

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Odon Bastos Dias

**A REVOLUÇÃO FRANCESA: UMA ANÁLISE DO POEMA DE  
WILLIAM BLAKE À LUZ DO NOVO HISTORICISMO**

Santa Maria, RS  
2019



Odon Bastos Dias

**A REVOLUÇÃO FRANCESA: UMA ANÁLISE DO POEMA DE WILLIAM BLAKE À  
LUZ DO NOVO HISTORICISMO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Eneias Farias Tavares

Santa Maria, RS  
2019

Dias, Odon Bastos

A REVOLUÇÃO FRANCESA: UMA ANÁLISE DO POEMA DE WILLIAM  
BLAKE À LUZ DO NOVO HISTORICISMO / Odon Bastos Dias.-  
2019.

126 p.; 30 cm

Orientador: Eneias Farias Tavares

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Letras, RS, 2019

1. William Blake 2. Revolução Francesa 3. Novo  
Historicismo I. Tavares, Eneias Farias II. Título.

**Odon Bastos Dias**

**A REVOLUÇÃO FRANCESA: UMA ANÁLISE DO POEMA DE WILLIAM BLAKE À  
LUZ DO NOVO HISTORICISMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

**Aprovado em 12 de dezembro de 2019:**



---

**Enéias Farias Tavares, Dr. (UFSM)**  
(Presidente/Orientador)



---

**Renata Farias de Felipe, Dra. (UFSM)**



---

**Júlio César França Pereira, Dr. (UERJ)**

Santa Maria, RS  
2019



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao professor Dr. Enéias Farias Tavares, por suas aulas motivadoras durante a graduação, por sua orientação tranquila e por toda a confiança depositada na elaboração da dissertação.

Ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, à oportunidade, ao acolhimento, e ao apoio recebido.

A todos que auxiliaram, direta ou indiretamente.

À Capes, pelo apoio financeiro.

Aos meus pais.



“A arte é a árvore da vida.  
A ciência é a árvore da morte”.

William Blake



## RESUMO

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

AUTOR: Odon Bastos Dias  
ORIENTADOR: Enéias Farias Tavares

Este trabalho analisa a forma na qual o poeta inglês William Blake retrata os personagens e os eventos citados no poema "The French Revolution". Atenção especial é voltada ao modo que a representação ficcional adotada por Blake descreve a participação destes personagens para criar uma narrativa lírica de caráter revisionista, em comparação aos respectivos papéis históricos desempenhados pelos atores da Revolução Francesa. Adicionalmente, são comentados e discutidos os eventos históricos mencionados no poema, a fim de estabelecer uma relação entre as ações do ponto de vista ficcional, conforme atribuídas segundo a ótica de Blake, e os acontecimentos pertencentes ao período. Por fim, procurou-se investigar o poema como elemento estruturador de uma narrativa lírica que ocorre independente da mitologia blakeana, pois esta constituiu uma presença constant no conjunto da sua obra, mas está ausente em The French Revolution, fato singular na produção artística anterior e posterior do poeta.

**Palavras-chave:** William Blake. Revolução Francesa. Novo Historicismo.



## **ABSTRACT**

### **THE FRENCH REVOLUTION: AN ANALYSIS OF WILLIAM BLAKE'S POEM UNDER THE LIGHT OF NEW HISTORICISM**

AUTHOR: Odon Bastos Dias  
ADVISOR: Enéias Farias Tavares

This work analyzes the way in which the English poet William Blake portrays the characters and events cited in the poem *The French Revolution*. Special attention is focused on the way that the fictional representation adopted by Blake describes the participation of these characters to create a lyrical narrative of revisionist character, in comparison to their respective roles played in the French Revolution. In addition, the historical events mentioned in the poem are commented and discussed in order to establish a relation between the actions of the fictional point of view, as attributed according to Blake's perspective, and the events belonging to the period. Finally, it was sought to investigate the poem as a lyrical narrative that occurs independently of the Blakean mythology, a recurrence in the whole of his work that was absent in *The French Revolution*, a singular fact in the poet's artistic production.

**Keywords:** William Blake. *The French Revolution*. New Historicism.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
1.1	WILLIAM BLAKE NO SEU CONTEXTO HISTÓRICO, POR ALEXANDER GILCHRIST.....	20
1.1.1	<b>O autor na sua época</b> .....	22
1.1.2	<b>O primeiro biógrafo de William Blake</b> .....	24
1.1.3	<b>Louco ou não, eis a questão: a imagem pessoal de Blake</b> .....	27
1.2	WILLIAM BLAKE DE ACORDO COM A CRÍTICA CONTEMPORÂNEA .....	34
1.3	A FICCIONALIZAÇÃO DAS REVOLUÇÕES NA POESIA DE BLAKE .....	42
1.3.1	<b>Personagens de ficção e personagens reais</b> .....	47
1.4	O NOVO HISTORICISMO E AS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA HISTÓRIA.....	51
<b>2</b>	<b>O POEMA <i>A REVOLUÇÃO FRANCESA</i>, DE WILLIAM BLAKE</b> .....	60
2.1	O PERÍODO HISTÓRICO E OS EVENTOS MENCIONADOS POR BLAKE ..	60
2.2	AS CARACTERÍSTICAS DA VERSIFICAÇÃO DO POEMA.....	68
2.3	A ANÁLISE DO POEMA: A HISTÓRIA QUE A NARRATIVA CONTA.....	68
<b>3</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	101
<b>4</b>	<b>A TRADUÇÃO DO POEMA</b> .....	105
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	124



## 1 INTRODUÇÃO

O ponto de partida desta dissertação encontra-se em algum lugar de 2017, quando estava cursando o último ano da graduação do curso de Letras – Inglês, mais exatamente a disciplina de Literaturas de Língua Inglesa: Poesia, do sétimo semestre. Havia um trabalho final para entregar sobre algum dos autores estudados e a minha escolha foi o poema *The French Revolution* (1791) de William Blake. Também existia um limite mínimo de oito páginas para o trabalho ser aceito, mas um poema que contém trezentos e dez versos certamente garante uma quantidade de texto muito maior na hora de escrever os resultados da análise. Contudo, havia outras opções: poderia ter escolhido um soneto de catorze versos alexandrinos, e então comentaria dois versos por página e finalizaria com uma conclusão. Porém, não foi assim que aconteceu: a opção pelo poema de Blake exigiu a seleção de uma amostra das passagens mais importantes, e na procura por referências bibliográficas que contivessem o texto original, apareceu o livro de W. H. Stevenson, *Blake: The Complete Poems* (2007), que agora parece um material de consulta inseparável, e espero que continue a utilizá-lo futuramente por um longo tempo.

Na metade do ano de 2017, o livro de Stevenson foi necessário uma segunda vez para auxiliar no projeto para ingresso no Mestrado em Letras. Ao conversar com o orientador, a ideia inicial do projeto envolveria o planejamento de uma dissertação sobre as revoluções em William Blake: uma análise dos poemas *The French Revolution* (1791) e *America a Prophecy* (1793).

Como as datas indicam, Blake escreveu primeiro o poema sobre a revolução na França, e depois passou para os eventos da guerra de independência nos Estados Unidos. As duas revoluções, todavia, aconteceram na ordem contrária: primeiro a América proclamou a república, quando oficiais e soldados franceses combateram ao lado dos colonos norte-americanos contra o exército imperial britânico. Depois, oficiais e soldados franceses voltaram para casa e viram-se as voltas com a revolução na França. O rei que os enviou à América para lutar pela liberdade não poderia permitir que a França se tornasse uma república, sob o risco de perder o seu poder. Na verdade, acabou perdendo a vida. Se a inversão do tempo cronológico dos eventos seria um dos problemas para escrever sobre *The French Revolution* e *America a Prophecy*, o outro problema estava na inversão dos papéis dos personagens nas duas revoluções.

Mesmo assim, nenhum destes dois problemas comparava-se ao terceiro: Blake escreveu *The French Revolution* de um modo que o leitor da sua época reconheceria tanto os personagens citados quanto as passagens descrevendo os principais acontecimentos. O leitor atual não seria familiar com as denominações.

Entretanto, *America a Prophecy* é muito diferente, uma vez que a linguagem poética envolve uma mitologia de seres que precisam ser apresentados primeiramente ao leitor, que assumem o papel das forças que se antagonizam e são simbolizadas por criaturas pertencentes a uma cosmovisão blakeana extremamente particular. O poema é tão extenso quanto *The French Revolution*, um pouco maior até.

Em algum momento do primeiro semestre do mestrado, em uma nova reunião com o orientador, surgiu a decisão que tornaria esta dissertação no formato atual: a revolução francesa permaneceria no trabalho, a revolução americana sairia da pauta (fato que torna muito mais atraente agora o poema *America a Prophecy*) e no lugar da revolução americana entraria a perspectiva teórica do Novo Historicismo.

A união de um texto poético como *The French Revolution* e perspectiva teórica como o Novo Historicismo não poderia ser mais adequada. Havia a história da revolução francesa conforme William Blake ouviu ela na sua época. Havia a história da revolução na França conforme os personagens do período a tenham experimentado. Há diversas histórias sobre a revolução francesa conforme elas são contadas hoje por pesquisadores. Há uma história da revolução na França contada de acordo com o viés romântico e adepto dos regimes republicanos conforme William Blake apresentou em *The French Revolution*.

À medida em que a leitura e a tradução do poema começaram, uma estrutura lógica também foi se formando para dar conta do quebra-cabeças. O primeiro passo foi a releitura do poema original de Blake acompanhado das anotações do livro de W. H. Stevenson. O resultado é semelhante ao de mergulhar em um hipertexto. O segundo passo foi desvendar a natureza de Blake com a tradução de um capítulo da primeira biografia do poeta, escrita por Alexander Gilchrist, texto fundamental para a redescoberta do poeta ainda no século XIX. Outra parte das peças que estavam faltando foram complementadas com auxílio do livro editado por Peter McPhee, *A companion to the French Revolution* (2013), uma compilação de artigos escritos por diferentes autores, cada um deles com um viés histórico próprio. Paralelamente, outros pesquisadores da obra de Blake foram consultados, muitos já possuíam

dados históricos e pesquisas próprias que ajudaram a trazer mais peças para completar o quebra-cabeças, como no caso do livro de David V. Erdman, um título que não poderia ser mais adequado ao espírito do trabalho realizado aqui: *Blake: Prophet Against Empire: A Poet's Interpretation of the History of His Own Times* (1954).

Assim, a primeira parte da análise do poema seguiu as notas de rodapé de W. H. Stevenson como referência. Erdman forneceu um dado fundamental para esclarecer a natureza do símbolo recorrente que surgiu no poema, e então uma segunda parte da análise promoveu uma nova leitura de alguns versos específicos nos quais havia uma aparição do símbolo.

A organização do texto final da dissertação está dividida em uma introdução, seguida de dois capítulos maiores, uma discussão dos resultados, e um capítulo contendo uma versão adaptada para o português do poema (minha tradução) intitulada “A Revolução Francesa”. A métrica original não pode ser mantida, qualquer tentativa nesta direção provavelmente teria provocado uma quebra de todas os prazos, então o poema em anexo está apresentado em versos brancos. Após o último capítulo estão as referências bibliográficas.

