WILLIAM BLAKE E A NATUREZA SAGRADA: INFLEXÕES DO PANTEÍSMO NO POEMA *TO SPRING* (1789)

Pedro Lucas Nascimento Carneiro (Unicamp)[1]

Resumo: Este estudo consiste em refletir sobre as inflexões do panteísmo em William Blake. Poeta maldito e visionário inglês, Blake é considerado por parte da crítica como o percursor do romantismo anglófono. Essa constatação carrega consigo um paradoxo, visto que muitos estudos situam William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge como os representantes maiores do movimento em terras anglo-saxãs. Isso se deve ao fato de que o argumento desenvolvido por ambos em *Lyrical Ballads* (1798) funciona como uma sistematização e, consequentemente, como uma teoria da poesia romântica; no entanto, muitos dos temas e princípios posteriormente anunciados por Wordsworth e Coleridge já se faziam presentes, de maneira embrionária, na produção inicial de William Blake. Assim, tendo como eixo central de análise o tópico do panteísmo, este estudo visa elucidar como a filosofia panteísta já se encontrava presente nos escritos iniciais de Blake, muito antes de sua consolidação entre os românticos ingleses. Com esse fito, as análises empreendidas neste transcurso crítico estarão centradas no poema *To Spring* (1783).

Palavras-chave: panteísmo. romantismo. William Blake.

Abstract: This study reflects on the manifestations of pantheism in William Blake. An English 'cursed poet' and visionary, Blake is regarded by some critics as the forerunner of English-language Romanticism. This assertion presents a paradox, given that many studies identify William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge as the movement's leading figures in the English-speaking world. This is due to the fact that the argument developed by both in Lyrical Ballads (1798) functions as a systematisation and, consequently, as a theory of Romantic poetry; however, many of the themes and principles later articulated by Wordsworth and Coleridge were already present, in an embryonic form, in William Blake's early work. Thus, taking the topic of pantheism as its central axis of analysis, this study aims to elucidate how pantheistic philosophy was already present in Blake's early writings, long before its consolidation among the English Romantics. To this end, the analyses undertaken in this critical study will focus on the poem To Spring (1783).

Keywords: pantheism. romanticism. William Blake.

Este estudo consiste em examinar a presença do panteísmo na lírica de William Blake. Para tanto, toma-se como ponto de partida o poema *To Spring* (1783), situado na primeira fase de produção poética do autor. De tal modo, o fio condutor e argumentativo deste estudo decorre de uma problemática que ainda atravessa o campo dos estudos literários, em particular, do contexto anglófono, isso porque, com frequência, parte significativa da historiografia literária inglesa tende a situar Wordsworth e Coleridge como os representantes maiores do romantismo

[1] Mestrando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista do Programa de Excelência Acadêmica (CAPES/PROEX).

inglês[2]. Essa perspectiva, por sua vez, carrega um paradoxo, uma vez que muitos dos temas e princípios anunciados por Wordsworth e Coleridge em seu célebre *Lyrical Ballads* (1798) já se encontram, em alguma medida, presentes na poesia de William Blake – muito antes da publicação desse volume considerado um marco da teoria da poesia romântica inglesa.

Para tanto, tendo como recorte central de análise o tópico panteísmo, este estudo visa elucidar como a compreensão de mundo panteísta, que, posteriormente, tornou-se evidente entre os românticos ingleses, já se encontrava presente nos escritos iniciais de Blake muito antes de Wordsworth e Coleridge. Com esse fito, as análises que serão empreendidas neste transcurso crítico estarão centradas, em particular, no poema *To Spring*. Dessa forma, com o intuito de adentrar essa temática, faz-se necessário o uso de bases teóricas consistentes. A fim de delimitar um campo que melhor fundamente nossas discussões, empreende-se um percurso pelos estudos de Beers (1899), Burgess (2008), Locke (1700), Rousseau (1987), Nunes (2013) e Bowra (1961), no que concerne ao romantismo inglês e suas características; Hunt (1884) , Cargile (2001), Buratti David (2023), Kvastad (1975) e Audi (1999), para a discussão do panteísmo enquanto conceito filosófico e religioso que influenciou o movimento romântico e seus desdobramentos; além de Damon e Eaves (2013) e dos Santos (2009), no que se refere aos aspectos formais e estéticos da poética de William Blake.

Assim situado, o período de transição entre os séculos XVIII e XIX marcou, para o continente europeu, uma época de grande efervescência. Com a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, uma aura crucial instaurou-se no continente. O questionamento tornou-se uma das ferramentas centrais entre os sujeitos. Com isso, os ideais políticos vigentes, valores e, sobretudo, noções estéticas que já não atendiam às novas necessidades, foram profundamente abalados. No contexto alemão, tendo como plano de fundo o movimento *Sturm und Drang*, uma nova literatura se desenvolvia, caracterizada por uma tensão com o caráter normativo do classicismo francês (em particular da poética de Boileau e sua primazia da razão) e do neoclassicismo iluminista, ainda que certos aspectos da tradição clássica permanecessem reconfigurados. Buscava-se expressar uma exaltação à natureza, ao sentimental e ao individualismo humano. Esses elementos, no movimento, vêm a ser, como ilustra Angelloz, um novo ídolo que o "Espírito da Terra personifica em Fausto; poder misterioso e dionisíaco, cria incessantemente e destrói sem piedade séries de formas e de seres que são outras tantas

