

## A REVOLUÇÃO FRANCESA: ANÁLISE DO POEMA DE WILLIAM BLAKE SOB A LUZ DO NOVO HISTORICISMO

ODON BASTOS DIAS (UFSM)  
ENÉIAS FARIAS TAVARES (UFSM)

**RESUMO:** O trabalho analisa a forma na qual o poeta inglês William Blake retrata os personagens e os eventos históricos ocorridos durante a Revolução Francesa, e citados no seu poema intitulado “*French Revolution*” (1791), contendo um total de 147 versos. A análise do poema é voltada para elucidar o modo que a abordagem ficcional proposta por Blake descreve os acontecimentos históricos e a participação dos personagens neles mencionados, ao criar uma narrativa lírica de caráter revisionista. Objetiva-se comparar as ações destacadas na narrativa original com os respectivos papéis históricos dos personagens mencionados, conforme foram desempenhados na Revolução Francesa. Adicionalmente, são comentados e discutidos os eventos históricos mencionados no poema, a fim de estabelecer relações entre o ponto de vista ficcional, segundo a ótica de Blake, e os acontecimentos reais do período histórico. A metodologia utilizada segue a teoria literária proposta na corrente do Novo Historicismo. A identificação dos eventos citados no contexto histórico da Revolução Francesa, e das personagens envolvidas nestes eventos, são fatores essenciais para a compreensão dos conflitos narrados no poema. Na maioria dos versos, o eu-lírico refere-se às ações e às personagens através de imagens com uma forte carga de simbolismo. As referências bibliográficas que auxiliaram na identificação de todos estes elementos foram essenciais para a realização dos objetivos da pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** William Blake. Revolução Francesa. Novo Historicismo.

**ABSTRACT:** This work analyzes the way in which the English poet William Blake depicts the characters and historical events that occurred during the French Revolution, and cited in his poem entitled “*French Revolution*” (1791), containing a total of 147 verses. The analysis of the poem is directed to elucidate the way in which the fictional approach proposed by Blake describes the historical events and the participation of the personagens mentioned in them, when creating a lyric narrative of revisionist character. It aims to compare the actions highlighted in the original narrative with the respective historical roles of the characters mentioned, as they were played in the French Revolution. In addition, the historical events mentioned in the poem are commented on and discussed in order to establish relations between the fictional point of view, according to Blake's conceptions, and the real events of the historical period. The methodology used follows the literary theory proposed by New Historicism. The identification of the events cited in the historical context of the French Revolution, as well as the characters involved in these events, are essential factors for understanding the conflicts narrated in the poem. In most verses, the lyrical self refers to actions and characters through images with a heavy load of symbolism. The bibliographic references that helped to identify all these elements were essential for the achievement of the research objectives.

**KEYWORDS:** William Blake. French Revolution. New Historicism.



## 1 A FICCIONALIZAÇÃO DAS REVOLUÇÕES NA POESIA DE BLAKE

William Blake (1757–1827) foi um artista inglês que viveu sessenta e nove anos em um período no qual ocorreram guerras de independência, revoluções políticas, revoluções intelectuais, mudanças sociais e tecnológicas, que foram impulsionadas e provocadas pela primeira etapa da Revolução Industrial. Poeta e gravurista, atualmente Blake é mais reconhecido por sua produção literária de suprema originalidade, por sua visão alegórica, profética, e mística, ao explorar os temas escolhidos para suas obras.

A crítica literária tende a alinhar a poesia e as ilustrações do artista com o Romantismo do final do séc. XVIII e início do séc. XIX, mas não sem encontrar problemas: “Difícil de definir, esse estilo amorfo tem sido chamado de pré-romântico, romântico neoclássico ou proto-romântico” (OLSON, 1980, p.14). Todavia, não se trata somente de uma questão de reconhecer e classificar a imanência do texto literário, pois entre os participantes referidos por tais terminologias concorrentes estão: “um grupo diversificado de artistas independentes, mesmo excêntricos, que muitas vezes foram incorretamente identificados como neoclassicistas” (OLSON, 1980, p.14). Embora Blake demonstrasse ser uma figura independente e isolada de qualquer grupo a ponto de não alistar-se entre os círculos românticos, haviam outras contingências no seu tempo, que também acabariam por imprimir a necessidade de soluções para poder publicar o seu discurso poético sem correr riscos de censura ou aprisionamento. Este fato acaba resultando na aproximação das características presentes na metade final da sua produção artística com o Simbolismo. Contudo, tal convergência de caminhos apresenta-se imposta ao poeta por circunstâncias especiais, e é muito diferente das motivações e manifestos do movimento simbolista, que só passaria a existir no fim do séc. XIX (DAMON, 1979, p. 4), após a morte do poeta.

No ano de 1791, quando da tentativa de publicação do poema “*The French Revolution*”, Blake pretendia utilizar sua poesia para capturar uma versão ficcional dos eventos que ocorreram nos primeiros estágios da Revolução Francesa, os acontecimentos que precederiam a queda da Bastilha: “quando todos voltaram-se ao desafio representado pelo



Terceiro Estado (que em 17 de junho de 1789 se constituiu como Assembléia Nacional) desafio tanto para o rei quanto à nobreza” (STEVENSON, 2007, p.130).