A organização do primeiro capítulo da dissertação apresenta quatro seções. A primeira seção apresenta William Blake inserido no seu contexto histórico de acordo com a pesquisa realizada por Alexander Gilchrist, o primeiro biógrafo a descrever a vida de Blake apenas algumas décadas após a morte do poeta, livro baseado em entrevistas realizadas com pessoas que conheceram Blake em vida. A segunda seção debate as visões da crítica contemporânea sobre a obra de William Blake, principalmente, as tentativas da caracterização dos poemas de acordo com movimentos literários. Há uma atenção especial aos aspectos presentes em *The French Revolution*. A terceira seção apresenta a ficcionalização das revoluções na obra de Blake, conforme o poeta passou a descrevê-las a partir da revolução francesa, com ênfase nesta. Há uma subseção com uma breve discussão sobre personagens ficcionais e personagens reais. A quarta seção está voltada para a teoria literária proposta por Stephen Greenblatt que foi batizada de Novo Historicismo, destacando a filosofia, conceitos e ideias que podem auxiliar na análise do poema, considerando a possível adequação e a inspiração que a teoria poderá oferecer nesta atividade.

A organização do segundo capítulo da dissertação apresenta somente três seções. Na primeira seção há uma descrição do período histórico e dos eventos mencionados por Blake no poema. Na segunda seção são analisadas as características da versificação do poema. Na terceira seção ocorre a análise propriamente dita do poema. Ela está dividida em duas fases distintas, conforme foi sugerido antes: a primeira fase da análise consiste do reconhecimento dos personagens e dos eventos históricos mencionados por Blake de acordo com a orientação das notas de W. H. Stevenson; a segunda fase da análise consiste da identificação de um símbolo em particular (“a nuvem”) que é uma presença recorrente ao longo do poema, de uma discussão sobre as significações e as propriedades do símbolo, que na maioria das vezes está associado aos personagens em particular ou ao cenário. Por fim, após a segunda fase da análise há uma relação das obras visuais do artista nas quais o mesmo símbolo está presente, o que poderia ser uma sugestão para pesquisas posteriores.

## 1.1 WILLIAM BLAKE NO SEU CONTEXTO HISTÓRICO, POR ALEXANDER GILCHRIST

Alguns autores não são absorvidos em seu próprio tempo. Deve-se supor, então, que a redescoberta do artista será responsabilidade das gerações seguintes. Uma primeira consequência das duas afirmações, a mais óbvia: por que o autor não foi reconhecido em sua época?

A resposta poderia apontar a compreensão da obra por parte dos leitores. Por extensão, estaria associada com o conceito de leitor ideal de uma obra, conforme foi definido por Alberto Manguel, ou com o conceito de leitor-modelo de uma obra, conforme foi definido por Umberto Eco. Os dois críticos apresentam suas concepções de formas distintas sobre o que consideram um leitor ideal ou modelo, mas ainda assim, as concepções são relativamente próximas.

Alberto Manguel acredita que o leitor ideal:

[...] não reconstrói uma história: ele a recria.

O leitor ideal não segue uma história: participa dela.

[...] O leitor ideal é o tradutor. Ele é capaz de dissecar o texto, retirar a pele, fazer um corte até a medula, seguir cada artéria e cada veia e depois dar vida a um novo ser sensível. O leitor ideal não é um taxidermista.

[...] O leitor ideal sabe aquilo que o escritor apenas intui.

O leitor ideal subverte o texto. O leitor ideal não pressupõe as palavras do escritor.

O leitor ideal é um leitor cumulativo: sempre que lê um livro ele acrescenta uma nova camada de lembranças à narrativa.

[...] O leitor ideal percorre as trilhas conhecidas. “Um bom leitor, um leitor importante, um leitor ativo e criativo é um leitor que relê.” Vladimir Nabokov

[...] Às vezes, um escritor pode esperar muitos séculos para encontrar seu leitor ideal. Blake demorou 150 anos para encontrar Northrop Frye.

(MANGUEL, 2009, p.33-34).

A definição de Manguel na sua íntegra tem o tamanho de cinco páginas, mas as partes destacadas podem ser suficientes para sugerir a ideia de que o ato da leitura recria a história, o leitor participa dela, dissecar e subverte o texto. Conforme Manguel mencionou, talvez Northrop Frye possa realmente ser o leitor ideal de William Blake. Frye era contemporâneo da escola americana de crítica literária chamada New Criticism, cuja filosofia de análise imanente do texto elimina a prática de extrair informações que não estão contidas no texto, como referências a fatos ou eventos históricos.

Por sua vez, a definição de leitor modelo de uma obra, conforme Umberto Eco concebeu, está associada aos limites de interpretação do texto. Para Eco, o leitor modelo é o tipo de leitor para quem o texto é destinado e planejado. O planejamento cabe a aquela entidade empírica ao qual Eco define como autor modelo. O autor modelo se manifesta como uma estratégia narrativa no texto, como um conjunto de instruções que são dadas a cada passo da leitura, esperando encontrar um leitor modelo no papel de colaborador, mas que durante a narrativa, também participe da criação de sentido sugerida pelo texto:

Nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública; leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular. Cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar. [...]

Naturalmente, o autor dispõe de sinais de gênero específicos que pode usar para orientar seu leitor-modelo, mas com frequência esses sinais podem ser muito ambíguos. (ECO, 1994, p. 16).

Em um período histórico, talvez não seja possível formar o leitor ideal ou o leitor modelo para um determinado autor. Talvez ainda, o autor não alimente tais expectativas. Logo, sua obra deverá esperar por novas gerações de leitores, para que ela possa ter alguma aceitação e compreensão, conforme sugeriu Manguel sobre o caso de William Blake.

A outra resposta possível pode estar relacionada com as condições do mercado livreiro no período de lançamento da obra: falta de visibilidade do autor, má divulgação da obra; aparentemente, todos estes fatores parecem ter sido aplicados ao conjunto da produção literária de William Blake. Ele precisou da iniciativa pessoal de um biógrafo, Alexander Gilchrist (1828-1861), que nasceu um ano após a morte de Blake, para sua produção literária poder escapar de um completo esquecimento histórico.

### 1.1.1 O autor na sua época

Ironicamente, quando Blake morreu em Londres no ano de 1827, ele já estava esquecido em seu próprio tempo. Seus poemas *Songs of Experience*, gravados e pintados à mão, venderam menos de 20 cópias em 30 anos, desde que começaram a ser publicados. No mesmo período, os chamados livros proféticos de Blake haviam desaparecido sem deixar vestígios. Atualmente, as únicas páginas sobreviventes do poema *The French Revolution* estão na coleção da Biblioteca Huntington, localizada em San Marina, no estado da Califórnia, dos Estados Unidos.

Como artista e ilustrador, o nome de Blake recebia maior consideração do que como poeta. Ele era reconhecido principalmente como o gravador comercial de textos melancólicos: *Night Thoughts* de Edward Young e *The Grave* de Robert Blair; e também por sombrios dramas bíblicos, *The Book of Job* e *Dante's Inferno*, trabalhos que foram interrompidos com a sua morte. Somente três anos depois, Blake recebeu um capítulo de 32 páginas, em geral, apresentado com uma entonação condescendente, no segundo volume de *Lives of the Most Eminent British Painters* (1830), de Alan Cunningham. Apesar do tom cortês escolhido pelo autor, a palavra “mad” aparece duas vezes no capítulo. Na primeira vez, ele refere-se aos poemas contidos nas iluminuras de Blake, ao comentar (CUNNINGHAM, 1837, p.127): “There is much that is weak, and something that is strong, and a great deal that is wild and mad, and all so strangely mingled, that no meaning can be assigned to it”<sup>1</sup>. E mais adiante, uma segunda vez:

---

1

The man who could not only write down, but deliberately correct the printer's sheets which recorded matters of utterly wild and mad, was at the same time perfectly sensible to the exquisite nature of Chaucer's delineations, and felt rightly what sort of skill his inimitable Pilgrims required at the hand of an artist.<sup>2</sup> (CUNNINGHAM, 1830, p.143).

Na sua época, Blake era amplamente considerado um homem “louco”. A origem desta reputação poderia estar relacionada com a natureza “selvagem e louca” da sua poesia, conforme destacou Cunningham; ou, de modo mais pontual, conforme apontam Pereira e Tavares (2009, p.82), devido simplesmente ao fato dos seus poemas abordarem “histórias sobre visões de anjos, demônios e profetas do velho testamento” de forma tão recorrente, que poderia sugerir ao leitor o estereótipo da escrita de um homem “louco de Deus”.

Todavia, a condição necessária para que os leitores estabeleçam entre a obra e o autor uma associação, de modo a influenciar seu nome, está na combinação de elementos como: ampla divulgação, grande publicidade recebida, expressivo número de cópias vendidas, ou ainda, na recepção da crítica. Caso contrário, o autor será um desconhecido do público. Em uma sincronia com o seu tempo, a obra de Blake não atende a nenhum desses critérios. Nos dias atuais, somente é possível analisá-la diacronicamente, em sua totalidade. Então, como garantir que foi a poesia de Blake, chamada de *wild and mad*, a responsável por influenciar tal reputação de louco?

A restauração da imagem e da memória de Blake no século XIX aconteceu a partir de uma iniciativa pessoal, e depois, como um trabalho em equipe: tendo começado com um jovem escritor chamado Alexander Gilchrist, o empreendimento foi concluído por sua esposa, Anne Gilchrist, e contou eventualmente com o auxílio do pintor Dante Gabriel Rossetti. A biografia era formada por dois volumes. Foi intitulada *The Life of William Blake, Pictor Ignotus*, com o subtítulo em latim, “pintor desconhecido”, que fazia uma referência às obras de arte nas quais não foi possível atribuir o nome do *autor*.

---

Há muita coisa que é fraca e alguma coisa que é forte, e há uma grande quantidade de coisas que são selvagens e loucas, e tudo tão estranhamente misturado, que nenhum significado pode ser atribuído a elas.

<sup>2</sup> O homem que não apenas podia escrever, mas também corrigir deliberadamente as folhas de impressão, que registravam conteúdo tão selvagem e insano, era ao mesmo tempo perfeitamente sensível à natureza primorosa das delineações de Chaucer, e presentia corretamente o tipo de perícia que seus inimitáveis peregrinos exigiam da mão de um artista (tradução minha).

O lançamento da 1ª edição aconteceu no ano de 1863, dois anos após a morte de Alexander, que deixou a obra inconclusa, e 36 anos após a morte de Blake; a 2ª edição apareceu no ano de 1880.

### 1.1.2 O primeiro biógrafo de William Blake

Alexander Gilchrist<sup>3</sup> nasceu em 1828, no Newington Green, um espaço aberto no norte de Londres entre os distritos de Islington e Hackney. Anne Burrows<sup>4</sup> nasceu no ano de 1828, filha do casal John Parker e Henrietta Borrows, uma distinta família de Essex. Em algum momento, o casal se encontra na Inglaterra, muito provavelmente em Londres, segundo descreve Daniela Schwarcke do Canto:

A informação de onde e como o casal Gilchrist se conheceu não é totalmente clara. Marion Alcaro (1991) coloca que há algumas hipóteses. Entre elas está a de que eles se conheceram em Londres, quando tinham 18 anos. Nesta época, a família de Anne alugava uma casa de uma Sra. James Gilchrist, mas Herbert Gilchrist, filho e biógrafo de Anne, não confirma se a proprietária do imóvel era mesmo a sua avó paterna. Outra hipótese seria de que Alexander e o irmão de Anne, Johnny, teriam sido colegas no Middle Temple, quando estudantes de direito. (SCHWARCKE DO CANTO, 2015, p.19).