[2] Abrams, em *The Mirror and the Lamp* (1953), argumenta que a centralidade de *Lyrical Ballads* se deve a sua função sistematizadora e, principalmente, pelo seu caráter de manifesto. Na obra, encontram-se reunidas proposições sobre a natureza e os critérios da poesia. Nessa mesma linha, Burgess (1996) assinala que o ano-chave do romantismo inglês é 1798, que presenciou a publicação das Baladas Líricas de Wordsworth e Coleridge.

manifestações do Divino" (Angelloz, 1956, p. 34). A racionalidade normativa, assim, cede espaço à novas formas de expressão, marcadas, em particular, pela centralidade do homem. Na fase *pré romantique* francesa, o drama e a poesia francófona foram ressignificados por uma nova estética, caracterizada pelo seu alto grau de sensibilidade e voltada à reflexão o *Eu* e suas vicissitudes diante das transformações econômicas e sociais que pairavam no ambiente. E não raro, com efeito, foi a Inglaterra, cujos nomes como William Blake e Robert Burns desenvolveram uma literatura que expressava a valorização do bucólico, o retorno à imaginação, o sublime e, sobretudo, a rejeição das convenções religiosas tradicionais e a reconciliação entre sujeito e natureza.

Ambos os fenômenos, mesmo situados em regiões distintas, tratavam-se de uma resposta direta ao desencantamento do mundo, onde a mecanização social ganhava proporções significativas, e novos rumos eram almejados. Com isso, infere-se que, a atmosfera crucial que pairava na Europa nesse período, partilhava de um desejo central: representar, por meio da linguagem, a vida comum, os sentimentos e o *pensamento* do sujeito médio. Esse fator tornou-se particularmente forte na França e, mais adiante, na Inglaterra. Os ingleses, em especial, transformaram a arte, mais precisamente a poesia, em um verdadeiro ofício. O poeta era visto como o *fundador* da verdade, próximo à imagem divina do profeta. Logo, a função do lírico não residia na transmissão, tampouco na reprodução do sagrado. Mas sim, na instituição da própria palavra, da linguagem como fundamento concreto. Para uma investigação precisa desse fator, convém tomar como ponto de partida o ano de 1798, que compreende a publicação das *Lyrical Ballad* (1798), composta por William Wordsworth e S.T Coleridge.

Consideradas um marco do romantismo na Inglaterra, as Baladas Líricas, conforme apontam Melo, Maciel, Santana e Carvalho (2023, p. 308), ascendem em terras anglófonas como "um respiro reconfortante das paisagens inglesas frente ao caos urbano instaurado". Isso, pois, encontra-se presente nela, aquilo que se poderia denominar por uma teoria da poesia romântica inglesa. Assim, Wordsworth e Coleridge estabelecem consigo mesmos alguns critérios norteadores para a composição lírica romântica. Dessa forma, acionam algumas particularidades que emergem como uma oposição direta à poesia clássica inglesa. Entre esses aspectos, destacam-se, em primeiro plano, a *valorização do individualismo e das emoções humanas em contraposição às convenções sociais e à razão*. Para os autores, a principal fonte de inspiração estava enraizada no próprio sujeito, o que torna a subjetividade um elemento central. Logo, influenciados pela filosofia de Rousseau, Locke e Spinoza, os românticos exprimiam em sua lírica temas relacionados à psicologia humana e suas eventualidades. O

segundo elemento, diz respeito à *defesa de uma linguagem simples com um olhar minucioso voltado para o cotidiano.* Isto porque, se a subjetividade é considerada um princípio basilar, logo a linguagem da poesia deve, então, refletir a linguagem dos homens e mulheres comuns. A esse fator, Wordsworth destaca:

> O principal objetivo, então, que propus a mim mesmo nestes Poemas era escolher incidentes e situações da vida comum e relacioná-los ou descrevê-los, dentro do possível, em uma seleção de linguagem realmente utilizada pelos homens; e, ao mesmo tempo, lançar sobre eles um certo colorido de imaginação, por meio do qual coisas comuns deveriam ser apresentadas à mente de uma forma incomum; e, além disso, e acima de tudo, tornar esses incidentes e situações interessantes traçando neles, verdadeiramente, embora de maneira não ostensiva, as leis primárias de nossa natureza: em particular, no que diz respeito ao modo como associamos ideias em um estado de excitação (Wordsworth; Coleridge; tradução nossa, 2005, p.236).[3]

Por esta razão, os poemas românticos ingleses, quando comparados às produções dos *courts poets* tais quais, Sir Philip Sidney e o próprio bardo de Stratford, Shakespeare, tendem a apresentar um vocabulário mais simples. Com um ritmo e sonoridade oposto aos rigores formais do classicismo, essas composições exprimem imagens mais próximas da média burguesia e da classe proletária. Como exemplo disso, cita-se o poema *The Chimney Sweepe*r (1794). Essa obra, escrita por William Blake, traduz em seu bojo os percalços de um jovem limpador de chaminé: "Mal conseguia chorar" 'chorar! chorar! chorar! chorar! chorar!!" / Então suas chaminés eu limpo e na fuligem eu durmo" (Blake, 2004, p. 147).[4] Nesse verso, percebe-se que a alta carga de sentimento se entrelaça às imagens cotidianas da Londres do século XVIII, em meio às suas transformações. Dessa forma, a poesia romântica materializa em seu cerne uma nova forma de pensar, e atua como uma intervenção crítica e direta nessa nova perspectiva de mundo.