O poeta intencionava descrever os episódios da revolução de modo acessível aos leitores da época, expressando-se em termos leigos, através de palavras que uma audiência não especializada nos seus versos poderia compreender. Supõem-se, obviamente, que os personagens políticos mencionados no poema fossem familiares ao leitor do período. Contudo, o mesmo não se pode dizer do leitor atual. Reconhecer o panorama político, as figuras do clero, os membros da nobreza, e as demais figuras públicas, é fator essencial para acompanhar o eu-lírico ao longo da sua narrativa em versos. Logo, o objetivo principal de Blake estava em: “contar uma história imaginativa sobre a tentativa da aristocracia francesa de dominar os comuns, do desafio dos comuns e do senso de catástrofe que permeia todo o período, mesmo antes da violência ter explodido” (STEVENSON, 2007, p.130). O plano de Blake incluía igualmente a escrita de um total de sete volumes sobre os diferentes momentos da Revolução Francesa, todavia, com a prisão do seu livreiro, o poeta desistiu desse projeto e somente o primeiro volume da obra está completo.

Assim, o poema “*The French Revolution*” apresenta um total de 310 versos (linhas), nas quais Blake descreve os eventos e os personagens envolvidos, para criar uma visão apocalíptica da revolução, alternando momentos de precisão histórica com passagens imaginativas, pois Blake não possuía um conhecimento exato do curso diário dos eventos da época: “como mostram as notas, ele pode estar confuso sobre eles. Portanto, seu mal-entendido sobre as posições dos personagens Orleans e Lafayette não é apenas um resultado de se esperar; é irrelevante para seus propósitos” (STEVENSON, 2007, p.130).

Quanto à estrutura do poema, os versos (linhas) são organizados em torno de um único formato de metro, o heptâmetro iâmbico anapéstico, sem rimas finais. Em termos quantitativo, um anapaesto é uma sequência de duas sílabas métricas curtas seguidas por uma longa. Em termos de verso acentual-silábico, um anapesto é uma sequência de duas sílabas átonas seguida por uma sílaba tônica. Por sua vez, um heptâmetro iâmbico é uma forma de verso geralmente feito de sete pés iâmbicos, na qual cada linha é composta por 14 sílabas.



Exemplos de tal padrão foram mais comumente encontrados na poesia da Era Elisabetana (1558-1603) e, posteriormente, na poesia do século XVII. No entanto, esta estrutura particular (*anapestic heptameter iambic*) é única nos trabalhos de William Blake, ocorrendo apenas no poema “*The French Revolution*”, e em consequência disto, as 310 linhas do poema são todas constituídas por versos consideravelmente longos.

A resistência de Blake para finalizar os versos dos seis volumes restantes da obra, contudo, tem motivações de natureza muito diversas. O isolamento causava preocupações, deixando ele: “à mercê do seu medo da censura que estava associada com as realidades políticas do seu tempo, de um modo tão exagerado que ele interpretava a possibilidade de uma prisão como se fosse uma possibilidade de enforcamento” (ERDMAN, 1954, p. 153).

A partir de então, Blake altera seu posicionamento, e passa a direcionar seus poemas apenas para uma audiência restrita dentro do seu círculo de pessoas conhecidas. Ainda assim, o poeta mantém o mesmo espírito crítico de protesto contra o abuso do poder das classes dominantes, espírito que reflete a grande influência do ambiente de convulsão social da época, refletindo nas visões e revelações místicas do bardo, espírito no qual Blake permanecia desafiador em seu âmago: “Em '*O Casamento do Céu e do Inferno*', '*A Revolução Francesa*', '*América*' e as '*Canções da Inocência e da Experiência*' o poeta reverberava com esperança e energia, desafiando os terrores da repressão.” (ERDMAN, 1954, p. 153). Porém, fora do espaço restrito da sua arte e poesia, Blake estaria: “inclinado a encolher-se ao menor sinal de terror sussurrado nas suas orelhas por potenciais informantes” (ERDMAN, 1954, p. 153).

Tal estado de coisas apresentou reflexos nas características da produção posterior do poeta. Após seu impedimento de publicar o poema “*The French Revolution*” para uma audiência maior, Blake voltou-se então para: “perseguir um simbolismo incompreensível e modos obscuros que ele já havia utilizado em '*Tiriel*' e '*The Marriage*'” (ERDMAN, 1954, p. 153); contudo, sem abandonar seu apreço pelo tema das revoluções.



## 2 OBJETIVOS DA PESQUISA

Analisar a forma de representação dos personagens e dos eventos mencionados no poema “*The French Revolution*”, identificando-os e comentando a sua participação nos acontecimentos ocorridos durante a fase inicial da revolução, através do ponto de vista histórico, e também, estabelecer uma relação entre a representação histórica e a representação ficcional descrita por William Blake nos versos. A metodologia adotada para a análise é a teoria literária do Novo Historicismo, que será revisada aqui.

Reconhecer na representação ficcional de Blake os elementos característicos do período de instabilidade que provocou a revolução na França e os seus componentes históricos: os personagens, os grupos políticos envolvidos, as decisões individuais, e os acontecimentos principais; tanto quanto identificar a representação destes componentes no poema de Blake.

## 3 NOVO HISTORICISMO: REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA HISTÓRIA

O Novo Historicismo surgiu próximo ao início da última década do século XX, como uma metodologia que combinava a utilização da história em conjunto com a teoria literária, seguindo a premissa de que todo objeto estético deve ser avaliado dentro do universo cultural e social que o gerou. O criador da expressão “Novo Historicismo” também é um dos expoentes do movimento: Stephen Greenblatt, nascido em 1943, foi professor na área de ciências humanas em diversas universidades nos EUA (Berkeley e Harvard), e visitante em outras (Berlin, Oxford, Roma, Kyoto), além de autor de várias obras, incluindo o livro “*The Swerve*”, premiado com o *National Book Award for Nonfiction*, no ano de 2011, e com o *Pulitzer Prize for General Non-Fiction*, no ano de 2012. Ao escolher o nome para a sua teoria literária, Greenblatt acrescentou automaticamente uma referência ao Historicismo, doutrina dialética influente na Europa do século XIX. No livro que escreveu em conjunto com Catherine Gallagher, intitulado “*Practicing New Historicism*” (2000), o próprio Greenblatt comenta à respeito do “antigo” Historicismo, descrevendo-o assim:



Em certo sentido, os problemas podiam ser remontados à mistura explosiva de nacionalismo, poesia, teologia e hermenêutica que encontrou sua expressão original em Giambattista Vico e foi recombinaada pelos historiadores alemães de final do século 18 e início do 19. Meditando sobre a imensa variedade de ambientes em que as sociedades humanas se desenvolvem, Johann Gottfried von Herder propôs o que chamou de princípio de diversificação, o qual garante o maior número possível de adaptações ao mundo natural. (GALLAGHER, GREENBLATT, 2000, p.15)

A prática do Historicismo, contudo, decaiu logo no início do século XX, com o surgimento de novas teorias literárias concorrentes e opostas. Neste cenário, o formalismo, uma escola de crítica literária desenvolvida na Rússia entre as décadas de 1910 até 1930, inspirou uma variante americana batizada de *New Criticism*, na metade do século 20. Curiosamente, um dos expoentes foi Herman Northrop Frye (1912–1991), crítico literário canadense que ganhou notoriedade por seu primeiro livro publicado, intitulado “*Fearful Symmetry*” (1947), abordando a obra do poeta e gravurista inglês William Blake.

Em um ensaio intitulado “O Novo Historicismo” (1991), Greenblatt apresenta seu posicionamento em relação ao *New Criticism*:

Alguns anos atrás, com a intenção de sinalizar um afastamento da análise formal e descontextualizada que dominou o *new criticism*, utilizei o termo "novo historicismo" para descrever o interesse pelo engaste de objetos culturais nas contingências da história, e o termo conseguiu certa aceitação. (GREENBLATT, 1991, p. 245).

O efeito descontextualizador da análise formal, praticamente uma abordagem linguística restrita ao conteúdo do texto literário, apresenta problemas em circunstâncias nas quais o objeto estético evoca com frequência elementos pertencentes a uma esfera externa – como ocorre nas referências à história, aos fatos históricos, ou acontecimentos do passado, de forma direta ou simbólica. O texto literário não precisa, necessariamente, ser auto-explicativo e resolver em si mesmo tais referências, ele pode deixar ao leitor uma parte do trabalho de arqueologia. Greenblatt expõem suas tentativas iniciais de aproximar e conciliar teoria literária e história, assim:



Se um crítico literário aparecia com alguma coisa que soava plausível, os historiadores dissentiam, para ver seus próprios termos desafiados; e as discordâncias não eram puramente disciplinares. Havia fratura por todos os lados, mas mesmo assim estávamos convictos de que lutávamos com um conjunto partilhado de problemas e de que era importante prosseguir na investigação; prosseguir na investigação, porém não elaborar um sistema.

(GALLAGHER, GREENBLATT, 2000, p.14).

Uma característica observada na prática do Novo Historicismo está na sua aparente assistematização – uma proposital relutância em enunciar um sistema – quando em realidade as suas abordagens conjuntas que integram contextos históricos aos objetos literários são minuciosas e detalhadas. Assim, de acordo com Greenblatt: “Na formulação apropriada de Louis Montrose, a meta tem sido apreender simultaneamente a historicidade dos textos e a textualidade da história.” (GREENBLATT, 1991, p.251) Com este objetivo em mente, ele acrescenta então que:

Os críticos ligados ao novo historicismo procuraram entender as circunstâncias que se entrecruzam, não como um pano de fundo estável e pré-fabricado contra o qual se projetam os textos literários, mas como uma densa rede de forças sociais em evolução e muitas vezes em conflito. (GREENBLATT, 1991, p.251)

Exemplificando de forma mais explícita, os elementos extratextuais são analisados em relação à uma rede de objetos culturais produzidos no mesmo contexto histórico e social.

Os críticos ligados ao novo historicismo se interessam por expressões culturais como acusações de bruxaria, manuais médicos ou vestimentas não enquanto matéria-prima, mas enquanto matéria “cozida” - complexas articulações simbólicas e materiais das estruturas imaginativas e ideológicas da sociedade que as produz. Conseqüentemente, ao menos em alguns de seus trabalhos (com toda a certeza, nos meus) existe uma tendência a deslocar parcialmente o foco da obra de arte, que é seu objeto formal, para práticas correlatas aduzidas ostensivamente com o fito de iluminar aquela obra. É difícil manter essas práticas num pano de fundo quando se está questionando o próprio conceito de pano de fundo histórico.

(GREENBLATT, 1991, p.250)

De certa forma, as influências das expressões culturais, a matéria “cozida”, ou as influências das estruturas imaginativas e ideológicas da sociedade que as produziu, podem ser



utilizadas como meio para justificar o caráter dos diversos elementos extratextuais evocados em um poema como “*The French Revolution*”, de William Blake. Este é um princípio de uma metodologia. Entretanto, conforme mencionado antes, Greenblatt prefere não enunciar sistematicamente o método do Novo Historicismo, mas definir indiretamente, por comparação e exclusão, destacando, sublinhando, e discutindo diferenças, à partir de três premissas elementares usualmente atribuídas aos princípios que definem o espírito das práticas Historicistas. Portanto, a primeira premissa é a concepção de que sobre a história atuam processos que o homem pouco pode contribuir para alterar. Greenblatt discorda desta afirmação, enfatizando que:

[...] o novo historicismo, na minha concepção, não pressupõe que os processos históricos sejam inalteráveis e inexoráveis, mas se volta para a descoberta dos limites ou coerções da intervenção individual. Ações que parecem únicas revelam-se múltiplas; o poder aparentemente isolado do gênio individual acaba vinculando-se à energia coletiva e social; um gesto de dissensão pode ser elemento de um processo legitimador maior, enquanto uma tentativa de estabilizar a ordem das coisas pode acabar subvertendo-a. (GREENBLATT, 1991, p. 246)

A afirmação de Greenblatt parece descrever com relativa aproximação os diversos episódios da revolução francesa, do mesmo modo que encontra pontos de ressonância no poema “*The French Revolution*”, de Blake. A política externa de apoio aos Estados Unidos da América contrastava ideologicamente com a política interna da França. Os personagens que atuaram nos dois cenários experienciaram inversões de papéis, mudanças de posicionamentos, e conflitos de lealdades diante das diferentes situações as quais foram expostos:

E os valores políticos podem mudar, por vezes abruptamente - não existe qualquer garantia, qualquer certeza absoluta e formal de que o que parece progressista em um determinado conjunto de circunstâncias contingentes não venha a ser visto como reacionário em outro. (GREENBLATT, 1991, p.246)

Por exemplo, o custo do apoio da França aos rebeldes americanos mergulhou o país em uma grave crise financeira. Há várias inversões de papéis, mudanças de posicionamentos e lealdades neste cenário. Por ordem do rei, a França mobilizou tropas comandadas por



membros da nobreza para combater em solo estrangeiro, em uma guerra de libertação e independência. Posteriormente, o rei e a nobreza encontraram-se à mercê dos revolucionários franceses, sem contar com o apoio do próprio exército para sua proteção.

A segunda premissa do Historicismo afirma que o historiador não pode emitir nenhum juízo de valor no seu estudo dos períodos passados ou em relação às culturas anteriores à sua época. Novamente, Greenblatt discorda desta afirmação, justificando que:

O fascínio que sobre mim exercia o Renascimento provinha do fato de ele me parecer intensamente ligado ao presente, tanto por analogia como por causalidade. Essa dupla vinculação suscitava e qualificava de imediato meus juízos de valor: suscitava-os porque minha resposta ao passado estava inextricavelmente ligada à minha resposta ao presente; qualificava-os porque a análise do passado revelava a genealogia histórica complexa e perturbadora dos próprios julgamentos que eu estava fazendo. Estudar, portanto, a cultura renascentista era sentir-me ao mesmo tempo mais enraizado e mais distanciado de meus próprios valores. (GREENBLATT, 1991, p.248)

Greenblatt sugere que os eventos do Renascimento encontram ressonância no presente (por analogia ou casualidade). O cenário da revolução francesa abre espaço para mudanças no poder e a ascensão de um líder com apoio popular (Napoleão Bonaparte), que invade maior parte da Europa, e leva o exército nacional ao suicídio por tentar invadir a Rússia. Estes eventos parecem estar replicados no século XX, em outro cenário europeu, com resultados semelhantes. Ou ainda, nos momentos de crise que proporcionam o surgimento de lideranças nefastas, “envoltas em cinzentas núvens”, como disse o poeta William Blake. Infelizmente, somente o período inicial da revolução foi relatado no poema, mas seria muito interessante observar o comentário de Blake sobre os eventos posteriores: o nascimento do tribunal revolucionário; o Período do Terror (1793-1794), quando cerca de 300 mil suspeitos foram presos, 17 mil foram guilhotinados (oficialmente, os números extra-oficiais são estimados em torno de 40 mil decapitações), e outros 10 mil morreram na prisão ou sem julgamento; e a ascensão do bonapartismo. De certo modo, para obter a opinião do artista seria necessário seguir literalmente o princípio proposto por Greenblatt, no livro “*Shakespeare Negotiations*:

*The Circulation of Social Energy in Renaissance England*” (1988): “Comecei com o desejo de falar com os mortos.” (GREENBLATT, 1988, p.1)

Finalmente, a terceira premissa do Historicismo: a veneração do passado ou da tradição. Outra vez, Greenblatt rejeita tal ideia, afirmando que:

[...] os críticos ligados ao novo historicismo tomaram direção diferente. Mostraram-se mais interessados em conflitos e contradições não-resolvidos do que em integração; preocuparam-se com as margens tanto quanto como centro; e afastaram-se da celebração de uma ordem estética acabada rumo à pesquisa das bases ideológicas e materiais que possibilitaram a produção de tal ordem. (GREENBLATT, 1991, p.249)

Acredita-se que o interesse por conflitos e contradições não-resolvidos na pesquisa das bases ideológicas e materiais foi expresso nos comentários sobre o estado incompleto do poema de Blake. Para concluir, retorna-se para a questão de mapear a metodologia do Novo Historicismo, mas não como propôs Greenblatt, por comparação das diferenças com o Historicismo. Grande parte dos textos de Greenblatt são dedicados à aplicação do método em um período histórico muito caro ao autor: o Renascimento na Inglaterra. À partir destes ensaios, é possível inferir o método do Novo Historicismo, através da observação das suas práticas aplicadas, ou das discussões promovidas por Greenblatt ao redor dos tópicos abordados. Para organizar tais métodos sistematicamente, Harold Aram Veesser, professor de Inglês no *City College of New York*, autor com mais de oito livros publicados sobre teoria literária, organizador da coletânea contendo dezenove ensaios intitulada “*The New Historicism*” (1988), demonstra seu entusiasmo pelo Novo Historicismo no capítulo de Introdução da coletânea, onde ele escreve:

Como o primeiro contra-ataque bem sucedido em décadas contra este profundo éthos anti-intelectual, o Novo Historicismo deu aos pesquisadores novas oportunidades para cruzar os limites separando história, antropologia, arte, política, literatura e economia. Ele derrubou a doutrina de não interferência que proíbe aos humanistas envolver-se em questões de política, poder, e todas as demais que afetam a vida prática das pessoas – questões que são melhor abordadas, a sabedoria dominante determina, por experts à quem foi confiado preservar a ordem e a estabilidade em "nosso" domínio global e intelectual.