No ano de 1851, após um noivado de dois anos, ela se casou com Alexander, tornando-se Anne Gilchrist. No ano de 1856, o casal mudou-se novamente, desta vez para o Chelsea, uma área próspera no sudoeste de Londres, onde passou a morar em uma residência situada ao lado do casal Thomas Carlyle e Jane Welsh Carlyle, ambos escritores notáveis. Thomas é considerado um dos mais importantes comentaristas sociais de sua época (DUMFRIES; GALLOWAY, 2018), e Jane, uma das grandes escritoras epistolares do século XIX, segundo (WOLF, 1986, p. 184).

No ano de 1859, quando Charles Darwin publicou *A Origem das Espécies*, Anne Gilchrist escreveu um artigo controverso sobre o recém-descoberto gorila,

---

<sup>3</sup> Filho de um ministro da Igreja Unitarista, Gilchrist tornou-se escritor e crítico de arte. Em 1853, Gilchrist mudou-se para uma cidade no sul da Inglaterra, Guildford, onde escreveu *The Life of Etty*, sobre o artista inglês William Etty, pintor mais conhecido por seus quadros representando personagens nus em cenários históricos.

<sup>4</sup> Quando Anne Burrows tinha onze anos, o pai morreu em acidente praticando equitação. Após a morte do pai, ela foi criada em Highgate, Londres, onde depois passou a escrever, tornando-se uma colaboradora ativa de revistas, juntamente com o irmão.

intitulado *Nosso parente mais próximo* (Our Nearest Relation), comparando suas habilidades e hábitos com o homo sapiens.

No dia 1º de novembro de 1860, aos 32 anos, Alexander Gilchrist encontrou pela primeira vez Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), dono de uma coleção de manuscritos inéditos de Blake. Quando visitou Rossetti, Gilchrist mencionou que nos últimos seis anos estava trabalhando em uma biografia sobre William Blake. De fato, ele já havia assinado um contrato com a editora Macmillan.

Atualmente, Anne é mais reconhecida por sua amizade com Walt Whitman<sup>5</sup>, no período que ela morou na Filadélfia com os filhos. Apesar da maior responsabilidade sobre a finalização do trabalho de Alexander ter recaído sobre Anne<sup>6</sup>, há que se considerar também a participação de um outro poeta, ilustrador, pintor e tradutor britânico: Dante Gabriel Rossetti. O histórico de Rossetti inclui a fundação da *Irmandade Pré-Rafaelita*, juntamente com os artistas William Holman Hunt e John Everett Millais, no ano de 1848.

Para a elaboração do primeiro volume da biografia, Rossetti forneceu materiais importantes que compõem três capítulos: 21, 32 e 39; e ainda, a maioria das reproduções e fac-símiles das gravuras de Blake que ornamentam todo o volume.

Para a elaboração do segundo volume, além das ilustrações, Rossetti também foi responsável por uma edição dos escritos selecionados de Blake. Todavia, em relação aos poemas comentados e anotados, justifica-se o formato adotado por Rossetti apenas porque ele acreditava que Blake era muito hermético e indecifrável para o leitor comum no período. Esta intrusão sobre o trabalho de um autor não é mais uma prática admitida atualmente, dando ao conteúdo do segundo volume da biografia apenas o caráter de curiosidade histórica.

---

<sup>5</sup> No ano de 1869, Anne assistiu Whitman fazer uma leitura do poema *Leaves of Grass*. Depois, Anne escreveu a primeira grande crítica do trabalho de Whitman, intitulada “A Woman's Estimate of Walt Whitman”. No ano de 1878, ela mudou residência para a Nova Inglaterra, porém, voltou para Londres no ano seguinte.

<sup>6</sup> No ano de 1861, o casamento dos Gilchrists foi interrompido quando Alexandre morreu vítima de escarlatina. Sua filha Beatrice havia contraído a doença e o seu filho, Percy, a contraiu logo que a irmã se recuperou. Alexandre pegou a doença do seu filho, e faleceu aos 33 anos de idade. Anne ficou com os quatro filhos: Percy, Beatrice, Herbert e Grace. No ano de 1876, a família mudou-se para a Filadélfia, nos EUA. Uma das razões para a mudança foi o desejo da filha Beatrice de frequentar a faculdade de medicina. Beatrice acabou se tornando médica em Edimburgo, mas ela se suicidou pouco tempo depois. Percy teve uma carreira de sucesso ao desenvolver um novo método mais econômico de fabricar aço. Herbert tornou-se um pintor de menor notoriedade, ironicamente, quase um *Pictor Ignotus*.

A intenção do movimento Pré-Rafaelita era reformar a pintura, rejeitando tudo o que consideravam uma abordagem mecanicista da arte, atitude adotada por artistas que sucederam aos pintores renascentistas Rafael e Michelangelo, sendo devido ao primeiro o nome que emprestaram à sua escola: Pré-Rafaelitas.

A Irmandade Pré-Rafaelita foi o primeiro grupo na qual circulou a biografia de Blake. Influenciado pela imagem do artista criada no segundo volume da biografia por Dante Gabriel Rossetti, o poeta, novelista, e crítico literário Algernon Charles Swinburne (1837-1909) escreveu a obra *William Blake: A Critical Essay* (1868). Na abertura do primeiro capítulo, Swinburne apresenta Blake assim:

Between 1757 and 1827 the world, one might have thought, had time to grow aware whether or not a man were worth something. For so long there lived and laboured in more ways than one the single Englishman of supreme and simple poetic genius born before the closing years of the eighteenth century; the one man of that date fit on all accounts to rank with the old great names. A man perfect in his way, and beautifully unfit for walking in the way of any other man. We have now the means of seeing what he was like as to face in the late years of his life: for his biography has at the head of it a clearly faithful and valuable likeness.<sup>7</sup>(SWINBURNE, 1868).

Amigo pessoal de Rossetti, Swinburne manifestou ainda no primeiro capítulo a sua opinião positiva sobre o lançamento da biografia de Blake:

So that we now have it in a fair and sufficient form, and can look with reasonable hope for this first critical Life of Blake and selected edition of his Works to make its way and hold its place among the precious records and possessions of Englishmen.<sup>8</sup> (SWINBURNE, 1868).

A boa recepção da irmandade ajudou não somente na divulgação de *The Life of William Blake*, mas também no redescobrimento das ilustrações e obras poéticas de Blake na metade final do século XIX.

---

<sup>7</sup> Entre 1757 e 1827, poderia-se dizer que o mundo teve tempo de decidir se um homem valia ou não alguma coisa. Naquele tempo, viveu e trabalhou em mais de um caminho o único inglês de gênio poético simples e supremo nascido antes dos anos finais do século XVIII; o homem daquela data se encaixava em todas as contas para se classificar entre os grandes nomes do passado. Um homem perfeito em seu caminho, e maravilhosamente impróprio para andar no caminho de qualquer outro homem. Temos agora os meios de ver como ele era nos últimos anos de sua vida: pois sua biografia tem à sua frente uma semelhança claramente fiel e valiosa.

<sup>8</sup> Para que agora a tenhamos de forma justa e suficiente, e possamos contar com razoável esperança que essa primeira edição crítica *A vida de Blake*, somada à edição contendo as suas obras selecionadas, se estabeleçam e mantenham seus lugares entre os preciosos registros e posses dos ingleses.

### 1.1.3 Louco ou não, eis a questão: a imagem pessoal de Blake

Escrito a partir das entrevistas que Gilchrist realizou com pessoas que conheceram Blake enquanto ele ainda estava vivo, o capítulo 35 do volume 1 da biografia discute a questão da imagem de “louco” do poeta, de modo a desmistificá-la, e esclarecer as origens de tais boatos. Em parte, as razões podem ser atribuídas ao modo espirituoso e satírico que Blake usualmente associava ao tom de suas conversas cotidianas:

IN his familiar conversations with Mr. Palmer and other disciples, Blake would speak in the most matter-of-fact way of recent spiritual visitors. Much of their talk was of the spirits he had been discoursing with and, to a third person, would have sounded oddly enough. 'Milton the other day was saying to me,' so and so. 'I tried to convince him he was wrong, but I could not succeed.' 'His tastes are Pagan; his house is Palladian, not Gothic' Ingenuous listeners hardly knew, sometimes, whether to believe Blake saw these spirits or not; but could not go so far as utterly to deny that he did. It often struck them, however, that the spirits came under false pretences, and were not what they represented themselves; in as much as they spoke false doctrine, broached unsound opinions.<sup>9</sup> (GILCHRIST, 1880, cap.35).

Se Blake adotava tal estilo de conversação entre os amigos, também é de se imaginar que ele mantivesse um tom semelhante em outros meios sociais por onde o poeta circulava:

In society, again, Blake would give accounts of romantic appearances which had shown themselves to him. At one of Mr. Aders' parties—at which Flaxman, Lawrence, and other leading artists were present—Blake was talking to a little group gathered round him, within hearing of a lady whose children had just come home from boarding school for the holidays. 'The other evening,' said Blake, in his usual quiet way, 'taking a walk, I came to a meadow and, at the farther corner of it, I saw a fold of lambs. Coming nearer, the ground blushed with flowers; and the wattled cote and its woolly tenants were of an exquisite pastoral beauty. But I looked again, and it proved to be no living flock, but beautiful sculpture.' The lady, thinking this a capital holiday-show for her children, eagerly interposed, 'I beg pardon? Mr. Blake, but may I ask where you saw this?' 'Here, madam,' answered Blake,

<sup>9</sup> Em suas conversas regulares com o Sr. Palmer e outros discípulos, Blake falava de forma muito objetiva à respeito dos seus visitantes espirituais cotidianos. Em geral, a maioria delas eram conversas sobre os espíritos com os quais ele estava discutindo e, para os ouvidos de uma terceira pessoa, teriam soado muito estranhas. "Milton no outro dia estava me dizendo" assim e assado. "Tentei convencê-lo de que ele estava errado, mas não consegui." 'Seus gostos são pagãos; sua casa é (de um estilo arquitetônico) paladiano, não é gótica.' Ouvintes ingênuos mal poderiam diferenciar entre as situações relatadas, a maioria das vezes, e se Blake via esses espíritos realmente ou não; todavia, não poderiam negar que ele falava deste modo. Muitas vezes, porém, aquilo que mais os impressionava era o fato dos espíritos aparecerem sob falsos pretextos, e não o que os próprios espíritos representavam; assim, na medida em que (os ouvintes) geravam opiniões infundadas, em consequência, propagavam alegações falsas (tradução minha).

touching his forehead. The reply brings us to the point of view from which Blake himself regarded his visions. It was by no means the mad view those ignorant of the man have fancied. He would candidly confess they were not literal matters of fact; but phenomena seen by his imagination: realities none the less for that, but transacted within the realm of mind. A distinction which widely separates such visions from the hallucinations of madness, or of the victims of ghostly or table-turning delusions; and indicates that wild habit of talk (and of writing) which startled outsiders to have been the fruit of an excessive culture of the imagination, combined with daring licence of speech.<sup>10</sup> (GILCHRIST, 1880, cap.35).