Nesse contexto de renovações estéticas, um dos aspectos que ganha destaque nesse movimento é a imaginação, que passa a ser vista como uma das faculdades centrais entre os poetas. Segundo Maurice Bowra (1961), no século XVIII a imaginação se apresentava para a teoria poética como um elemento de pouca importância. Autores como Pope e Dryden,

[3] *The principal object, then, which I proposed to myself in these Poems was to chuse incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible, in a selection of language really used by men; and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way; and, further, and above all, to make these incidents and situations interesting by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature: chiefly, as far as regards the manner in which we associate ideas in a state of excitement* (Wordsworth; Coleridge, 2005, p. 236).

[4] "*Could scarcely cry'' 'weep! weep! weep! weep!"/ So your chimneys I sweep & in soot I sleep*" (Blake, 2004, p. 147).

defendiam que o fluxo imaginativo não era um eixo central na composição lírica, pois se apresentava, em suas mais variadas representações, com sentidos limitados. Assim, eles aprovavam o uso da fantasia, mas "desde que fosse controlada pelo que chamavam de 'julgamento', e admiravam o uso adequado de imagens, entendendo por isso um pouco mais do que impressões visuais e metáforas" (Bowra, 1961, p. 1). Dessa forma, o foco da poesia deveria estar em sua capacidade de expressar as emoções e a experiência humana por meio da linguagem, e não na criação de mundos possíveis por meio da faculdade mental. O poeta, portanto, deixava de ser visto como um criador, e ocupava a posição comum de um mero intérprete da vida.

Em contraste com essa perspectiva argumentativa, os românticos defendiam a *fundamentalidade* da imaginação como elemento primordial, pois "acreditavam que sem ela a poesia torna-se impossível" (Bowra, 1961, p. 1). Dessa maneira, a crença na imaginação estava intrinsecamente associada à experiência do *eu*. Para Bowra (1961, p. 2), os românticos observavam que o poder da poesia era cada vez mais significativo quando os impulsos do exercício criativo trabalhavam de maneira livre. Esse processo, por sua vez, só era viável enquanto suas visões e pensamentos eram capturados pela excentricidade do íntimo. Com isso, acreditavam que as mais variadas possibilidades representativas do *ser* estavam no plano interior e, mais precisamente, na imaginação. Esta, por sua vez, desempenhava o papel de desviar o sujeito da ordem vigente e, sobretudo, do fardo cotidiano advindo das múltiplas esferas de transformações. Assim, posicionava o mesmo em outro mundo, promovendo não só uma fuga da existência local, como também um convite para novas descobertas e aventuras. Um exemplo disso pode ser encontrado no poema *Kubla Khan* (1816), de Samuel Taylor Coleridge, cujos traços fantasiosos se originam de um sonho induzido pela alta dosagem de ópio, que proporcionava uma ampliação da sensibilidade imaginativa.

Essa centralidade da imaginação no romantismo, ainda em concordância com Maurice Bowra, encontra um dos seus fundamentos na filosofia de John Locke, cujas teorias dominaram o contexto inglês do século XVIII. Em sua obra *An Essay Concerning Human Understanding* (1700), em particular no Livro II, capítulo I, Locke assinala que todas as ideias partem da experiência, seja por meio da sensação ou reflexão – respectivamente relacionadas aos objetos externos e às operações internas da mente. Para o filósofo, todos os homens podem alcançar "todo o conhecimento que possuem, sem a ajuda de quaisquer impressões inatas; e podem

chegar à certeza, sem recorrer a tais noções ou princípios originais" (Locke, 1998, p. 140)[5]. Ao conceber a mente como uma folha em branco, ausente de quaisquer conteúdos, ele enfatiza que a experiência é constitui o elemento primordial na aquisição do conhecimento. As ideias, portanto, são geradas por meio de operações que articulam os sentidos à reflexão sobre os objetos externos. Com essa formulação, Locke desloca a primazia da perspectiva racionalista em favor de uma abordagem que valoriza o *eu* e a apreensão sensível do mundo como fundamento do saber.

Nesta perspectiva, o mundo natural emergiu, para os românticos, como um território propício para exploração e vislumbre da imaginação. As paisagens, o bucólico e a fuga dos centros urbanos adquiriram uma conotação que vai para além das meras representações. Dando por ultrapassadas as noções estritas das paisagens como um simples campo passível de aferimento apenas pelo campo visual, a natureza tornou-se, para os poetas românticos, um verdadeiro espaço de transcendência. Um terreno medido pelas sensações, experiências e, sobretudo, pela devoção do sagrado. A este fator, torna-se evidente uma influência direta da filosofia de Jean-Jacques Rousseau.

