning bright
In the forests of the night
What immortal hand & eye
Could frame thy fearful symmetry

And what shoulder & what art
Could twist the sinews of thy heart
And when thy began to beat
What dread hand & what dread feet

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes
On what wings dare he aspire
What the hand dare sieze the fire

² É coisa santa de ser ver,/Em terra fértil e opulenta,/Deixar na miséria um bebê,/Nutrido por mão avarenta?/Este grito é uma canção?/Será ela de alegria?/E tantas crianças pobres?/É uma terra de indignância!/E seu sol nunca tem brilho./Seus campos secos, desertos/Seus caminhos com espinhos/E lá é um eterno inverno./Pois onde quer que o sol brilhe/Onde quer que a chuva assente:/Bebês não podem passar fome/Nem miséria assustar a mente. (BLAKE, 2005a, p. 81).

Phillips afirma que, aparentemente, as três primeiras estrofes foram escritas sem maiores percalços, mas que na estrofe seguinte Blake teria encontrado dificuldades. Seguindo o fim da última estrofe, os primeiros três versos foram escritos (PHILLIPS, 2000, p. 62):

Could fetch it from the furnace deep
And in the horrid ribs dare steep
In the well of sanguine woe

No Segundo verso, ele riscou a letra “e” da palavra *the* e a substituiu por *thy*, então apagou todos os três versos e tentou novamente:

In what clay & in what mould
Were thy eyes of fury rolld

Ele apagou estes dois versos e tentou escrever a estrofe uma terceira vez:

What the hammer what the chain
In what furnace was thy brain
What the anvil what the arm
Could its deadly terrors clasp

Blake finalizou o poema repetindo (com poucas mudanças) a primeira estrofe:

Tyger Tyger burning bright
In the forests of the night
What immortal hand & eye
Dare form thy fearful symmetry

Blake começou então a rabiscar outra estrofe, do lado esquerdo inferior do fólio N55, escrevendo por cima de um desenho que, segundo Phillips (2000), seria o esboço de uma ilustração de *Paradise Lost*, obra de Milton já mencionada anteriormente. Porém, não fica claro no manuscrito qual passagem do livro está sendo retratada por Blake em seu rascunho (PHILLIPS, 2000, p. 63):

What the shoulder what the knee
Did he who made the lamb make thee
When the stars threw down their spears
And waterd heaven with their tears

No primeiro verso, Blake escreveu a palavra *ankle* sobre a palavra *shoulder*, depois apagou o verso inteiro e sobre ele começou a escrever um novo verso com *And is*, depois escreveu *did* por cima de *is* e continuou:

And did he laugh his work to see
 Did he who make the lamb make thee
 When the stars threw down their spears
 And waterd heaven with their tears

Ele então voltou ao primeiro verso, riscou *did he laugh*, e acima ele escreveu *dare he smile*, riscando *smile*. A seguir, escreveu *laugh*, restaurando finalmente o verbo *smile*. Passando para o segundo verso, ele riscou *Did* e escreveu *Dare* sobre a palavra mencionada. Então, ele passou um risco sobre *Dare*, restaurando *Did*. Rearranjou os versos, escrevendo números para identificar a seqüência dos versos, usando 3, 4, 1 e 2 respectivamente. Depois de revisada e reorganizada, a estrofe agora aparece assim:

When the stars threw down their spears
 And waterd heaven with their tears
 And dare he smile his work to see
 Did he who makes the lamb make thee

No fólio N56, sobre a linha utilizada anteriormente para marcar o espaço que seria dedicado ao poema, Blake escreveu o título acima da primeira estrofe. Na primeira estrofe, último verso, ele riscou *Could* e, na sua frente, colocou *Dare*. Na segunda estrofe, primeiro verso, ele apagou *In what* e colocou *Burnt it* acima. Correspondentemente, no segundo verso, apagou *Burnt the* e escreveu *The cruel* na frente. Revisado e com uma quinta nova estrofe, *The Tyger* passou a ser lido assim (BLAKE, 2000, p. 63):

Tyger Tyger burning bright
 In the forests of the night
 What immortal hand & eye
 Dare frame thy fearful symmetry

What the hammer what the chain
 In What furnace was thy brain
 What the anvil what the arm
 Could its deadly terrors clasp

Burnt in distant deeps or skies
 The cruel fire of thine eyes
 On what wings dare he aspire
 What the hand dare sieze the fire

When the stars threw down their spears
 And waterd heaven with their tears
 And dare he smile his work to see
 Did he who made the lamb made thee

And what shoulder & what art
 Could twist the sinews of thy heart
 And when thy heart began to beat

Tyger Tyger burning bright
 In the forests of the night
 What immortal hand & eye