O modo como Blake compartilhava suas visões com os amigos poderia ser extremamente peculiar aos olhos de quem não estivesse familiarizado com sua figura. Embora todos ouvissem atentamente suas histórias, em reconhecimento à imaginação do artista e do poeta, fora do seu círculo elas poderiam parecer criações de uma mente estranha, fantasiosa, que deslocava os elementos comuns do contexto ordinário, a ponto de parecerem despropósitos completamente absurdos. Por outro lado, o que o poeta estava praticando era o exercício da imaginação criativa aplicada à retórica pessoal:

According to his own explanation, Blake saw spiritual appearances by the exercise of a special faculty—that of imagination—using the word in the then unusual, but true sense, of a faculty which busies itself with the subtler realities, not with fictions [...] He said the things imagination saw were as much realities as were gross and tangible facts. He would tell his artist-friends, 'You have the same faculty as I (the visionary), only you do not trust or cultivate it. You can see what I do, if you choose.' In a similar spirit was his advice to a young painter: 'You have only to work up imagination to the state of vision, and the thing is done.' After all, he did but use the word vision

---

<sup>10</sup> Em sociedade, outra vez, Blake prestaria contas de como as aparições românticas se mostravam para ele. Em uma das festas do Sr. Aders - na qual Flaxman, Lawrence e outros artistas importantes estavam presentes - Blake estava conversando com um pequeno grupo reunido em torno dele, sendo ouvido por uma senhora cujos filhos tinham acabado de voltar do colégio interno para as férias - Na outra noite - disse Blake, em seu costumeiro jeito calmo -, eu estava dando um passeio, cheguei a um prado e, no canto mais distante, vi um grupo de cordeiros. Chegando mais perto, o chão estava corado com flores; e a paliçada do abrigo e seus inquilinos lanosos eram de uma beleza pastoral requintada. Mas olhei de novo, e não era um rebanho de cordeiros, mas sim uma linda escultura. A dama, acreditando tratar-se de um show de férias para crianças, interpôs-se avidamente: - Peço perdão? Sr. Blake, mas posso perguntar onde você viu isso? "Aqui, senhora", respondeu Blake, tocando a testa. A resposta nos leva à forma a partir da qual o próprio Blake considerava suas visões. Não foi de modo algum a visão maluca que os desconhecedores de sua figura imaginariam. Ele confessaria francamente que não eram fatos literais; mas sim fenômenos vistos por sua imaginação: realidades, no entanto, que ocorriam dentro do reino da mente. Uma distinção que separa amplamente tais visões das alucinações provocadas por loucura, das vítimas de delírios fantasmagóricos ou das ilusões provocadas pela mente; e que indica que seu hábito de falar espontaneamente (e de escrever) surpreendia aos estranhos: era somente o fruto de uma cultura excessiva da imaginação, combinada com uma ousada liberdade de discurso (tradução minha).

in precisely the same sense in which Wordsworth uses it to designate the poet's special endowment [...] <sup>11</sup> (GILCHRIST, 1880, cap.35).

Assim, aquilo que para o poeta era apenas o exercício da criatividade e do imaginário pessoal, uma prática sua aplicada à retórica e ao discurso do seu dia a dia, para um observador externo desavisado não era fácil acompanhar o estado de espírito do humor daquele poeta:

Extravagant and apocryphal stories have passed current about Blake. One—which I believe Leigh Hunt used to tell — bears internal evidence, to those who understand Blake, of having been a fabrication. Once, it is said, the visionary man was walking down Cheapside with a friend. Suddenly he took off his hat and bowed low, 'What did you do that for?' 'Oh! that was the Apostle Paul.' A story quite out of keeping with the artist's ordinary demeanour towards his spiritual visitants, though quite in unison with the accepted notions as to ghosts and other apparitions with whom the ghost-seer is traditionally supposed to have tangible personal relations. Blake's was not that kind of vision. The spirits which appeared to him did not reveal themselves in palpable, hand-shaking guise, nor were they mistaken by him for bodily facts. He did not claim for them an external, or (in German slang) an objective existence. <sup>12</sup> (GILCHRIST, 1880, cap.35).

Obviamente, o comportamento excêntrico de Blake não passava despercebido em público, e não tardaria para que os boatos e as histórias sobre o poeta surgissem. De acordo com a natureza espectral dos temas que tais histórias evocavam, elas acabaram por criar uma associação entre a imagem do poeta, não com a singularidade do seu pensamento criativo, mas com a loucura que aquele poderia expressar:

---

<sup>11</sup> De acordo com sua própria explicação, Blake percebia as aparições espirituais através do exercício de uma faculdade especial - a da imaginação - usando das palavras no então inusitado, porém verdadeiro, sentido da faculdade que se ocupa de realidades mais sutis, não das ficções. [...] Ele dizia que as coisas que a sua imaginação captava eram tanto as diferentes realidades quanto os fatos grosseiros e tangíveis. Ele também dizia aos seus amigos artistas: 'Vocês tem a mesma faculdade que eu (o visionário), só vocês não confiam nela ou a cultivam. Vocês podem ver o que eu vejo, se escolherem assim. De modo semelhante, ele aconselhava um jovem pintor: "Você só tem que trabalhar a imaginação para ativar o estado da visão, e a coisa estará pronta". Afinal, ele usava a palavra "visão" exatamente no mesmo sentido na qual Wordsworth a utilizava para designar o dom especial de um poeta (tradução minha).

<sup>12</sup> Muitas histórias extravagantes e apócrifas já foram contadas a respeito de Blake. Uma deles, que acredito que Leigh Hunt costumava contar, traz evidências adicionais, para aqueles que entendem Blake, de ter sido uma invenção. Uma vez, diz-se, o poeta visionário estava descendo Cheapside com um amigo. De repente, ele tirou o chapéu e curvou-se: "Por que você fez isso?" 'Oh! esse foi o apóstolo Paulo. Uma história completamente fora do comportamento habitual do artista em relação aos seus visitantes espirituais, embora em acordo com as noções aceitas a respeito de fantasmas e outras aparições, com as quais o visionário tradicionalmente alegaria manter relações pessoais tangíveis. Porém, Blake não possuía esse tipo de visão. Os espíritos que lhe apareciam não se revelavam de forma palpável, trocando apertos de mãos, nem eram confundidos por ele como assumindo uma forma corporal. Ele nunca reivindicou para eles (na gíria alemã) uma existência objetiva (tradução minha).

And here let us finally dispose of this vexed question of Blake's 'madness;' the stigma which, in its haste to arrive at some decision on an unusual phenomenon, the world has fastened on him, as on many other notable men before. Was he a 'glorious madman,' according to the assumption of those who knew nothing of him personally, little of his works, nothing of the genesis of them—of the deep though wayward spiritual currents of which they were the unvarying exponent?<sup>13</sup> (GILCHRIST, 1880, cap.35).

Em defesa de Blake, Alexander Gilchrist procura os depoimentos daqueles que o conheceram em vida, para anular o efeito do estigma que recai sobre o poeta:

'I saw nothing but sanity,' declares one (Mr. Calvert); 'saw nothing mad in his conduct, actions, or character.' Mr. Linnell and Mr Palmer express themselves in the same sense, and almost in the same words. Another very unbiassed and intelligent acquaintance—Mr. Finch—summed up his recollections thus:—'He was not mad, but perverse and wilful; he reasoned correctly from arbitrary, and often false premises.' This, however, is what madmen have been sometimes defined to do; grant them their premises, and their conclusions are right. Nor can I quite concur in it as characteristic of Blake, who was no reasoner, but preeminently a man of intuitions; and therefore more often right as to his premises than his deductions. But, at all events, a madman's actions are not consonant with sound premises: Blake's always were. He could throw aside his visionary mood and his paradoxes when he liked. Mad people try to conceal their crazes, and in the long run cannot succeed.<sup>14</sup> (GILCHRIST, 1880, cap.35).

Nestes depoimentos, algumas características do poeta se destacam: o espírito sagaz e intuitivo, o humor visionário e paradoxal, aos quais Blake abdicaria se o achasse necessário na ocasião. Todavia, isto não significava que Blake não demonstrasse claros sinais de excentricidade na sua conduta pessoal:

---

<sup>13</sup> E aqui, finalmente, vamos nos desfazer dessa complicada questão que tornou-se a suposta "loucura" de Blake; um estigma que, em sua pressa de oferecer uma conclusão sobre um fenômeno incomum, o mundo o aprisionou, como ocorreu com muitos outros homens notáveis antes. Seria ele um "louco glorioso", de acordo com a suposição daqueles que nada conheciam dele pessoalmente, pouco de suas obras, nada da gênese delas - das profundas e espirituais correntes das quais elas eram o expoente invariável? (tradução minha).

<sup>14</sup> Eu não vi nada além de sanidade", declara um (o sr. Calvert); "não vi nada de louco em sua conduta, ações ou caráter". Linnell e Palmer expressam-se no mesmo sentido e quase nas mesmas palavras. Outro conhecido igualmente neutro e inteligente - o sr. Finch - resumiu suas lembranças assim: - 'Ele não era louco, mas sagaz e voluntarioso; ele raciocinava corretamente a partir de premissas arbitrárias, e também a partir das falsas. Isso, no entanto, é o que às vezes se diz dos loucos; conceda-lhes algumas premissas, e suas conclusões estão certas. Nem posso concordar com isso como característica de Blake, que não era analítico, mas preeminentemente um homem de intuições; e, portanto, com maior frequência, as suas premissas estavam corretas, mais do que as suas deduções. Todavia, de qualquer modo, as ações de um louco não são consoantes com premissas sólidas: as ações de Blake sempre foram. Ele poderia deixar de lado seu humor visionário e seus paradoxos quando quisesse. Pessoas loucas tentam esconder suas manias e, a longo prazo, não conseguem e falham (tradução minha).

'There was nothing mad about him,' emphatically exclaimed to me Mr. Cornelius Varley; 'people set down for mad anything different from themselves.' That vigorous veteran, the late James Ward, who had often met Blake in society and talked with him, would never hear him called mad. If mad he were, it was a madness which infected everybody who came near him; the wife who all but worshipped him, for one—whose sanity I never heard doubted; sensible, practical Mr. Butts, his almost life-long friend and patron, for another—who, I have reason to know, reckoned him eccentric, but nothing worse. The high respect which Flaxman and Fuseli always entertained for him I have already referred to. Even so well-balanced a mind as Cary's (the translator of Dante) abandoned, after he came to know him, the notion he had taken up of his 'madness,' and simply pronounced him an 'enthusiast.' Evidently this was the light in which he was regarded throughout life by all who had personal relations with him: Paine at one time, Cromek at another, Hayley at another; the first two, men of sufficiently un-visionary, the last of sufficiently commonplace, intellect. So, too, by honest, prosaic John Thomas Smith who had known Blake as a young man. He commences a notice of him with the declaration *à propos* of what he calls this 'stigma of eccentricity.'<sup>15</sup> (GILCHRIST, 1880, cap.35).