Em sua obra *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1987), Rousseau argumenta que o homem, em seu estado de natureza, era dotado de uma força inata. Dessa forma, levava uma vida significativa em união com o mundo natural. Dela, extraia fontes para sua sobrevivência e ensinamentos. Aprendia como sobreviver às suas intempéries, com destaque para o desenvolvimento de métodos de autodefesa diante dos desafios ali presentes. Não havia preocupações com enfermidades, muito menos com a violência. A maldade era inexistente, visto que a humanidade era caracterizada por uma condução solitária de vida. Logo, a inimizade entre os sujeitos se fazia ausente.

Com a evolução da humanidade e, consequentemente, o estabelecimento da sociedade em sistemas estatais, o homem em estado de natureza deu lugar ao homem civilizado, corrompido em sua totalidade. Para tanto, com a ascensão do industrialismo, a desigualdade emergiu como um fator restritivo de liberdade. O sujeito, que antes conduzia sua existência de maneira solitária, passou então a dividir seu espaço com outros membros. Com isso, a declaração direta de posse por via da sentença "*Isto é meu*", conforme acentuado por Rousseau (1987, p.203), foi o fatídico fio condutor para a origem da sociedade civil. Nesse contexto, a

[5] *I would be sufficient to convince unprejudiced readers of the falseness of his supposition, if I should only show (as I hope I shall in the following parts of this discourse) how men, barely by the use of their natural faculties, may attain to all the knowledge they have, without the help of any innate impressions; and may arrive a certainy, without any such original notions or principles* (Locke, 1998, p. 140).

maldade se viu instaurada. O espaço que antes era preenchido pelo sossego e amizade, deu vazão aos crimes, guerras, horrores e misérias. Rodrigues (2023, p. 47) argumenta que ao proclamar uma defesa da natureza e, sobretudo, sua superioridade em relação à civilização industrial, Rousseau fez com que sua mensagem fosse adotada por quase todos os poetas europeus.

Assim sendo, os bardos que exploravam em suas produções temas que expressavam uma fuga do urbano e a valorização do bucólico, eram caracterizados pelo epíteto de *The landscape poets* (Beers, 1899). Esses autores possuíam, como característica central, uma arquitetura lírica que buscava representar uma relação consolidada entre o homem e a natureza. Desta maneira, as coisas que compõem o mundo exterior, fruto de banalizações pela sociedade mecanizada, adquirem um sentido único: o universo é a manifestação direta do divino. Sob essa perspectiva, Nunes salienta que:

> Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma falam-lhe de alguma outra coisa; falam-lhe de elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis atestando, de maneira eloquente, a existência onipresente do indivíduo e do supra-sensível. A natureza transforma-se numa teofania. Os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras, as luzes de tudo o que não é humano se constitui em espetáculo para o homem (Nunes, 2013, p.65).

Essa noção, que posiciona o mundo natural como um reflexo espiritual do panteão, é essencial para uma compreensão minuciosa da poesia romântica. No entanto, em algumas fortunas críticas de estudos sobre o romantismo inglês, os primeiros *landscape poets* são descritos como Wordsworth e Coleridge. Nessa constatação, nota-se uma fragilidade basilar. Embora esses poetas expressassem, de fato, o desejo de escapar para o bucólico, é importante destacar que William Blake já evidenciava essa temática muito anteriormente. Inserido na primeira fase romântica, em que os vestígios das tendências clássicas ainda se entrelaçavam com a nova teoria poética, Blake, em seus *Poetical Sketches* (1783), já associava a natureza como sendo a representação do próprio divino. Essa atitude, que será empreendida pelo próprio Wordsworth, Coleridge e, mais adiante, por Percy Shelley e John Keats, é comumente caracterizada por *Pantheism*. Para compreender como essa perspectiva é expressa nos poemas de Blake, faz-se necessário empreender uma breve articulação sobre a filosofia que fundamenta essa visão de mundo.

Nos parágrafos iniciais de sua obra *Pantheism and Christianity* (1884), John Hunt afirma que a definição do termo panteísmo não vai além de sua própria etimologia. Derivado do

grego, o panteísmo pode ser caracterizado como uma doutrina filosófica (e religiosa) que sustenta a concepção de que a essência divina se encontra presente em todas as coisas. No entanto, buscando um sentido mais objetivo para o vocábulo e, tendo como ponto de partida as definições propostas por Audi, o termo pode ser compreendido como resultado de duas tendências, a saber: "um forte espírito religioso e a crença pela qual toda realidade está de alguma maneira unida" (Audi, tradução nossa, 1999, p. 640). Por união, entende-se, aqui, a materialização da noção de justaposição entre os seres, os átomos e, ainda, a própria percepção humana do existir. Esses elementos, quando entrelaçados, acionam uma compreensão renovada da ideia de Deus, que, por si, diverge das noções dogmáticas e morais.