What dread hand & what dread feet Dare form thy fearful symmetry

Ao rever o que tinha escrito, o rascunho revisado não foi aceito. No lado direito do fólio N55, Blake escreveu uma cópia da primeira, da terceira e da última estrofe que ele havia revisado no fólio N56, e inseriu a estrofe que tinha escrito como rascunho na parte esquerda inferior do fólio N55, consertando somente o terceiro verso de *And dare* para *Did*. Substancialmente alterada, a segunda versão do poema agora poderia ser lida assim (PHILLIPS, 2000, p. 64):

Tyger Tyger burning bright In the forests of the night What Immortal hand & eye Dare frame thy fearful symmetry	When the stars threw down their spears And waterd heaven with their tears Did he smile his work to see Did he who made the lamb made thee
And what shoulder & what art Could twist the sinews of thy heart And when thy heart began to beat What dread hand & what dread feet	Tyger Tyger burning bright In the forests of the night What immortal hand & eye Dare frame thy fearful symmetry

À esquerda dessas estrofes, no fólio N55, sobre outra área manchada por um desenho, Blake escreveu o seguinte rascunho da segunda estrofe revisada no fólio N56:

Burnt in distant deeps or skies
The cruel fire of thine eyes
Could heart descend or wings aspire
What the hand dare sieze the fire

A versão impressa do poema segue assim (PHILIPS, 2000, p. 64):

Tyger Tyger, burning bright In the forests of the night: What immortal hand or eye. Could frame thy fearful symmetry?	What the hammer? What the chain. In what furnace was thy brain? What the anvil? What dread grasp. Dare its deadly terrors clasp?
In what distant deeps or skies Burnt the fire of thine eyes? On what wings dare he aspire? What the hand dare sieze the fire?	When the stars threw down their spears And waterd heaven with their tears Did he smile his work to see? Did he who made the Lamb make thee?
And what shoulder, & what art. Could twist the sinews of thy heart? And when thy heart began to beat. What dread hand? & what dread feet?	Tyger, Tyger burning bright In the forests of the night What immortal hand or eye Dare frame thy fearful symmetry? ³

³ Tygre, Tygre fogo ativo,/Nas florestas da noite vivo,/Que olho ou mão tramaria/Tua temível simetria?/Que profundezas, que céus/Acendem os olhos teus?/Aspirar quais asas ousa?/Qual mão em tua chama pousa?/Por que braço & que arte é feito/Cada nervo de teu peito?/E teu peito, ao

The Tyger, como pudemos perceber, é repleto de perguntas retóricas. Blake parece confuso ao questionar como Deus pôde ter criado uma criatura tão bela e tão terrível ao mesmo tempo. O tigre é uma fera com proporções e simetrias perfeitas, mas que oferece tanto risco devido ao seu caráter selvagem e predador. É como se o animal representasse o mal que há no mundo. Blake parece inconformado em aceitar as coisas como elas são. O poema começa com o narrador perguntando ao temível tigre que figura divina pôde tê-lo criado: *What immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry?* Todas as estrofes subsequentes contêm questionamentos similares ao primeiro. De que parte do cosmos poderia ter saído os olhos ferozes do tigre ou seu coração corrompido? Que tipo de artesão poderia ter feito este trabalho e então, depois de feito, como ele deve ter se sentido? Ele riu? Pode ter sido o mesmo ser que criou também o Cordeiro (*Lamb*)?

De acordo com os tradutores Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho (BLAKE, 2005b), Blake estaria afirmando que a natureza, como uma obra de arte, deve ser o reflexo de seu criador. O tigre é maravilhosamente lindo e ao mesmo tempo tão terrível em sua capacidade física; tão feroz, que nos leva a pensar na violência. Que tipo de Deus poderia criar uma besta tão horrenda? Blake estaria questionando então a natureza de Deus. Esta contradição entre o belo e o horrendo está perfeitamente simbolizada na figura do tigre, que estaria simbolizando a presença do mal no mundo.

A presença do Cordeiro, na penúltima estrofe, lembra ao leitor que este animal foi criado pelo mesmo Deus e levanta questões sobre as implicações de tais criações tão distintas. Blake escreveu um poema intitulado *The Lamb*, que está incluído na coletânea *Canções da Inocência*. De fato, podemos concluir que *The Lamb* é um contraponto a *The Tyger* no sentido de que o primeiro representa a inocência e o segundo representa a experiência. Mais uma vez, vemos como a visão de Blake sobre o mundo é cheia de contradições. No primeiro poema, percebemos que Blake fala da fé inocente de uma criança dentro de um universo benevolente (BLAKE, 2008, p. 50):

palpitar,/Que horríveis mãos? & pés sem par?/Que martelo? Que elo? Tua mente/Vem de qual fornalha ardente?/Qual bigorna? Que mão forte/Prende o teu terror de morte?/Quando as lanças das estrelas/Molharam o céu, ao vê-las:/Ele sorriu da obra que fez?/Quem fez o cordeiro te fez?/Tygre Tygre fogo ativo,/Nas florestas da noite, vivo,/Que olho ou mão tramaria/Tua temível simetria? (BLAKE, 2005a, p. 101).