O que os depoimentos recolhidos por Alexander Gilchrist sugerem também que as características pessoais do poeta eram muito bem conhecidas, mas somente por um grupo de pessoas com quem Blake mantinha contato. Fora deste círculo, eram tomadas superficialmente, e de modo literal, por todos os demais: aqueles que não estavam habituados, ou que julgavam preconceituosamente a natureza do repertório dos temas explorados pelas visões poéticas de Blake:

One ground of the exaggerated misconception of Blake's eccentricities prevalent among those who had heard about Blake rather than sat at his feet,—those strange 'visions' of his, we have accounted for quite consistently with sanity. As we said, he, in conversation with his friends, admitted so much, —viz. the inchoate power of others to see the same things he saw,—as to eliminate any outrageous extravagance from his pretensions as a

---

<sup>15</sup> “Não havia nada de louco nele”, exclamou enfaticamente para mim o sr. Cornelius Varley; 'as pessoas atribuem ao louco nada mais nada menos que não se aplique a si mesmas.' Um veterano, o falecido James Ward, que muitas vezes encontrou Blake em sociedade e conversou com ele, nunca o chamaria de louco. Se estava louco, era uma loucura que infectava a todos que se aproximavam dele; a esposa que o adorava - cuja sanidade eu nunca ouvi duvidarem; o sensato e prático Sr. Butts, seu patrono e amigo de quase toda a vida, por outro lado - tenho razões para afirmar, ele considerava-o excêntrico, mas nada pior. O alto respeito que Flaxman e Fuseli sempre nutriam por ele, eu já me referi. Mesmo assim, uma mente tão equilibrada quanto a de Cary (o tradutor de Dante) abandonou, depois de conhecê-lo, a noção que ele possuía da "loucura" e simplesmente o declarou um "entusiasta". Evidentemente, essa era a luz na qual ele era visto durante toda a vida por todos que mantinham relações pessoais com ele: Paine, Cromek, Hayley; os dois primeiros, homens suficientemente não-visionários, o último, homem de intelecto suficientemente comum. Assim também, confirmado pelo honesto e prosaico John Thomas Smith, que conheceu Blake quando jovem. Ele começa uma nota com um aviso: uma declaração a propósito do que ele chama de "estigma de excentricidade". (tradução minha).

soothsayer. Bearing on this point, it is to be remarked that a madman insists on others seeing as he sees. But Blake did not expect his companion of the moment, John Varley, or Mrs. Blake, to behold the visionary spectres summoned from the void before his eyes, of prophet, king, and poet.<sup>16</sup>(GILCHRIST, 1880, cap.35).

Ou seja, Blake percebia que os outros poderiam compartilhar de seu método criativo, e que possuíam potencial para isto, mas não esperava que realmente o fizessem. A materialização deste método criativo nos seus poemas também poderia ser considerada responsável pela fama de Blake, mas foi o seu comportamento diante da curiosidade e do estereótipo que se formou a respeito da sua conduta em público, que é apontada por Alexander Gilchrist como fator adicional, e que era muito mais visível aos olhos de todos:

Another source of the false estimate formed of Blake by many, is traceable to the 'wild and hurling words' he would utter in conversation,—especially when provoked. In society, people would disbelieve and exasperate him, would set upon the gentle yet fiery-hearted mystic, and stir him up into being extravagant, out of a mere spirit of opposition. Then he would say things on purpose to startle, and make people stare. In the excitement of conversation he would exaggerate his peculiarities of opinion and doctrine, would express a floating notion or fancy in an extreme way, without the explanation or qualification he was, in reality, well aware it needed; taking a secret pleasure in the surprise and opposition such views aroused. 'Often,'— to this effect writes Mr. Linnell,—' he said things on purpose to puzzle and provoke those who teased him in order to bring out his strongest peculiarities. With the froward, he showed himself froward, but with the gentle, he was as amiable as a child. . . . His eccentricities have been enlarged upon beyond the truth.'<sup>17</sup>(GILCHRIST, 1880, cap.35).

---

<sup>16</sup> Um dos fundamentos do equívoco exagerado das excentricidades de Blake, predominantes entre as opiniões daqueles que ouviram falar de Blake, mais do que entre aqueles que o conheciam pessoalmente - eram aquelas estranhas "visões" dele, que foram consideradas muito coerentes ainda com a sua suposta sanidade. Pois, como dissemos, Blake admitia muito, em conversa com seus amigos, - por exemplo, do poder embrionário que os outros possuem para ver as mesmas coisas que ele via - de modo a eliminar qualquer extravagância ultrajante nas suas pretensões de adivinho. Com base nisto, deve-se observar que um louco insiste que os outros vejam as coisas como ele vê. Mas Blake não esperava isto de seu amigo atual, John Varley, ou da Sra. Blake. Isto é, contemplarem as visões espectrais conjuradas do nada diante de seus olhos, de profeta, de rei e poeta (tradução minha).

<sup>17</sup> Outra origem da falsa imagem de Blake formada por muitos, é atribuída às "palavras exóticas evocadas" que ele pronunciava nas conversas - especialmente quando provocado. Na sociedade, as pessoas iriam desacreditá-lo e importuná-lo, fixando a imagem do místico gentil e de coração de fogo, e o induziriam a ser extravagante, por mero espírito de sadismo. Então ele falava as coisas de propósito, para assustar e fazer as pessoas olharem. Na excitação da conversa, ele exageraria suas peculiaridades de opinião e doutrina, expressaria uma noção flutuante ou extravagante de um modo extremo, sem explicação nenhuma, ou a qualificação da qual ele, na realidade, era muito consciente ser necessária; tendo um prazer secreto na surpresa e oposição que tais visões despertavam. "Freqüentemente" - escreveu para o efeito o Sr. Linnell - "ele dizia as coisas de propósito, para confundir e provocar aqueles que o provocavam, a fim dele revelar suas mais notórias peculiaridades. Com aqueles que eram perversos, ele se mostrava perverso, mas com

Em outras palavras, Blake reagia diante de todos de acordo com a reação que despertava, mas não se importava em encenar a figura que esperavam dele, e de toda forma, ainda sentia um prazer especial em desempenhar este papel. Alexander Gilchrist comenta que Blake administrava o repertório pessoal do seu discurso dessa forma:

His reasoning powers were far inferior, as are, more or less, those of all artists, to his perceptive, above all to his perceptions of beauty. He elected his opinions because they seemed beautiful to him, and fulfilled 'the desires of his mind.' Then he would find reasons for them. Thus, Christianity was beautiful to him, and was accepted even more because it satisfied his love of spiritual beauty, than because it satisfied his religious and moral sense. Again, the notion was attractive and beautiful to him that 'Christianity is Art,' and conversely, that 'Art is Christianity:' therefore he believed it. And it became one of his standing theological canons, which, in his sibylline writings, he is for ever reiterating.<sup>18</sup>(GILCHRIST, 1880, cap.35).

Deste modo, havia uma identificação do poeta com seus temas, e os seus temas influenciavam a forma como sua figura era vista em público. Ao mesmo tempo, Blake não rejeitava a ideia de reagir de acordo ou desmitificar sua figura. Alexander Gilchrist conclui sobre esta fusão que ocorria na esfera pública da persona do poeta com a sua poesia e as suas atitudes do poeta:

Both in his books and in conversation, Blake was a vehement assertor; (try decisive and very obstinate in his opinions, when he had at once taken them up. And he was impatient of control, or of a law in anything,—in his Art, in his opinions on morals, religion, or what not. If artists be divided into the disciplined and undisciplined, he must fall under the latter category. To this, as well as to entire want of discipline in the literary art, was due much of the incoherence in his books and design; incoherence and wildness, which is another source of the general inference embodied by Wordsworth and Southey, who knew him only in his poems, when they described him as a man 'of great, but undoubtedly insane genius.' If for insane we read

---

aqueles que eram gentis, ele era tão amável quanto uma criança. [...] Suas excentricidades foram ampliadas além da verdade (tradução minha).

<sup>18</sup> Seus poderes de dedução eram muito inferiores, como são, mais ou menos, aqueles de todos os artistas, às suas próprias percepções, sobretudo às suas percepções de beleza. Ele elegia as opiniões que pareciam bonitas para ele e satisfaziam “os desejos de sua mente”. Então Blake encontraria os motivos adequados para atender a todos. Assim, se o cristianismo era belo para ele, então foi aceito porque satisfazia o seu amor pela beleza espiritual, mais ainda do que por satisfazer seu senso religioso e moral. Portanto, tal noção era bonita e atraente para ele: “o cristianismo é arte” e, inversamente, “a arte é o cristianismo”. Logo, ele acreditava nisso. E tornou-se um de seus cânones teológicos permanentes em seus escritos enigmáticos, que ele iria para sempre reiterar (tradução minha).

undisciplined, or ill-balanced, I think we shall hit the truth.  
<sup>19</sup> (GILCHRIST, 1880, cap.35).

A última passagem acrescenta às características já mencionadas um aspecto tempestivo e obstinado ao gênio do poeta. E de certo modo, também acrescenta um elemento paradoxal e ambivalente no seu caráter, pois Blake foi citado como sendo uma pessoa gentil, em geral, de temperamento calmo. A personagem, a figura pública e a personalidade de Blake descrita em *The Life of William Blake* pelo casal Gilchrist promove quase que a fusão do artista com as propriedades dos componentes usualmente atribuídos ou presentes na sua obra. Se Blake fazia questão de corresponder a este padrão, ou ao menos, não evitá-lo, não é difícil imaginar que sua imagem pública durante a maior parte de sua vida tenha sido dominada por estes fatores, ainda que todos mais próximos do poeta soubessem não se tratar da realidade. Para desmistificar, elucidar e recuperar esta imagem, são fundamentais os depoimentos levantados pelo esforço dos biógrafos e dos seus associados, esforço que resultou na redescoberta de Blake ainda no século XIX.

## 1.2 WILLIAM BLAKE DE ACORDO COM A CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

No tempo presente, William Blake é mais conhecido por suas obras literárias de suprema originalidade, caracterizadas por sua visão alegórica, profética e mística. O propósito desta seção é discutir o modo como os críticos atuais percebem características diferentes nas obras de Blake, ora alinhando o poeta a um determinado movimento literário, ora com outro. As conclusões dos críticos podem partir de um grupo de poemas específico, ou adotando um viés diante de uma obra que apresenta grande variabilidade no seu conjunto. Aqui, não há intenção de incluir o poeta como pertencente ao movimento romântico ou ao movimento simbolista, por exemplo. Quando um crítico atual detecta uma característica particular em um

---

<sup>19</sup> Tanto em seus livros quanto em conversas, Blake firmava uma posição veementemente; tentava, de forma decisiva e muito obstinada com sua opinião, mantê-la de imediato. Ele era impaciente com o controle, ou com uma lei, ou qualquer outra coisa - em sua Arte, em suas opiniões sobre moral, sobre religião ou o que quer que fosse. Se os artistas pudessem ser divididos em disciplinados e indisciplinados, ele deveria se enquadrar na última categoria. Deste modo, assim como a falta absoluta de disciplina na sua arte literária devia muito à incoerência dos seus livros e ao design, associando o aspecto indômito, a outra fonte da inferência geral representada por Wordsworth e Southey, que o conheciam apenas de seus poemas, ao descrevê-lo como um homem “de grande, mas indubitavelmente insano gênio”. Se por insano lemos indisciplinado, ou desequilibrado, acredito que vamos alcançar a verdade (tradução minha).

poema, ele está atestando a multiplicidade dos elementos que compõem a obra de Blake. Neste sentido, alguns poemas chegam a parecer anacrônicos, pois reúnem qualidades expressas por movimentos nas artes que são anteriores à época que Blake viveu, e ao mesmo tempo, representam uma antecipação das características próprias de movimentos que somente aconteceriam muito depois da morte de Blake. Assim, espera-se demonstrar nessa passagem que o poema *The French Revolution* reúne influências da poesia do passado, dos movimentos do período na qual Blake viveu, assim como, diante das circunstâncias nas quais foi escrito, assumiu particularidades autorais, assemelhando-se na sua forma com algumas tendências que somente se concretizariam posteriormente.