Dessa forma, um dos princípios-base que sustentam essa visão consiste na crença de que todas as coisas são divinas. Disposto no mundo, o ser humano torna-se um reflexo do divino. As coisas que permeiam o mundo exterior, por sua vez, encontram-se dotadas de sacralidade. Desde o aspecto mais trivial da vida até o mais complexo, tudo, sem exceção, é visto como uma manifestação de Deus. Para tanto, em contraste com princípios cristãos que concebem a figura do divino como criador, o panteísmo sustenta uma visão paradoxal: a onipresença divina está presente em tudo, desde o universo e os animais até o próprio ser em extensão. Segundo aponta Barbier, essa tendência crítica parte da premissa de que:

> Cada indivíduo é uma expressão genuína e ímpar da natureza, narrada à luz de uma cultura: uma compreensão original, única, e, por isso, as duas colunas do templo essencialista, sede deste panteísmo filosófico, configuram o estado natural, Natureza e ser (Barbier, 2009, p. 4).

Para tanto, o *éthos* que fundamenta a ótica panteísta, deriva de uma noção autêntica. Esse procedimento, ao rejeitar o *teísmo,* confere a figura divina o caráter de *imanência*. Logo, a união entre natureza, realidade e ser, revela o panteão religioso como uma unidade intrínseca ao mundo. Neste sentido, Audi (1999, p. 418) pondera que, enquanto o cristianismo e o judaísmo partem da noção transcendental de criação *ex nihilo*, o panteísmo sustenta a tese de que, na substância divina, encontra-se, seja de modo parcial ou total, uma justaposição com as coisas que compõem o cosmos. Não há separações, muito menos um deslocamento capaz de posicionar o ente supremo em uma posição altiva.

Com isso, não convém afirmar que, partindo do conceito de imanência, a ótica panteísta estaria enraizada em uma verve ateísta. A noção *in mundi* desenvolvida por essa filosofia, não implica uma negação do divino. Tampouco em sua movimentação para o terreno da nulidade, se aqui partirmos das manifestações iniciais do conceito de *divina inexistentia* - tal

como o niilismo de Nietzsche[6], e a orfandade advinda da supressão divina sentenciada por Richter, em sua *Blumenstücke* (1796).[7]Ao contrário da concepção teísta tradicional, poder-se-ia inferir que o panteísmo estaria estruturado em uma concepção naturalista, que conduz, por meio de uma tendência mística, uma vida prática pautada não só na valorização do eu, como também do mundo exterior e suas nuances. Assim, a noção que recai sobre essa filosofia, segundo argumenta Buratti David, é que o divino, para além de sua imagem antropomórfica e metafísica, "pode ser materializado através dos seres vivos em qualquer uma de suas formas, seja por meio da natureza – fauna ou flora – ou como ser humano" (Buratti David, 2023, p.51). Essa concepção, por sua vez, encontra-se alinhada com a abordagem adotada por Blake em seus poemas iniciais, sobretudo no poema *To Spring*. Para melhor adentrar nesse aspecto, convém estabelecer alguns diálogos em torno de sua arquitetura poética.

Poeta maldito, pintor e visionário inglês, William Blake é visto como um dos nomes mais célebre – senão mais curiosos – da literatura inglesa. Dono de uma estética marcada por um alto teor místico e, sobretudo, pictórico, Blake é considerado para muitos críticos como o pioneiro do romantismo em terras anglo-saxônicas. Isso se deve ao fato de ele que explorou, muito antes da publicação das *Lyrical Ballads* (1798), temas que posteriormente foram empregados pela tradição romântica inglesa. Entre esses aspectos, cita-se a valorização da imaginação como produto divino e a concepção do artista como um visionário. Assim, Blake elevava o poeta à condição de uma voz sagrada, que, por via de uma perspectiva antropocêntrica, revelava as adversidades da condição humana por meio da linguagem. Para Damon e Eaves, ele defendia a visão de que "os grandes profetas eram poetas, e a grande poesia é profética, pois são termos indissociáveis" (Damon, Eaves, 2013, p. 563). No entanto, é importante assinalar que suas obras, com frequência, habitam um terreno paradoxal, marcado por um duplo movimento árduo de influência e subversão.

Logo, a complexidade que se apresenta delineada em suas produções não se resume apenas ao caráter hermético que permeia sua poética, nem tampouco às simbologias obscuras, filosóficas e religiosas que emergem de sua criação. Em concordância com Alcides Cardoso dos Santos em sua obra a *Visões de William Blake: Imagens e palavras em Jerusalém a Emanação do Gigante Albion* (2009), pode-se inferir que a maior dificuldade na leitura da obra poética de

[6] Em *A Gaia Ciência*, no aforismo 125, Nietzsche apresenta ao leitor a metáfora do homem louco, que, ao questionar sobre o seu salvador, recebe a seguinte resposta: "Deus está morto! Deus continua morto! E nós os matamos!" (Nietzsche, 2012, p.138).