(VESSER, 1989, p. 9, minha tradução)

A ênfase é atribuída para o aspecto interdisciplinar, característica marcante do Novo Historicismo, que parece promover inimizades ao invadir territórios antes reservados exclusivamente para áreas específicas e especialistas. Vesser abre o capítulo com a frase de Greenblatt citada anteriormente – “Comecei com o desejo de falar com os mortos” – e afirma que, algum tempo depois Greenblatt alterou seu mote para “poéticas da cultura”. Contudo, Vesser acredita que a “sentença original, breve como ela é, captura uma boa parte do apelo do Novo Historicismo” (VESSER, 1989, p. 9). A sentença pode ser tomada literalmente, desde que se interprete o significado de “falar” de acordo com o contexto de pesquisa historiográfica na qual o verbo está inserido. Mais adiante, Vesser resume as premissas observadas com maior frequência – que direcionam a metodologia dos praticantes do Novo Historicismo – enumerando-as assim:

1. que todo ato de expressão está embutido em uma rede de práticas materiais;
2. que todo ato de desmascaramento, crítica, e oposição, usa as ferramentas que ele condena e corre o risco de ser vítima da prática que expõe;
3. que os “textos” literários e não literários circulam inseparavelmente;
4. que nenhum discurso, imaginativo ou arquivístico, dá acesso a verdades imutáveis tapouco exprime a natureza humana inalterável;
5. ... que um método crítico e uma linguagem adequada para descrever a cultura sob o capitalismo participam da economia que descrevem.

(VESSER, 1989, p. 11, minha tradução)

Particularmente, nota-se uma certa similaridade entre as premissas 1 e 3: todo o “ato de expressão”, incluem-se então as anotações, os diários, os rascunhos e os esboços, todos são atos de expressão, e fazem parte de um universo de combinações possíveis que influenciam o resultado final, o objeto estético que está sendo analisado. É outro modo de afirmar que a literariedade de um texto pode originar-se de objetos não literários. Todavia, isto seria reduzir o escopo desta assertiva somente à literatura, o que, por sua vez, ocorre na premissa número 3: textos que possuem literariedade circulam em conjunto com suas contrapartes não literárias. É difícil não pensar em exemplos de obras literárias (romances, novelas, contos)



aparecendo em jornais, revistas, tendo sua difusão em narrativas radiofônicas, *podcasts*, ou sendo exibidos como peças de teatro, antes de serem publicados dentro do mercado editorial livresco. Greenblatt, provavelmente, quando imaginou tal premissa, estava mais próximo de referir-se a um conceito que relaciona as textualidades de uma obra com todo o meio que a gerou, com a época na qual foi produzida, com todos os objetos culturais e aculturais existentes em um dado momento. Greenblatt define tal conceito – que assemelha-se a uma sobreposição de diferentes textualidades que influenciam-se mutuamente em uma época da história – deste modo:

Entre os momentos mais ressonantes estão aqueles em que objetos supostamente contextuais assumem vida própria, produzem um apelo que rivaliza com o do objeto formalmente privilegiado. Uma mesa, uma cadeira, um mapa, muitas vezes aparentemente colocados apenas para compor uma decoração ambiental para uma grande obra, tomam-se singularmente expressivos e significantes, não como "pano de fundo", mas como práticas representacionais em si mesmas instigadoras. Essas práticas podem influenciar a obra principal, de modo que começamos a vislumbrar uma espécie de circulação: a prática cultural e a energia social implícitas na elaboração do mapa entram na órbita estética da pintura, a qual, por sua vez, nos possibilita registrar alguma coisa do significado representacional do mapa. (GREENBLATT, 1991, p.252).

Reconhecer e identificar os componentes que afetam as representações de um objeto estético no seu período está entre as práticas metodológicas do Novo Historicismo. Greenblatt chama este conceito de ressonância, e acrescenta:

[...] o efeito da ressonância não depende necessariamente de um colapso da distinção entre arte e não-arte. Ele pode ser atingido despertando-se no espectador o sentido da construção cultural e historicamente contingente dos objetos de arte, a noção das negociações, permutas, mudanças de direção, exclusões pelas quais certas práticas representacionais podem ser separadas de outras práticas representacionais a que parcialmente se assemelhem. Uma exposição ressonante frequentemente distancia o espectador da celebração de objetos isolados, e o leva em direção a uma série de relações e questões sugeridas, apenas semivisíveis. Como os objetos chegaram a ser expostos? O que está em jogo na sua categorização como “dignos de museu”?; (GREENBLATT, 1991, p.252).