*Little Lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?
Gave thee life & bid thee feed,
By the stream & o'er the mead;
Gave thee clothing of delight,
Softest clothing, wooly, bright;
Gave thee such a tender voice,
Making all the vales rejoice?
Little Lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?*

*Little Lamb, I'll tell thee,
Little Lamb, I'll tell thee:
He is called by thy name,
For he calls himself a Lamb.
He is meek & he is mild;
He became a little child.
I a child & thou a lamb.
We are called by his name.
Little Lamb, God bless thee!
Little Lamb, God bless thee!⁴*

Notamos claramente que a intenção de Blake foi contrastar o gentil Cordeiro (a inocência da juventude) com o medonho Tigre (a experiência da idade mais avançada). Segundo Shelson (2007), *The Lamb* é escrito com repetições infantis e uma seleção de palavras que poderia ser facilmente entendida por crianças de qualquer idade daquela época. Podemos dizer que a imagem das crianças poderia estar associada a Deus, pois, no evangelho, Jesus demonstra uma especial preocupação com elas. O Cordeiro, obviamente, simboliza Cristo. A imagem tradicional de Jesus como Cordeiro de Deus ressalta os valores cristãos da gentileza, obediência e paz. *The Tyger* seria o seu contraponto. Juntos, os dois poemas nos dão uma perspectiva sobre religião, que inclui o bem e o mal. Eles se complementam para nos fornecer uma visão geral de como Blake se posicionava dentro das perspectivas da inocência e da experiência.

Quanto à questão do processo de criação do poema *The Tyger*, pudemos fazer algumas considerações. A primeira estrofe da primeira versão está igual à da última versão, porém diferente da segunda. Na primeira e na segunda Blake usa a palavra *could* e na última ela usa a palavra *dare*. A nosso ver, no começo ele se indaga sobre quem “poderia” criar um ser como o tigre, mas depois ele começa a questionar sobre quem teria praticado tal ato, de quem seria essa responsabilidade moral. *Dare* tem mais um caráter de ousadia, em contraposição a *could*, que aparece no começo de suas indagações. Portanto, sua indignação é crescente dentro do poema, o que faz com que “poderia” desse lugar a “ousaria”. Vimos que *could* só aparece na primeira e na terceira estrofes, enquanto os ânimos do poeta

⁴ Cordeirinho, quem te fez?/ Pois tu sabes quem te fez?/Deu-te a vida e deu-te pasto,/Ribeirinho e largo prado;/Deu-te roupa de delícia;/Lã macia sem malícia;/& deu-te esta voz tão terna./Alegrando toda a terra: Cordeirinho, quem te fez?/Pois tu sabes quem te fez?/Cordeirinho, vou dizer-te,/Cordeirinho, vou dizer-te;/É chamado por teu nome,/Pra si mesmo dá teu nome:/Ele é meigo & moderado,/De menino ele é chamado:/Eu menino & tu cordeiro,/Temos hoje o nome dele./Cordeirinho, deus te crie./Cordeirinho, Deus te crie (BLAKE, 2005a, p. 33).

não estão tão exaltados. A partir da terceira estrofe, Blake resolveu apagar todos os *could* e substituí-los por *dare*.

A segunda estrofe da primeira versão está igual à da versão final, mas diferente da segunda versão. Ele quer saber quem poderia ter lidado com fogo tão perigoso. Ao substituir *in what* por *burn in* ele não está mais fazendo uma pergunta, mas sim afirmando. Ora, o poema é todo inquisitivo, talvez por isso Blake tenha revisto sua mudança na segunda versão e conservado a versão original em sua versão final, mantendo assim um tom questionador e não assertivo ao poema.

A terceira estrofe é mantida nas três versões. Porém, antes da quarta estrofe, Blake teve duas tentativas apagadas. Mais uma vez, temos a questão do apagamento de *could* e substituição por *dare*; e também a questão do tom questionador que prevalece, mas que não é tão forte nas tentativas desprezadas pelo autor. Além disso, nas tentativas deletadas ele volta a falar dos olhos do tigre *In what clay & in what mould/ Were thy eyes of fury rolld*, órgãos que são substituídos pelo cérebro do animal na versão final *In what furnace was thy brain*. Ele já havia indagado sobre os olhos do tigre, e talvez nesta outra estrofe, ele tivesse visto que não havia se reportado ao cérebro da besta, ou que ainda não teria perguntado quem moldou este órgão tão propenso à perversidade.