[7] Na primeira peça de flores, que abre com "O Discurso do Cristo morto do alto do edifício do mundo, que nenhum Deus existe", Jean-Paul Richter sentencia: "Jesus, nós não temos nenhum Pai?" - E ele respondeu com lágrimas torrenciais: "Nós todos somos órfãos, eu e vós, nós estamos sem Pai" (Richter, 1796, p. 261).

Blake consiste no seu "desafio duplo ao raciocínio iluminista e ao subjetivismo romântico com os quais conviveu e, por outro lado, em sua determinação de fazer valer seus próprios preceitos artísticos" (Dos Santos, 2009, p.32). Por esta circunstância, seus poemas exprimem, ao público leitor, uma linha bastante tênue: ora em diálogo com os princípios do classicismo, ora incorporando as perspectivas que fundamentam a estética romântica.

Esse fator, em específico, salta à vista quando se considera a obra *Poetical Sketches* (1783), que inaugura a primeira fase de composição lírica do autor. Segundo Damon e Eaves em seu estudo *A Blake dictionary: the ideas and symbols of William Blake* (2013), os esboços poéticos de Blake estão inseridos em uma ótica revolucionária. Uma época marcada pela oposição aos princípios neoclássicos vigentes, e pela busca por uma nova estética. Desta forma, o volume é caracterizado como uma *preparação* para o período romântico, já que anuncia, em seus versos, certas características que permearam o movimento subsequente, tais como a valorização da imaginação, o uso de uma arquitetura poética livre e a exaltação do bucólico.

Assim sendo, além da influência dos elisabetanos, Damon e Eaves observam que a obra inaugural de Blake estabelece um diálogo com outras tendências literárias, como, por exemplo "os primeiros poemas de *Ossian* de Macpherson (1760) e de Chatterton (1764), o primeiro romance gótico, Castelo de Otranto de Walpole (1764), e Relíquias da Poesia Inglesa Antiga de Percy (1765), que redescobriu a balada" (Damon e Eaves, 2013, p.562).[8] Todas elas desempenharam uma influência direta nas composições que integram os *Poetical Sketches*. Dentre os temas que atravessam a produção do jovem Blake, tais quais a ironia na retradução de obras clássicas (como *Richard III*), destaca-se a forte inclinação para as propensões místico-religiosas, especialmente de caráter panteísta. Para um exame detalhado sobre esse aspecto na lírica de Blake, faz-se necessário situar nossa análise, em particular, no poema *To spring* (1783). Vejamos:

TO SPRING
O thou with dewy locks, who lookest down
Tro' the clear Windows of the morning, turn
Thine angel eyes upon our western isle,
Which in full choir hails thy approach, O Spring!
The hills tell each other, and the list'ning
Vallies hear; all our longing eyes are turned
Up to thy Bright pavillions: issue forth,
And let thy holy feet visit our clime.
Come o'er the eastern hills, and let our winds

[8] *It was initiated by the first poems of Macpherson's Ossian (1760) and of Chatterton (1764), by the first Gothic romance, Walpole's Castle of Otranto (1764), and by Percy's Reliques of Anciet English Poetry, which rediscovered the ballad.*

Kiss thy perfumed garments, let us tasteThy
morn and Evening breath; scatter thy pearls
Upon our love-sick land, that mourn for the
O deck her forth with thy fair fingers pour
Thy soft kisses on her bosom, and put
Thy Golden crown upon her languish'd head
Whose modest tresses were bound up for thee!
(Blake, 1997, p. 27)

PARA A PRIMAVERA

Ó tu, com cabelos orvalhados, que olhas para baixo pela clara
janela da manhã, vire teus olhos angelicais sobre
Nossa ilha ocidental, Que em coro saúda tua chegada,
Ó, Primavera!
As colinas murmuram entre si, e os vales atentos
Escutam; nossos olhos ansiosos direcionados
Para o teu o Brilhante pavilhão:
Sai, e deixa teus pés sagrados visitarem nosso clima.
Venha sobre as colinas orientais, e permita nossos ventos
Beijarem tuas vestimentas, deixe-nos provar tua respiração
Matinal e noturna; espalhe tuas pérolas
Sobre nossa terra apaixonada, que clama por ti.
Ó, enfeite-a com teus dedos formosos,
Despeje teus beijos suaves sobre teu seio,
E ponha tua coroa dourada sobre tua cabeça definhada,
Cuja modestas tranças foram feitas para ti.
(Tradução nossa, 2025)

Escrito por volta de 1769 e entre 1777, e publicado pela primeira vez em 1783, *To Spring* está subdividido em quatro estrofes organizadas em quartetos. Nesta obra, torna-se perceptível um fluxo irregular das rimas, configurando um padrão oxímoro ao rigor métrico prevalecente entre os poetas renascentistas. Desta forma, o eu lírico introduz sua composição com uma saudação à chegada da primavera. Nos quatro versos iniciais, nota-se que a estação é representada como uma personificação da figura feminina, em uma harmonia direta com o divino. Isso avança à medida que se desenvolve sua descrição, com cabelos orvalhados e olhos angelicais, que surgem, no poema, como um reflexo da onipresença divina sobre a temporada primaveril.