Em geral, os temas da poesia de Blake são alinhados com os temas explorados pelo movimento romântico do século XIX, período no qual o poeta viveu; ou por vezes, com os temas de uma poesia proto-romântica. Na verdade, embora Blake pareça ter compartilhado características com o movimento romântico e postar-se como um artista independente, existe um debate sobre o fato de o poeta pertencer ao período pré-romântico ou representar uma figura que pertence a primeira geração de poetas românticos:

Difficult to define, this amorphous style has been gropingly called "preromantics" "romantic neoclassical" or "proto-romantic." It includes a diverse group of independent, even eccentric artists who have often been incorrectly identified as Neoclassicists. William Blake and Nicolai Abildgaard may be regarded as members of this group, as could John Henry Fuseli<sup>20</sup>(OLSON, 1980, p.14).

Visões excêntricas e idiossincráticas geralmente são adjetivos associados às convicções e ao comportamento de Blake, conforme demonstrou Alexander Gilchrist. Embora os seus primeiros trabalhos possam ser caracterizados como um protesto contra a religião dogmática, posteriormente, o foco dos seus temas apresentava uma mitologia pessoal extremamente particular, com um simbolismo complexo e hermético.

---

<sup>20</sup> Difícil de definir, esse estilo amorfo tem sido chamado de "pré-romântico", "romântico neoclássico" ou "proto-romântico". Inclui um grupo diversificado de artistas independentes, mesmo excêntricos, que muitas vezes foram incorretamente identificados como neoclassicistas. William Blake e Nicolai Abildgaard podem ser considerados membros deste grupo, assim como John Henry Fuseli [...] (minha tradução).

Por outro lado, existem elementos presentes nas suas obras que apontam inquietações comuns aos poetas e escritores românticos do período, como ocorre, por exemplo, no poema *And did those feet in ancient time* (escrito por volta de 1808):

The Romantic poets wanted to tap into nature's wild forces. Nature had not looked so pretty when life was a struggle to create minimal physical well-being in a seemingly hostile world. Now the new factories were providing goods and implements by which people could live more amicable lives. But those works had also started blotting out the pastoral world of preindustrial England.<sup>21</sup>(LIENHARD, 1999, p.221).

Quando Blake reflete sobre o contraste entre as forças da natureza (“o mundo pastoral da Inglaterra pré-industrial”) e o conhecimento científico transformador dos primórdios da Revolução Industrial, o poeta também expressa o contraste entre a espiritualidade arcádica e evocativa, representada nos versos (*And was the holy Lamb of God, / On Englands pleasant pastures seen!*<sup>22</sup>), em comparação com sua visão pessoal pessimista diante do progresso tecnológico, no último verso do poema (*And was Jerusalem builded here, / Among these dark Satanic Mills?*<sup>23</sup>). Aqui, a referência simbólica no verso final não é imediatamente percebida por um leitor atual. Ela somente é esclarecida a partir do conhecimento de outros eventos ocorridos na época.

No ano de 1786, a primeira grande fábrica construída em Londres foi um moinho de farinha, movido por um motor a vapor. Contudo, no ano de 1791, a fábrica e outras residências próximas foram devastadas por um incêndio de origem obscura, supostamente provocado a partir de uma explosão da caldeira que alimentava o motor a vapor. Logo, sobre o significado da expressão *dark Satanic Mills*:

Hellish mills were, nevertheless, replacing both Scott's and Shelley's visions of nature with their harsh brush strokes of fire and iron. Yet it was William

---

<sup>21</sup> Os poetas românticos queriam explorar as forças selvagens da natureza. A natureza não parecia tão bonita quando a vida era uma luta para criar o bem-estar físico mínimo em um mundo aparentemente hostil. Agora as novas fábricas forneciam bens e implementos pelos quais as pessoas podiam usufruir para poderem viver uma vida melhor. Mas essas construções também começaram a apagar o mundo pastoral da Inglaterra pré-industrial (minha tradução).

<sup>22</sup> E foi visto o santo Cordeiro de Deus? / Nas agradáveis pastagens da Inglaterra! (minha tradução).

<sup>23</sup> E Jerusalém foi construída aqui, / Entre essas trevas de moinhos satânicos? (minha tradução).

Blake who also said: "Nature without man is barren." He saw that we are ultimately responsible for reclaiming nature.<sup>24</sup>(LIENHARD, 1999, p.221).

A visão de moinhos infernais sobrepondo a paisagem natural reflete o posicionamento e o espírito dos românticos em relação à tecnologia. O pessimismo de Mary Shelley, contemporânea de Blake e autora de *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818), com relação aos avanços tecnológicos da Revolução Industrial é compartilhado pelo poeta. Blake manifesta ainda a idealização da vida no campo em algumas passagens de *The French Revolution*, conforme será visto na seção de análise do poema.

Outro aspecto da poesia blakeana está na possível antecipação do simbolismo do final do século XIX. Circunstancialmente, Blake é considerado um poeta pré-simbolista, ainda que esta característica apareça na sua poesia somente como uma solução para comunicar posicionamentos políticos que, de outro modo, poderiam ser interpretados como "instigar uma revolução" pela censura inglesa. As soluções que Blake encontrou para contornar a censura aparecem de modo diferente ao longo do tempo, de acordo com a evolução dos temas das suas obras. Contudo, a forma como os outros poetas e os críticos perceberam as características destas tais soluções ao longo do tempo é bastante peculiar, conforme mostra o comentário de Morris Eaves, professor da Universidade de Rochester, e autor do capítulo de introdução do livro *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake* (1979):

This is not the place to trace the affiliations with modernism that helped shape an academically respectable Blake, one who was not only a mystic but also, as Damon's title advertises, a philosopher and symbolist. In the game of institutionalization, finding powerful metaphors is an important maneuver, and Damon's three favorites, Blake as mystic, philosopher, and symbolist, had all the right connections at the time. But in the long run Blake-mystic and, to a large extent, Blake-symbolist, at least, fell away as inadequate anachronisms. Their historical connections with the period of Blake's discovery, the roughly fifty years from 1875 to 1925, became more apparent than their connections with Blake's texts. Their historical connections with the period of Blake's discovery, the roughly fifty years from

---

<sup>24</sup> Moinhos infernais estavam, assim, substituindo as visões da natureza, de Walter Scott e Percy Shelley, por pinceladas duras de fogo e ferro. No entanto, foi William Blake quem também disse: 'A natureza sem o homem é estéril'. O poeta percebeu que somos responsáveis, em última instância, pela recuperação da natureza (tradução minha).

1875 to 1925, became more apparent than their connections with Blake's texts.<sup>25</sup>(DAMON, 1979, p. 4).

Eaves destaca o período da redescoberta de Blake promovida pelo trabalho de Alexander Gilchrist como o principal fator para estabelecer uma conexão entre Blake e o surgimento do movimento simbolista. É possível concordar ou discordar desta e das outras demais afirmações, pois este parece ser um dos efeitos da obra de Blake sobre a crítica.

Portanto, antes de prosseguir, é necessário fixar-se em dois pontos específicos: primeiro, havia realmente uma razão especial para o modo de escrita de Blake assumir sua forma final; segundo, ao menos um símbolo em particular é digno de nota e atenção na análise do poema *The French Revolution*: a “nuvem”.

No livro *Blake: Prophet Against Empire* (1954), sobre a vida e a obra do poeta, o crítico literário David V. Erdman sugere algumas respostas para as duas questões. A princípio, Erdman argumenta que William Blake:

[...] lived through sixty-nine years of wars and revolutions, political, industrial, and intellectual. But the first big fact about his life is that he grew up in a time of peace and never lost the feeling that England was a green and pleasant land, potentially the mart of peaceful nations; that London's towers were a fit dwelling place for the Lamb of God. Without regular occupation until the age of ten when he entered drawing school, “sweet [he] roamed from field to field”; saw angels in a sunlit tree at Dulwich and among haymakers at dawn; bathed in the ponds near Willan's farm and in the Thames; haunted the printshops and the few accessible art collections; read the poets and prophets from Isaiah to Milton; recorded his joy in songs of laughter; and stored up impressions for the later building of Jerusalem. Blake's vision of paradise is no lost traveler's dream but the sunny side of eighteenth-century London life as experienced by a boy given to roaming the adjacent fields and living in an indulgent family in a Broad Street on a square named Golden.<sup>26</sup> (ERDMAN, 1954, p. 3).

<sup>25</sup> Este não é o lugar para rastrear as afiliações com o modernismo que auxiliaram a moldar um Blake academicamente respeitável, alguém que não era apenas um místico, mas também, como anuncia o título de Damon, um filósofo e um simbolista. No jogo da institucionalização, encontrar metáforas poderosas é uma manobra importante, e os três favoritos de Damon, Blake como místico, filósofo e simbolista, tinham todas as conexões certas naquela época. Mas, a longo prazo, Blake-místico e, em grande medida, Blake-simbolista, pelo menos, caíram como inadequados e anacrônicos. As conexões históricas com o período da redescoberta de Blake, aproximadamente os cinquenta anos de 1875 a 1925, ofuscaram as conexões com os textos de Blake. Mas uma variedade de termos análogos tiveram que ser utilizados como substitutos, simplesmente porque alguma identificação é necessária (tradução minha).

<sup>26</sup> [...] viveu sessenta e nove anos de guerras e revoluções, políticas, industriais e intelectuais. Mas o primeiro grande fato sobre sua vida é que ele cresceu em um momento de paz e nunca perdeu a sensação de que a Inglaterra era uma terra verde e agradável, potencialmente o centro das nações pacíficas; que as torres de Londres eram uma morada adequada para o Cordeiro de Deus. Sem ocupação regular até os dez anos de

O início da vida de Blake pode ter sido realmente muito feliz. Todavia, junto com o seu amadurecimento, as instabilidades da metade final do século XVIII e começo do século XIX parecem refletir-se no seu espírito, embutindo na poesia de Blake manifestações de rebeldia e protesto contra o abuso do poder da classe dominante. Há uma grande influência dos temas sociais nos seus versos transparecendo nas visões e revelações místicas do poeta a partir de então. Contudo, também existe uma atmosfera de repressão na época. Sobre o modo como estas tensões afetavam Blake, Erdman revela que:

Yet in his bardic self he remained bold. The Marriage of Heaven and Hell, The French Revolution, America, and the Songs of Innocence and of Experience reverberate with hope and energy, and defiance of repressive terrors. If these works did not reach the awakening citizens who were reading Paine and rushing together in republican societies, they did nevertheless reflect the stir and tumult of that awakening. Possibly these were Blake's least solitary years, but the record, once again, is too meager for biography.<sup>27</sup>(ERDMAN, 1954, p. 153).

Durante o século XVIII, a Inglaterra era politicamente um Reino que testemunhou os Estados Unidos lutarem por sua independência e tornar-se uma república democrática, e a França acabar com o *Anciën Regime* para proclamar a república após guilhotinar o seu rei. Em solo inglês, fora do espaço da sua arte e da sua poesia, Blake estaria enfrentando o dilema de tornar público o seu pensamento na forma dos seus versos, uma possibilidade intimidadora que certamente o faria sofrer acusações de ser republicano, de incitar a revolução, e enfrentar as consequências das leis inglesas de repressão. Erdman afirma que Blake:

---

idade, quando ingressou na escola de desenho, “docemente [ele] vagava de campo em campo”; viu anjos em uma árvore iluminada pelo sol em Dulwich e entre ceifeiras ao amanhecer; banhou-se nas lagoas perto da fazenda de Willan e no Tamisa; assombrou-se com as lojas de impressão e as poucas coleções de arte acessíveis; leu os poetas e profetas de Isaías a Milton; registrou sua alegria em canções de coral; e armazenou impressões para a construção posterior de Jerusalém. A visão do paraíso de Blake não é o sonho de um viajante perdido, mas o lado ensolarado da vida londrina do século XVIII, vivida por um garoto que percorreu os campos nas cercanias de Londres e viveu com sua família indulgente na Broad Street em uma praça chamada Golden (tradução minha).