A quinta estrofe é quase que inteiramente mantida da primeira à última versão, exceto pela substituição de *the arm* (braço) por *dread grasp* (*grasp* é a ação de agarrar, de segurar que, para o autor, seria terrível, pois colocou *dread* como adjetivo para esta ação), trocando *could* por *dare*. Sobre a segunda mudança, já falamos anteriormente, porém sobre a primeira, acreditamos que o autor tenha feito essa substituição para manter a rima com *clasp*, já que semanticamente são muito parecidas.

A sexta estrofe não aparece na primeira versão, somente na segunda e terceira. Pelos rascunhos feitos por Blake antes de escrever esta estrofe, podemos perceber como ele hesita entre *dare* e *did* e entre *smile* e *laugh*. *Did* nos parece mais um verbo auxiliar que faz perguntas diretas e pontuais. É como se o autor não quisesse fazer rodeios ao perguntar se quem criou a besta sorriu ao final de sua obra e se esse criador foi o mesmo que fez o Cordeiro. Se sorriu, ele teria demonstrado satisfação, prazer, orgulho ao conseguir finalizar sua tarefa com tanto êxito. Parece-nos que o verbo *laugh* (rir) é mais carregado de deboche e, talvez por

isso, Blake tenha ficado em dúvida quanto ao uso de um ou do outro, decidindo-se finalmente por *smile* (sorrir), um verbo que transmitiria um efeito mais ameno.

Finalmente, na última estrofe, observamos a mudança de *could* para *dare*, como já comentamos anteriormente, e a substituição de *form*, nas duas primeiras versões, por *frame*, na versão final. Acreditamos que esta última mudança tenha se dado porque o verbo *frame* tem um sentido mais contundente de construção laboriosa e complexa, enquanto que *form* pode ser traduzido simplesmente como dar forma.

Concluimos, portanto, que os poemas *Holy Thursday* e *The Tyger* foram ancorados na ideia da união dos contrários como determinante para uma percepção mais ampla das questões humanas. Com o auxílio da Crítica Genética (um novo campo do conhecimento que abre as portas para tecermos considerações mais extensas sobre os trabalhos de diversos autores com base em seus processos de criação), pudemos observar mais de perto, através das pegadas deixadas pelo autor, que o próprio movimento da criação artística se caracteriza por hesitações, indecisões, arrependimentos e oscilações, assim como é próprio da natureza humana. Este estudo genético inicial nos estimulou a continuar as pesquisas sobre a obra de Blake, pois utilizando a Crítica Genética como ferramenta de análise pudemos fazer descobertas surpreendentes e até mesmo inéditas sobre como e por que certas escolhas foram feitas e no que elas resultaram, sempre nos propondo a observar seu processo de criação propriamente dito, baseados em seus manuscritos, suas cartas, desenhos, comentários de vários estudiosos de sua obra e várias outras fontes de pesquisa genética. Vale ressaltar que não encontramos, em nossa pesquisa, autores que tivessem se interessado pelo processo de criação blakeano em si, mas que, de maneira separada, comentaram seus poemas e suas iluminuras, ou apresentaram seus manuscritos sem maiores análises sobre eles.

Referências

ANASTÁCIO, S. M. G.; SILVA, C. N. **Uma visão sistêmica do processo criador**. São Paulo: Humanitas, Revista Manuscrita, n. 17, 2010.

BLAKE, W. **Canções da Inocência e da Experiência**. Tradução, prefácio e notas de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2005a.

_____. **Canções da inocência e canções da experiência**. Trad. Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2005b.

_____ **The complete illuminated books**. Introdução de David Bindman. Londres: Thames and Hudson, 2008.

BIASI, P-M. de. O horizonte genético. In: ZULAR, R. (org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MARGOLIOUTH, H. M. **William Blake**. London: Oxford University Press, 1951.

PHILLIPS, M. **William Blake**: The creation of the songs: from manuscript to illuminated printing. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

PINO, C. **A beleza da rasura**. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, jul/dez. 2003. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n2/a12v05n2.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

PINO, C.; ZULAR, R. **Escrever sobre escrever**: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PINO, C. (org.). **Criação em debate**. São Paulo: Humanitas, 2007.

PORTELA, M. Oficina gráfica e forja divina – a gravura como cosmogonia. In: BLAKE, W. **Sete Livros Iluminados**. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2005.

SALLES, C. A. **Crítica Genética**: uma introdução. São Paulo: EDUC, 1992.

_____ **As Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SHELSON, J. **Engl 212-British Literature II**: Class Notes. Professor Craig Laird: Drexel University, 27 June 2007.

SWINBURNE, A. C. **William Blake**: a critical essay. London: William Heinemann Ltd., 1925.

VAUGHAN, W. **William Blake**. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

Recebido em 26 de fevereiro de 2015

Aprovado em 10 de maio de 2015