A expressão *Thine angel eyes*, em particular, pode ser interpretada como uma inclinação panteísta e, sobretudo, antropomorfa/naturalista que emerge da poética de Blake. Isso porque o autor confere à natureza e seus fenômenos o caráter sagrado. Esta postura, desenvolvida pelo visionário inglês, pode ser mais bem explicitada por meio da equação de Cargile, que afirma: "*Para todo x, Dios es idéntico a x. Existe una clase universal E y Dios es E. Existe un todo W del cual forma parte toda otra cosa existente, y Dios es W*" (Cargile, 2001, p. 6). Logo, se Deus é tudo, e tudo é Deus, as estações da natureza, tal como a primavera, assumem também a própria personificação divina pela sua materialidade existencial. Partindo dessa

premissa, toda devoção da voz lírica do poema se constrói diante dessa figura e seus desdobramentos no espaço em que se insere.

Assim, o eu lírico suplica diretamente à deusa primaveril, para que seus olhos sejam direcionados à ilha ocidental. Lugar sacro onde os habitantes, em coro completo, saúdam a sua chegada. Nesse contexto, a expressão *full choir* empregada nos versos, materializa uma visão mística no poema, associada a um possível ritual sagrado no qual a natureza e seus elementos emergem como formas de adoração. Esse aspecto, em particular, pode ser apontado como mais uma tendência panteística que se constrói na poética de Blake, evidenciada por via das intersecções entre divino, humano e natureza.

Desta maneira, a perspectiva acionada pelo sujeito do poema em sua tessitura assinala uma noção da presença da divindade como uma entidade inerente ao mundo, e não dotada de um caráter transcendental. Assim, convém pontuar, em concordância com Buratti David, que a ideia de um mundo divinizado, nutrido pela verve imanente, não implica em uma negação da presença ou existência de um Deus. Muito pelo contrário, tensiona um espaço que, então, "constitui um Deus abrangente a todas as formas de vida que compõem o universo e os cosmos" (Burrati David, 2023, p. 51). Por esta razão, em particular, e oxímoro à visão judaica-cristã que situa o panteão em uma posição altiva, Blake constrói a ideia de divino embasada em um campo acessível para todos os sujeitos, ou seja, na própria natureza, seus fenômenos, e no encontro delas com o próprio Eu.

Nesse contexto, durante a segunda estrofe, o eu lírico, dando continuidade às suas saudações à deusa primaveril, afirma que as montanhas conversam entre si, enquanto os vales, atentos, escutam. No entanto, todos os olhares dos cidadãos da ilha ocidental encontram-se ansiosos, voltados apenas para o pavilhão brilhante pertencente à divindade. Desta forma, nota-se que por trás de toda adoração existente, há um tom de entusiasmo para a chegada da estação. Com esse fito, observa-se ainda que a expressão *Bright pavillions* empregada no terceiro verso, traz consigo a simbologia de algo intangível, uma característica intrínseca ao ente celestial. Há, nessas linhas, uma imagem que flerta com o misticismo, em particular com o seu caráter extrovertido.

Nesse contexto, Kvastad (1975, p. 2), embasada na perspectiva crítica de Stace, observa que durante a experiência extrovertida, o místico apresenta total consciência do que está ao seu entorno, e constitui uma unidade integrada com ele. Logo, ao estabelecer um vínculo com a tendência panteísta, emerge a noção de que a força divina permeia tudo. O mundo exterior assume uma posição que se distancia de sua própria materialidade física, sendo caracterizado

pela representação do sagrado enquanto expressão ontológica imanente. A esse fator, em particular, Burrati David acentua que a compreensão panteísta do mundo apresenta uma articulação direta com os aspectos místicos. Segundo a autora "a ligação entre ser e divindade se dá de forma harmônica e transcendente, ou seja, se desprende dos artifícios materiais e se conjuga no imaterialismo, logo na alma" (Burrati David, 2023, p. 51). A postura panteística materializada nos versos se constrói por meio do caráter representativo dos vales e montanhas em uma harmonia cósmica com o ser humano. Essa imagem evocada, materializa a noção de divino como uma entidade *integrada* ao próprio mundo, e não em uma posição deslocada deste.

Avançando nossas reflexões, no curso da terceira estrofe o eu lírico direciona alguns pedidos para a deusa primaveril. Em um primeiro momento, implora que sua chegada seja feita sobre os montes orientais. Posteriormente, solicita que conceda permissões para os ventos orientais beijarem suas vestimentas perfumadas. Adiante, mais dois pedidos se sucedem: o primeiro, para a divindade permita provar e desfrutar de sua respiração matinal e noturna. O segundo, para que suas pérolas sejam espalhadas pelas terras inglesas apaixonadas, que anseiam pela sua chegada. As pérolas, nesse contexto, surgem como uma metáfora das graças e bênçãos distribuídas pela figura divina, que reforça não apenas seu caráter imanente, mas também seu hibridismo entrelaçado aos cosmos e ao universo.