A resposta leva aos juízos de valor que estão em evidência naquele determinado momento, e ainda, associa o processo criativo do artista ao conceito de ressonância, como a



capacidade de selecionar, influenciar, ou adaptar-se, de acordo com os juízos de valor em voga. Isto inclui toda uma rede de relações gravitando ao redor do objeto estético, desde antes da sua criação, até a sua aparição final. Deste modo, para analisar o objeto estético é necessário olhar não somente para ele, mas para toda esta rede de relações que o rodeia, dentro do tempo que o gerou. Portanto, Vesser conclui que:

Os Novos Historicistas combatem o formalismo vazio, levando as considerações históricas ao centro do palco da análise literária. Seguindo Clifford Geertz, Victor Turner e outros antropólogos culturais, os Novos Historicistas desenvolveram um método de descrever a cultura em ação. Seguindo a sugestão do método de "descrição densa" de Geertz, eles aproveitam um evento ou anedota... para relê-lo de modo a revelar, através da análise de pequenos detalhes, os códigos comportamentais, as lógicas e as forças motrizes que controlam toda uma sociedade. (VESSER, 1989, p. 11, minha tradução)

## 4 RESULTADOS DA ANÁLISE DO POEMA

Para realizar a análise, tanto a identificação dos eventos citados no contexto histórico da Revolução francesa, quanto as personagens envolvidas nestes eventos, foram fatores essenciais à compreensão dos conflitos narrados no poema. Por questão de espaço, segue aqui um breve sumário de alguns pontos, considerando que na íntegra o poema possui 310 versos.

O título e o primeiro verso do poema, “*The dead brood over Europe, the cloud and vision descends over cheerful France;*” (1), introduzem o cenário da ação. Começando com o segundo verso, “*O cloud well appointed! Sick, sick, the Prince on his couch, wreath'd in dim*”(2), “*the Prince*” é uma referência a Luís XVI, último rei da França antes da revolução instituir a República.

Na sequência, no sétimo verso, o rei fala ao diretor-geral de finanças: “*Rise, Necker! the ancient dawn calls us*”(7). Jacques Necker era um banqueiro suíço e ministro da Fazenda da França na época, uma figura muito reverenciada entre a população, que depositava grande esperança na sua capacidade para solucionar a crise financeira do país. Ele acabou sendo demitido por Luís XVI, posteriormente. Esse personagem ainda aparece em 8 versos diferentes do poema (7, 10, 93, 107, 108, 111, 116 e 127), em geral sua imagem é adjetivada e



associada por figuras como “*trouble*”, “*cloud*”, “*red clouds*”, e “*dark cloud*”, em uma deterioração progressiva que culminará no momento final de sua “*departure*” (verso 127).

A figura da Bastilha aparece pela primeira vez no décimo oitavo verso, fortemente ficcionalizada. Do mesmo modo que Jacques Necker foi representado ao longo do poema, rodeado por nuvens que vão se tornando cada vez mais escuras, a figura do Marquês de Launay, que ocupava a posição de governador da Bastilha, aparece cercado por “*dark fogs list'ning the horror*” (verso 19). O tempo em Paris não era nebuloso durante os dias do cerco. Assim, é interessante observar a lógica do simbolismo, e que ambos, Jacques Necker e o Marquês de Launay, perdem seus cargos no decorrer dos eventos. Launay tragicamente, porque foi morto pela multidão que cercou e invadiu a Bastilha.

Nos versos (19-20), Blake estima o total de homens da guarnição, as tropas que estavam estacionadas defendendo a Bastilha, como sendo em número de “*A thousand his soldiers, old veterans of France,*”. Outra vez há um certo exagero, Blake utiliza uma hipérbole como figura de retórica nesta passagem. Estima-se que a guarnição da Bastilha era praticamente simbólica, composta apenas por cem velhos combatentes veteranos, e trinta guardas suíços, ao contrário de “*a thousand*” (mil) soldados. Embora fossem suficientes para impedir a invasão da fortaleza, observadas as características da Bastilha, não conseguiriam sobreviver isolados e sem alimentos à um cerco maior do que uns poucos dias. Ainda assim, são representados como tendo uma disposição e uma moral alta; no verso 20, eles estavam “*breathing red clouds of power and dominion*”, e nos próximos versos (21-22) o governador estava sendo “*stalk'd like a lion from tower/To tower; his howlings were heard in the Louvre*” (Referência à decapitação e ao empalamento da sua cabeça como troféu de caça).

Provavelmente, as descrições à respeito da identidade dos prisioneiros da Bastilha, em número total de sete, foram estimadas com base nos rumores e informações que circulavam nos meios da época. Blake atribui um nome para identificar cada uma das torres da fortificação, e ele supõe haver um prisioneiro sendo mantido encarcerado no calabouço de cada uma das sete torres que formavam a fortaleza. Na primeira torre, “*the den nam'd Horror held a man/Chain'd hand and foot*” (versos 26-27). A descrição do primeiro prisioneiro é



genérica, e o detalhe dele ter sido “confinado por uma escrita profética” (verso 29) é a única caracterização de sua individualidade. No verso que menciona a segunda torre, “*the tower nam'd Darkness; was a man/Pinion'd down to the stone floor*” (versos 29-30), com “*a mask of iron on his face hid the lineaments*” (verso 31), Blake adota uma referência ficcional, inspirada por um prisioneiro não identificado, que foi preso entre 1669 ou 1670 (portanto, um século antes da Revolução Francesa eclodir), e que posteriormente foi romantizado pelo escritor Alexandre Dumas, na novela seriada em capítulos “O Visconde de Bragelonne: Dez Anos Depois” (1847–1850). No verso que menciona a terceira torre, “*the tower named Bloody, a skeleton yellow remained in its chains on its couch/Of stone*” (versos 33-34), o eu-lírico do poema faz uma afirmação baseada nas histórias e boatos que foram amplamente divulgados como fatos em Paris, do mesmo modo que ocorreu com os rumores da descoberta do esqueleto pertencente ao “Homem da Máscara de Ferro” nas masmorras. No verso que menciona a quarta torre, ironicamente chamada de “*the den nam'd Religion,*” (verso 35), aqui há certamente um trocadilho com outra expressão, uma referência a “*the damned Religion*”. Este é um dos ataques de Blake à religião convencional, também expresso em outro poema intitulado “*Proverbs of Hell*”, composto por Blake entre 1790 e 1793: “*Prisons are built with stones of Law, Brothels with bricks of Religion.*” (verso 21). Assim, mais adiante, (versos 35-36) “*in the den nam'd Religion, a loathsome sick woman bound down/To a bed of straw;*”, evoca o ato de barbárie cometido contra uma mulher. Esta referência na verdade contradiz o fato de que não haver nenhuma mulher aprisionada na Bastilha, naquela época, mas acrescenta uma ênfase de drama às atrocidades, que supostamente eram cometidas por autoridades representantes da nobreza da França. Entretanto, consultas aos registros atuais sobre os prisioneiros fazem a Bastilha aproximar-se de um depósito para casos psiquiátricos, e não uma prisão de segurança máxima. Há ainda outra referência a presença de uma figura feminina encarcerada, que aparece na afirmação: “*She refus'd to be whore to the Minister, and with a knife smote him.*” (verso 37). O verso pode sugerir a recusa de alguém, supostamente uma mulher, em submeter-se aos caprichos e exigências do referido Ministro. Em consequência, a mulher foi encarcerada na Bastilha por um ato de arbitrariedade, uma prática