<sup>27</sup> [...] em seu interior bárdico, Blake permanecia corajoso. 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. Se essas obras não despertariam os cidadãos que estavam se erguendo, que estavam lendo Paine e sendo conscientizados sobre as sociedades republicanas, elas refletiram a agitação e o tumulto desse despertar. Possivelmente esses foram os anos menos solitários de Blake, mas o registro, mais uma vez, é muito escasso para constar na sua biografia (tradução minha).

[...] He was temperamentally inclined to “shrink at the little blasts of fear” blown into his ear by potential informers [...] Without the salutary corrective of public appearance in print, he assumed that his own republican thoughts would be considered deeply subversive and bring him to the scaffold.<sup>28</sup> (ERDMAN, 1954, p. 153).

Diante do temor das circunstâncias que um cenário assim proporcionaria, somente a ideia de realizar uma tentativa de publicação do poema *The French Revolution*, no ano de 1791, talvez fosse mais amedrontadora psicologicamente para Blake do que talvez as reais consequências que viessem a ocorrer no universo da Inglaterra. De todo modo, sobre como estas possibilidades afetavam Blake, Erdman comenta que:

His isolation also gave free rein to his nervous fear of censorship, which was related to the political realities of his time only in an exaggerated form that interpreted the possibility of jail as a probability of hanging. Blake appears to have been deeply impressed by the persecution of Priestley and Paine, by the government’s “every ban,” and by the harsh trials in 1793 of the British Reformers who convened in Edinburgh [...]<sup>29</sup> (ERDMAN, 1954, p. 153).

Assim, após o seu impedimento de publicar o poema *The French Revolution* para uma audiência maior, e também em decorrência da prisão de seu livreiro, Blake optou por percorrer outros caminhos:

[...] Failure to communicate with the fraternity of citizens for whom and of whom he wrote encouraged Blake to pursue the involuted symbolism and obscure manner he had already made use of in *Tiriell* and *The Marriage*. (Yet

---

<sup>28</sup> [...] Ele era por temperamento inclinado a "encolher-se diante do medo causado pelos menores sussurros" soprados em seu ouvido por potenciais informantes [...] (Mesmo) sem o corretivo salutar da aparição pública de uma impressão (dos seus poemas), ele assumiu que seus próprios pensamentos republicanos seriam considerados profundamente subversivos e iriam conduzi-lo para o cadafalso (tradução minha).

<sup>29</sup> O isolamento (de Blake) o deixava nervoso e 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. Blake parece ter ficado profundamente impressionado com a perseguição a Priestley e Paine, com a instituição do “banimento” pelo governo e com os duros julgamentos no ano de 1793 por reformadores britânicos que se reuniram em Edimburgo [...] (tradução minha).

today, as Blake's audience grows, we comprehend that the "failure" was but for a season.)<sup>30</sup>(ERDMAN, 1954, p. 152).

A partir de *The French Revolution*, Blake retornou para um simbolismo de difícil compreensão que, para todos os efeitos, ocultava o seu pensamento político no discurso poético, e indiretamente, ainda protegeria a sua própria figura pessoal. Contudo, o poeta não abandonou sua inclinação pelas revoluções. Conforme sugeriu Erdman, se na atualidade esta simpatia não deixou de ser transmitida para um público de leitores maior, mesmo que seja necessário o esforço de decifrar as peculiaridades da mitologia simbólica de Blake, em sua própria época ela trouxe consequências para a visibilidade e limitou o alcance da obra de Blake ao seu círculo pessoal de amigos:

That Blake was among politically sympathetic friends when he wrote his revolutionary prophecies of 1790–1795 seems fairly evident. There are indications that he inducted some people into the political meanings of even his more obscure symbols. And the relationship of Blake's America to the earlier and later versions of Joel Barlow's American epic is a two-way relationship indicating that they were acquainted with each other's work. But beyond that we do not know whether any of the English Jacobins were aware of Blake except as a minor engraver occasionally employed by Johnson. We have no indication that Priestley or Paine or Mary Wollstonecraft or Godwin or Holcroft ever saw a line of his poetry.<sup>31</sup>(ERDMAN, 1954, p. 153).

Deste modo, durante a primavera do ano de 1789, enquanto os cidadãos britânicos estavam celebrando a recuperação de saúde do seu rei George, a população francesa estava trazendo as algemas para o rei Luís XVI, e as indicações de mudanças climáticas no cenário político europeu parecem ter vindo dos céus. Um pouco antes da revolução eclodir, o contraste entre as atmosferas dos dois países,

---

<sup>30</sup> O fracasso em se comunicar com a fraternidade de cidadãos para quem e de quem ele escreveu incentivou Blake a seguir o simbolismo involuto e a maneira obscura que ele já usara em *Tiriel* e *The Marriage*. (Ainda hoje, à medida que o público de Blake cresce, entendemos que o "fracasso" durou apenas uma temporada.) (tradução minha).

<sup>31</sup> Que Blake estava entre amigos politicamente solidários quando escreveu suas profecias revolucionárias de 1790-1795 parece bastante evidente. Há indícios de que ele introduziu algumas pessoas nos significados políticos de seus símbolos mais obscuros. E o relacionamento do poema *América* de Blake com as versões anteriores e posteriores do épico americano de Joel Barlow é um relacionamento de mão dupla, indicando que eles estavam familiarizados com o trabalho um do outro. Mas além disso, não sabemos se algum dos jacobinos ingleses conhecia Blake, exceto como um gravador menor ocasionalmente empregado por Johnson. Não temos indicação de que Priestley, Paine, Mary Wollstonecraft, Godwin ou Holcroft tenham visto uma linha de sua poesia (tradução minha).

literalmente, refletia o estado geral de instabilidade que assolava o continente e pode ter inspirado Blake a adotar um dos símbolos que o poeta recorreria com alguma frequência nos seus versos. As origens do ar místico invocado por Blake no poema são justificadas assim por Erdman:

Meteorological omens were reported such as the devastating hailstorm and tempest of midsummer 1788 marked by “a dreadful and almost total darkness” over the face of the earth. And there were political omens such as the rain of tiles from the roofs of Grenoble that routed a royal garrison or the descent of the mountain people of Pau to support a rebellious local parliament of nobles.<sup>32</sup>(ERDMAN, 1954, p. 149).

Os sinais metereológicos referidos por Erdman, ventos que produziam mudanças climáticas, temporais devastadores, tempestades, e a nuvem que cobriu a França, provocando uma quase total escuridão durante um dia de verão no ano de 1788, foram eventos coincidentes que Blake tomou alegoricamente por prenúncios e sinais de mudanças políticas no horizonte do continente europeu.

Assim, se estes sinais de mudanças climáticas precederam o início de uma revolução, eles ocorreram cerca de seis meses antes dos conflitos começarem. A aparição da nuvem foi interpretada por Blake como um símbolo de transformações, e este símbolo passou a figurar no poema, ora pairando sobre o cenário, ora detendo-se e envolvendo-se ao redor das personagens, independente do fato de o ambiente descrito ser uma fortaleza ao ar livre, ou ser um aposento fechado no interior de um palácio: a nuvem sempre carrega uma atmosfera particular e pessoal à cena na qual está inserida, conforme será analisado no segundo capítulo.

### 1.3 A FICCIONALIZAÇÃO DAS REVOLUÇÕES NA POESIA DE BLAKE

Em seu livro *Blake: The Complete Poems*, W. H. Stevenson comenta na abertura do capítulo nove sobre o período, os eventos, e os personagens da Revolução Francesa, justificando as intenções e os planos de Blake ao compor o poema *The French Revolution*:

---

<sup>32</sup> Sinais metereológicos foram relatados tais como temporais devastadores e tempestades no meio do verão de 1788 marcados por uma “pavorosa e quase total escuridão” sobre a face da terra. E havia ainda presságios políticos como uma chuva de telhas do teto do Grenoble que desviou uma guarnição (da sua rota) e uma pessoa descendo uma montanha para apoiar um parlamento de nobres locais (tradução minha).

The poem deals with the very earliest stages of the Revolution, before the fall of the Bastille, when all turned on the challenge of the Third Estate (which on 17 June 1789 constituted itself National Assembly) to the king and nobility. B. did not possess an accurate knowledge of the day-to-day course of events, and, as the notes show, he might be in confusion about them. However, his main purpose was to give an imaginative history of the attempt by the aristocracy to browbeat the commons, of the commons' defiance, and of the sense of catastrophe pervading the whole period, even before violence had broken out. Therefore, his misunderstanding of the positions and characters of Orleans and Lafayette is not only to be expected; it is irrelevant to his purposes.<sup>33</sup> (STEVENSON, 2007, p.130).

O comentário de Stevenson delimita o intervalo dos eventos da revolução mencionados por Blake, e discute ainda o grau de conhecimento sobre eles que chegaram aos ouvidos do poeta. Assim, quando Blake pretendia utilizar sua poesia para criar uma versão ficcionalizada dos episódios do início da Revolução Francesa, diante das circunstâncias e dos meios de comunicação da época, os seus posicionamentos pessoais quanto a participação de alguns personagens históricos acabariam inevitavelmente por conter algumas imprecisões, embora este pormenor teria sido julgado sem importância aos propósitos do poeta. Quando Stevenson destaca “a sensação de catástrofe que permeia todo o período”, o autor refere-se aos momentos de extrema tensão política e instabilidade social que precederam os episódios da queda da Bastilha e a chegada do reino de terror, quando ocorreram as execuções em números alarmantes com a instituição da guilhotina.

Se havia alguma intenção de descrever apenas a atmosfera do início da revolução, então, em contrapartida, muitos dos incidentes posteriores foram contornados: o episódio da tomada da fortaleza da Bastilha por parte dos revoltosos, e outros eventos relacionados, não estão incluídos nos versos na sua íntegra. Assim, os principais acontecimentos históricos que estão compreendidos no intervalo de tempo na qual o poema tenta encontrar uma correspondência são resumidos por Stevenson assim:

---

<sup>33</sup> O poema trata dos primeiros estágios da Revolução, antes da queda da Bastilha, quando todos voltaram-se ao desafio representado pelo Terceiro Estado (que em 17 de junho de 1789 se constituiu como Assembleia Nacional), desafio tanto para o rei quanto à nobreza. B. não possuía um conhecimento exato do curso diário dos eventos e, como mostram as notas, ele pode estar confuso sobre eles. No entanto, seu objetivo principal era contar uma história imaginativa sobre a tentativa da aristocracia de dominar os comuns, do desafio dos comuns e do senso de catástrofe que permeia todo o período, mesmo antes da violência ter explodido. 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 (tradução minha).

The essential events were that on 17 June 1789, after refusing to act for some weeks, the Third Estate constituted itself a National Assembly and on the 20th, in the famous tennis-court resolution, the Assembly became openly defiant. On the 19th and 21st the king had a private session with his council, and on the 23rd an open 'royal session' with the States-General, in which he spurned their independence of his will – and, after his departure, was again defied. On the 27th the king at last ordered the three Estates to hold combined meetings – since many of the less reactionary nobles and clergy had already gone to join the commons in the Assembly. On 8 July, and again on the 13th, 14th (Bastille day) and 15th the Assembly protested at the quantity of troops being brought to the neighbourhood of Paris. On the 15th, after they had not been used to save the Bastille, their withdrawal was ordered.<sup>34</sup> (STEVENSON, 2007, p.130).