Durante a última estrofe, nota-se que o quarteto final é marcado por novas súplicas do eu lírico. Exaltando sua beleza e mantendo sua postura mística, ele implora que sua terra apaixonada seja enfeitada com os dedos formosos da divindade. Além disso, pede que naquele solo, seus beijos suaves sejam derramados. Neste sentido, a expressão *soft kisses* empregada na tessitura, evoca uma ideia de renascimento, que parte da proteção e do amor pela natureza e suas fragilidades. Ainda situado nessa ótica, o eu lírico roga a primavera para pôr a coroa dourada sobre a cabeça definhada da terra. Para tanto, o adjetivo *languished* introduzido neste contexto, reflete o estado anterior da natureza, marcada pelo sofrimento do clima gélido invernal. Agora, com a chegada do sol que tarda na estação e, consequentemente, a transformação do mundo exterior, a dor é substituída pela força da imanência divina, que traz toda esperança e a ideia de ressurreição da paisagem.

Assim, em *To Spring* (1783), a arquitetura poética de Blake posiciona o divino em uma condição integrada à materialidade física do universo. Logo, em suas dimensões estéticas, o panteísmo constrói-se na lírica por via de um movimento transformativo, em que o ciclo sazonal assume um caráter imanente e, sobretudo, transpõe as barreiras polarizadas. Parte-se, portanto, da concepção de Deus, natureza e homem como unidades dissociáveis, prevalecendo, por assim

dizer, uma posição hierárquica na qual o divino, em essência, é caracterizado por uma altivez que o distancia do mundo exterior. Nesse contexto, a figura da primavera no poema não emerge apenas como um ente capaz de regenerar a terra assolada pelo inverno. O renascimento, na construção da tessitura, não é representado de maneira estática, mas sim, como um gesto de *reafirmação* que tensiona a perspectiva de que, em uma era mecanizada, o sagrado encontra-se na experiência sensível do próprio Eu e sua união com o natural.

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. **The Mirror and the Lamp**: Romantic theory and the critical tradition. London: Oxford University Press, 1953.

AUDI, Robert. **The Cambridge dictionary of philosophy**. New York: Editora Cambridge University Press, 1999.

ANGELLOZ, Joseph-François. **A Literatura Alemã**. Tradução de Carlos Ortiz. São Paulo: Editora Difusão Européia do Livro, 1956.

BARBIER, Régis Alain. Prefácio. In: **Panteísmo: a religiosidade do presente**. Olinda: Editora livro rápido, 2009.

BEERS, Henry A. The Landscape Poets. In: **A History of English Romanticism in the Eighteenth Century**. New York: Editora Henry Holt and Company, 1899.

BOILEAU, Nicolas Despreux. **A Arte Poética**. Tradução de Célia Berrettini São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BOWRA, Cecil Maurice. **The romantic imagination**. Harvard University Press, 1949.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro. Editora: Harper Collins, 2019.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 2008.

BLAKE, William. OSTRIKER, Alicia (org). William Blake: **The Complete Poems**. United States of America: Editora Penguin Company, 1997. 1519 p.

CARGILE, James. **Panteísmo.** Areté, 2001. Disponível em: https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/arete/article/view/5614. Acesso em: 28. jan. 2025.

DAVID, Caroline Buratti. **O panteísmo e a mística feminina em Gilka Machado**. 2023. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2023

DAMON, S. Foster; EAVES, Morris. **A Blake dictionary**: the ideas and symbols of William Blake. London: University Press of New England, 2013.

DOS SANTOS, Alcides Cardoso. **Visões de William Blake**: imagens e palavras em Jerusalém, a emanação do gigante Albion. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

HUNT, John. **Pantheism and Christianity**. London: Editora W. Ibister, 1884.

KVASTAD, Nils Bjorn. Pantheism and mysticism. **Sophia** 14.1, 1975. Disponível em: https://link.springer.com/article/10.1007/BF02804256#citeas. Acesso em: 28. jan. 2025.

LOCKE, John. **An essay concerning human understanding**. United Kingdom: Penguin Classics, 1998.

MELO, Eduardo; MACIEL, Rodrigo José Rodrigues; SANTANA, Gilberto Freire de; CARVALHO, Layane de Oliveira. Ao observador da cotovia: ou a poética romântica de Percy Shelley. **Entretextos**, Londrina, v. 23, n. 4, p. 305–326, 2023. DOI: 10.5433/1519-5392.2023v23n4p305-326. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/entretextos/article/view/49346. Acesso em: 28 jan. 2025.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: **O romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

RICHTER, Jean Paul Friedrich. **Peças de flores | Blumenstücke**. Trad. Marco Antônio Barbosa de Lellis. (n.t.), n. 22, v. 1, jun. 2021, pp. 247-267.

RODRIGUES, Andrezza Christina Ferreira. **A mitologia de William Blake**: Uma história da representação no romantismo inglês. 2013. 223 f. Tese (Doutorado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC - SP), São Paulo, 2023.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SUTHERLAND, John. Os revolucionários românticos. In: **Uma Breve História Da Literatura**. Tradução de Rodrigo Breuning. Porto Alegre: Editora L&PM Editores, 2019.

WORDSWORTH, William; COLERIDGE, Samuel Taylor. **Lyrical Ballads** (Edited by R.L Brett and A.R Jones). London: Taylor & Francis, 2005.