de abuso do poder. Em contrapartida, houve um caso real envolvendo o conde Hubert de Solages (nascido em Carmaux em 1746) e sua irmã Lady of Barrau. Hubert de Solages foi preso por motivos que até hoje permanecem obscuros: aparentemente ele foi recolhido à Bastilha por autoridades que cederam aos pedidos da sua família por Solages assediar de modo sistemático à sua própria irmã, Lady of Barrau. Embora existam hipóteses diferentes para justificar a natureza do conflito levantado no verso, o fato de Blake alegar o encarceramento de uma figura feminina poderia ser uma inversão do poeta, um equívoco ao julgar os rumores em circulação sobre o episódio da prisão do conde Hubert de Solages (referido no verso como Minister) por assédio contra sua irmã, que naturalmente resistia as investidas. Ou seja, o verso sugere que a vítima tivesse sido encarcerada. No verso que menciona a quinta torre, *“tower nam'd Order, an old man, whose white beard cover'd the stone floor like weeds”* (verso 37). A afirmação pode ter sido baseada nos rumores que enganaram até mesmo a multidão de populares que assolou a Bastilha. Na verdade, eles haviam encontrado dentro das masmorras o conde Whyte de Malleville (nascido em Dublin em 1730). Este foi encarcerado à pedido de sua família, por ser considerado mentalmente insano, não havendo qualquer relação da sua prisão com o despotismo dos nobres ou a corrupção do sistema imperial francês. No dia da queda da Bastilha, Whyte de Malleville se assemelhava, em todos os aspectos, ao estereótipo do mártir que o público esperava encontrar na Bastilha: uma vítima mantida aprisionada por arbitrariedades do regime. Sua aparência era de um homem idoso, magro, e de barbas brancas. Assim, ele desfilou pelas ruas de Paris sobre uma carroça para exposição pública, conduzido pelos insurgentes que o libertaram como um mártir. Quanto a última torre, há o verso: *“nam'd the tower of God, was a man/Mad, with chains loose, which he dragg'd up and down;”*. Uma imagem interessante, que certamente atestaria as arbitrariedades cometidas pelos detentores do poder, as autoridades da Igreja e da monarquia francesa, ao manterem na prisão pessoas que deveriam estar em outras instituições. Novamente, a conta pode ser atribuída ao caso do Conde Whyte de Malleville. Na verdade, (STEVENSON, 2007, p.134) comenta à respeito: “Um dos prisioneiros, quando libertado, teve que ser levado a um asilo. Blake não poderia saber disso, no entanto. Ele estava mais



preocupado com a ironia da situação: a razão decaída traz uma nova vítima para o mundo da atração gravitacional de Newton”. Ou seja, o prisioneiro passou por uma crise emocional após os eventos. Então, quando este prisioneiro finalmente encontra sua liberdade, ocorre a ironia maior: *“vain hopes! his reason decay'd, and the world of attraction in his bosom/Center'd, and the rushing of chaos overwhelm'd his dark soul. He was confin'd/For a letter of advice to a King, and his ravings in winds are heard over Versailles”* (versos 49-51).

Sobre o destino do Conde Whyte de Malleville, e dos demais prisioneiros libertados em decorrência da Bastilha ser tomada pelos revolucionários, Alger afirma que:

No dia seguinte à queda da Bastilha, Whyte foi colocado no asilo de Charenton, posteriormente, ele foi transferido, em 31 de julho de 1795, para outro asilo, Petites Maisons. Whyte, enquanto motivo de piedade, não era, portanto, uma vítima do despotismo. Dos seis companheiros cativos, quatro eram falsificadores, um quinto ficou confinado por indecência e o sexto, como Whyte, acabou insano, pois declarando-se cúmplice na tentativa de assassinato do Rei Luís XV. (ALGER, 1889, p. 334, minha tradução)

Apesar da natureza das situações abordadas, as referências de Blake parecem precisas em muitos pontos. Após o episódio da queda da Bastilha, o foco do poema muda para o Conselho do Rei. Ao término do poema, Blake prefere enfatizar reiteradamente a saída das tropas militares de Paris, as consequências imediatas da perda do apoio do exército, provocando a vulnerabilidade do rei Luis XVI e da nobreza dentro do cenário da revolução. Assim, os versos (298-299): *“Pale and cold sat the King in midst of his peers, and his noble heart sunk, and his pulses /Suspended their motion, a darkness crept over his eyelids, and chill cold sweat”*, retratam Luis XVI diante de seu destino, e mais adiante, os nobres afundando nas entranhas da terra como um mal que, finalmente, desce ao abismo, versos (298-299): *“And the bottoms of the world were opened, and the graves of arch-angels unsealed; /The enormous dead lift up their pale fires and look over the rocky cliffs.”*



## 5 CONCLUSÕES

Historicamente, a Revolução Francesa começou em 1789 e terminou em 1799. Em seu poema “The French Revolution” (1791), William Blake ficcionaliza os eventos e os conflitos sociais da sua época. Blake pretendia que o poema fosse publicado em sete volumes, mas, na verdade, apenas o primeiro livro aparece em uma prova de página, e nunca foi publicado. Nesse livro, Blake estava cobrindo apenas a primeira fase da revolução, período que vai de maio de 1789 até julho de 1789.

Entre os temas explorados no poema estão a decadência da autoridade do Rei Luís XVI, a queda da Bastilha, as ligações estreitas entre a Igreja e a monarquia francesa, a corrupção associada às instituições, a opressão da população e do homem do campo, e o colapso do *ancien régime*. Na época, o estado francês estava à beira da falência e a população em meio à grave crise econômica, principalmente, devido ao fato de que a França foi um dos primeiros países a dar apoio à Revolução Americana, contra o domínio da Inglaterra.

A Revolução Americana foi uma guerra pela liberdade contra a tirania governamental do Império Britânico. Ironicamente, no período histórico seguinte, no início da Revolução Francesa, já existiam muitos contrastes, atritos, interesses divergentes, e ambivalências em termos de ideologias. Quando a França, sob a regência de Luís XVI, enviou tropas para apoiar a Revolução Americana, os comandantes militares franceses que participaram eram pertencentes à nobreza, e.g., o Marquês de Lafayette, personagem presente no poema de Blake, tornou-se herói nacional nos Estados Unidos. Em seu retorno ao solo francês, Lafayette viveu o dilema de sufocar a rebelião popular e manter o seu apoio ao *ancien régime*, de tentar ascender ao poder devido ao seu prestígio, mas por fim, acabou refugiando-se na Áustria, provavelmente para fugir ao Terror e a guilhotina.

O colapso econômico que sucedeu na França, após a Independência dos Estados Unidos, também encontrou paralelo no colapso do *ancien régime* do Rei Luís XVI, um momento de instabilidade próprio para mudanças políticas e renovações. Os personagens do panorama político da época são mencionados no poema regularmente, mas exigem do leitor familiaridade com os principais nomes do período, e também com seus aliases, para serem



identificados corretamente. Na maioria dos versos, o eu-lírico está se referindo às ações que foram mencionadas e às personagens que participaram delas através do uso de imagens e de um forte simbolismo. As muitas notas de rodapé do livro “*Blake: The Complete Poems*”, de W. H. Stevenson, foram fundamentais como referências de apoio para auxiliar a identificação de todos estes elementos e dos significados de seus entrelaçamentos.

## REFERÊNCIAS

ALGER, John Goldworth. *Englishmen in the French revolution*. Publisher London, S. Low, Marston, Searle & Rivington, limited, 1889. Disponível em:

<[https://archive.org/stream/cu31924024312021/cu31924024312021\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/cu31924024312021/cu31924024312021_djvu.txt)>

Acesso em: 16 jun. de 2019.

CUNNINGHAM, Allan.; *The lives of the most eminent British painters and sculptors, Volume 2*. London: Harper & Brothers., 1837. Disponível em:

<[https://books.google.com.br/books?id=kgAFAAAAAYAAJ&pg=PA124&hl=pt-BR&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=kgAFAAAAAYAAJ&pg=PA124&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)>

Acesso em: 16 jun. de 2019.

DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary*. Hanover: University Press of New England, 1988.

DUMFRIES; GALLOWAY; *Dumfries & Galloway Hall of Fame*. 2018. Disponível em:

<<https://www.dumfries-and-galloway.co.uk/people/carlyle.htm>>

Acesso em: 27 out. de 2019.

EAVES, Morris. *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ERDMAN, David V.; *Blake: Prophet Against Empire: A Poet's Interpretation of the History of His Own Times*. Princeton University Press, 1954. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?id=i0tEKFEbXRAC&printsec=frontcover&dq=isbn:0486267199&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjojuU4evUAhVF1pAKHScmAG4Q6AEIJjAA#v=onepage&q&f=false>>

Acesso em: 16 jun. de 2019.



GREENBLATT, Stephen. O Novo Historicismo. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, p. 244-261.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespeare Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

LIENHARD, John H. *The Engines of Our Ingenuity – An Engineers Look at Technology em Culture*. Oxford University Press, 1999.

MCPHEE, Peter. *A companion to the French Revolution*. Edited by Peter McPhee. Wiley-Blackwell, 2013.

OLSON, Roberta J. M.; *Italian Drawings 1780-1890*. American Federation of Arts, National Gallery of Art (U.S.), 1980. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?isbn=0917418646>>

Acesso em: 16 jun. de 2019.

SUTHERLAND, Donald. *The French Revolution and Empire: The Quest for a Civic Order*. Oxford: Blackweall, 2003.

STEVENSON, W. H. *Blake: The Complete Poems*. 3. ed. Longman Annotated English Poets. Harlow: Pearson Education Limited, 2007.

SWINBURNE, A. C. *William Blake: A Critical Essay*, 1868. Disponível em:

<[https://en.wikisource.org/wiki/William\\_Blake,\\_a\\_critical\\_essay](https://en.wikisource.org/wiki/William_Blake,_a_critical_essay)>

Acesso em: 17 jan. De 2019.

VESSER, Harold Aram. *The New Historicism*. New York & London: Routledge, 1988.