Diferente da abordagem adotada ao longo das suas obras, nas quais o poeta realiza “interpretações espirituais dos eventos contemporâneos”, (cf. STEVENSON, 2007, p.194), implicando que as visões apocalípticas e o simbolismo da mitologia de Blake teriam sido muito mais herméticos para o leitor comum. Certamente Blake pretendia destinar o poema à audiência da época expressando-se em termos leigos, através de palavras que um leitor não familiarizado com a sua poesia poderia compreender. Supõem-se, ainda assim, que os personagens mencionados fossem do conhecimento da audiência do período. Contudo, o mesmo não se pode esperar de um leitor atual. Reconhecer o panorama político, as figuras do clero, os membros da nobreza, os heróis franceses que combateram em solo americano, as demais figuras públicas que ganharam notoriedade, os papéis exercidos por cada uma das personalidades do período, são elementos essenciais para acompanhar narrativa em versos do eu-lírico ao longo do poema. Um recurso frequente do poeta está na recorrência aos epítetos, que representavam diferentes títulos de nobreza pertencentes ao personagem (e.g.; Luís XVI). Blake adota os epítetos para alternar as referências à uma pessoa sem recair em repetições. Talvez o resultado possa não ser tão claro em alguns momentos, e provoquem a impressão de que existe um número de personagens no poema maior do que em realidade atuaram na

---

<sup>34</sup> Os eventos essenciais começaram em 17 de junho de 1789, depois de recusar a agir por algumas semanas, o Terceiro Estado constituiu-se na forma de uma Assembleia Nacional e, no dia 20, na famosa resolução chamada *tennis-court resolution*, a Assembleia tornou-se claramente desafiadora. Nos dias 19 e 21, o rei teve uma sessão privada com seu conselho e, no dia 23, uma 'sessão real' aberta com os Estados Gerais, na qual ele rejeitou a independência de sua vontade – e, após sua partida, foi novamente desafiado. No dia 27, o rei finalmente ordenou que os três Estados realizassem reuniões combinadas – já que muitos dos nobres e clérigos menos reacionários já haviam se juntado aos cidadãos na Assembleia. Em 8 de julho e novamente nos dias 13, 14 (dia da Bastilha) e 15, a Assembleia protestou contra a quantidade de tropas levadas para as vizinhanças de Paris. No dia 15, depois das tropas não terem sido utilizadas para salvar a Bastilha, a sua retirada foi ordenada (tradução minha).

revolução. De todo modo, a linguagem e as referências adotadas no poema são mais diretas, se comparados com os formatos utilizados posteriormente pelo poeta ao comentar a revolução americana ou na profecia sobre o futuro da Europa, poemas nos quais Blake abandona as referências diretas aos participantes do cenário político, e substitui estas por uma mitologia um tanto mais enigmática, oferecendo ao leitor uma cosmovisão dos eventos e das disputas pelo poder. Stevenson explica a mudança de posicionamento do poeta nos versos de *America a Prophecy* e *Europe a Prophecy*, fazendo uma comparação com o texto apresentado no poema *The French Revolution*:

America is a new kind of narrative, as we can see at once on the page. Previous illuminated books, such as *Marriage and Visions*, have block designs separate from the text, but in *America* and *Europe*, the text and designs are interwoven, the text being written across the face of a design filling the page. In this way, more than in any other of his books, narrative and design comment on each other. Perhaps it became impossible, except occasionally, to maintain this complexity, in later, longer works but in the two Prophecies the effect is dramatic. The text too takes us further than before. **The French Revolution follows actual events closely, enwrapping them in imaginative detail.** *America* also covers the struggle between London and the Colonies, but few of its events or participants are historical, or even human. The historical figures soon become junior partners in a greater struggle of spiritual forces, Orc against Albion's Angel and his master Urizen.<sup>35</sup> (STEVENSON, 2007, p.194, grifo meu)

Logo, enquanto *The French Revolution* relata os eventos com certo grau de aproximação, preenchendo as lacunas com detalhes imaginativos, na sua produção posterior, em *America a Prophecy*, o mesmo acontece com *Europe a Prophecy*, Blake preocupa-se primariamente em descrever nações que estão tentando determinar seu próprio futuro, e não mais as atitudes de personagens individuais diante do seu destino. O resultado nos dois poemas é muito diferente da abordagem que Blake utilizou quando apresentou a revolução na França.

---

<sup>35</sup> *America* é um novo tipo de narrativa, como podemos ver imediatamente nas suas páginas. Os livros iluminados anteriores, como *Marriage e Visions*, possuem blocos de desenhos separados do texto, mas em *America* e em *Europe*, o texto e os desenhos são entrelaçados, o texto sendo escrito através da imagem que enche a página. Desta forma, mais do que em qualquer outro de seus livros, a narrativa e o design se completam. Talvez seja impossível, exceto ocasionalmente, manter essa complexidade, mais tarde, em obras posteriores. Entretanto, nas duas Profecias o efeito é dramático. O texto também nos conduz a um ponto mais distante do que antes. *The French Revolution* segue os acontecimentos reais de perto, envolvendo-os com detalhes imaginativos. *America* também cobre a luta entre Londres e as colônias, mas poucos de seus eventos ou participantes são históricos, ou mesmo humanos. As figuras históricas logo se tornam coadjuvantes em uma luta maior de forças espirituais, Orc contra o Anjo de Albion e seu mestre Urizen (tradução minha).

Havia em algum momento uma data de publicação estimada para o poema *The French Revolution*, conforme aparece impresso na página de título, mas a previsão não foi seguida. A data remete para dois anos depois do início dos incidentes que marcaram o início da revolução:

The titlepage date, 1791, was that of intended publication. At the rate events move in the one book we have, the whole poem of sevenbooks would scarcel have covered more than a year, and perhapsless, so that the poem was probably drafted somewhere in mid-1790. The stress laid here on events which later proved less important suggests a nearness to them. On the other hand, B.'s error in supposing that the troops were moved before the Bastille fell suggests that memories were already beginning to blur. PAE proposes Joel Barlow's *Vision of Columbus*, an imaginative, quasi-Dantesque vision of the history of America, as a source for B.'s imaginative-historical narrative in America, but it may also have influenced *The French Revolution*.<sup>36</sup>(STEVENSON, 2007, p.130-131).

O comentário de Stevenson aponta os sete volumes planejados por Blake como insuficientes para cobrir toda a revolução. Se os eventos seguissem o passo estipulado na narrativa, conforme aparecem relatados em *The French Revolution*, ou o poeta continuasse a destacar incidentes que depois não seriam mais considerados relevantes, certamente o resultado final ultrapassaria as expectativas iniciais, e em uma história tão extensa, as falhas de memória em relação aos episódios poderiam ser percebidas com maior intensidade. Stevenson aponta também uma referência citada por David V. Erdman, no seu livro *Prophet Against Empire* (PAE), como uma possível fonte de inspiração aos poemas de Blake que abordaram as revoluções do seu tempo, e incluíam descrições de conflitos e cenas de combates:

Blake is experimenting with the process of dramatic rearrangement of detail begun in his major source, Barlow's epic *Vision of Columbus* (1787), in which all the bombardments and burnings of colonial towns throughout the war are portrayed as a simultaneous action preceding the battle of Bunker

---

<sup>36</sup> A data da página do título, 1791, era a data da publicação pretendida. No ritmo que os eventos transcorrem no livro que temos, todo o poema de sete livros teria coberto somente mais um ano, e talvez nem tanto, de modo que o primeiro volume provavelmente foi redigido em algum momento em meados de 1790. A ênfase dada aqui para eventos que posteriormente provaram ser menos importantes sugere uma proximidade da escrita com tais episódios. Por outro lado, o erro de Blake ao supor que as tropas foram deslocadas antes da queda da Bastilha sugere que algumas memórias já estavam começando a desaparecer. Erdman em "Prophet Against Empire" propõe a "Vision of Columbus" de Joel Barlow, uma visão imaginativa, quase-dantesca da história da América, como fonte da narrativa histórico-imaginativa de Blake na *América*, mas também pode ter influenciado a *Revolução Francesa* (tradução minha).

Hill. Blake distributes the lurid images of Barlow's vision of bombardment through several passages of *America*.<sup>37</sup> (ERDMAN, 1954, p. 26).

Joel Barlow (1754–1812) foi um republicano, poeta e diplomata nascido em Redding, na Colônia de Connecticut. Barlow foi autor dos poemas épicos *The Vision of Columbus* (1787) e *The Columbiad* (1807). O primeiro é citado por Erdman ao menos seis vezes em *Blake: Prophet Against Empire*, como uma influência para *America a Prophecy*, apesar de Stevenson também considerá-lo como uma fonte para *The French Revolution*. Nos versos relatando passagens nas quais as tropas francesas movimentam-se ao redor de Paris é possível estabelecer comparações entre os dois autores, embora Erdman não faça esta menção.

Em virtude das diversas referências que estão presentes em *The French Revolution* (alegorias, simbolismos, espírito romântico, personagens históricos, tensões entre as classes sociais e entre as sociedades da época, relações com outras obras do período), o poema pode ser considerado uma peça fortemente conectada ao contexto histórico na qual Blake concebeu a sua escrita. Esta reunião de elementos manifestados em um objeto artístico, caracterizadores de uma época, encontra uma possível interpretação associada à perspectiva teórica proposta pelo Novo Historicismo. O Novo Historicismo considera a obra literária não apenas como produto do seu espaço, do seu tempo, e das circunstâncias que envolveram a sua composição, mas principalmente, como resultado das diversas práticas de um período histórico, que às vezes antagonizam entre si (CULLER, 1999, p.125).

### 1.3.1 Personagens de ficção e personagens reais

Aqui segue um breve discussão sobre a participação de personagens reais na ficção. Em sua teoria da figuração, o professor Carlos Reis, da Universidade de Coimbra, Portugal, observa que o conceito de personagem foi recuperado nos estudos narrativos da atualidade, e que a personagem passa a figurar agora como uma categoria própria:

---

<sup>37</sup> Blake estava experimentando com o processo de rearranjo dramático de detalhes iniciado em sua principal fonte, o épico *Vision of Columbus* (1787) de Barlow, na qual todos os bombardeios e incêndios de cidades coloniais ocorridos durante a guerra são retratados como uma ação simultânea que precede a batalha de Bunker Hill. Blake distribui as imagens escandalosas da visão de bombardeio de Barlow através de várias passagens da *America a Prophecy* (tradução minha).

[...] a personagem sobrevive não apenas como prática transliterária, mas também como categoria narrativa e como conceito operatório que nos relatos em ambiente eletrônico continua a fazer sentido. Mas esse sentido não nasce num vazio sem referências nem passado: ele está ancorado noutras narrativas, designadamente literárias, que desde o século XIX antecipam atributos próprios da personagem em ambiente eletrônico. (REIS, 2017,p.130).

Não se trata, entretanto, de apenas ressucitar uma categoria semântica esquecida no quadro da teoria da figuração. Há uma consequência imediata no plano da reflexão teórica e epistemológica, apontando dois movimentos distintos, que indicam como a pessoa real pode sugerir as características para o personagem, e como é possível pressupor as características pessoais de um indivíduo a partir da representação da sua personagem :

[...] o paralelo entre a pessoa, a partir de Rorty, e a personagem, segundo Felski, torna possíveis dois trajetos: aquele que vai da pessoa à personagem e, em movimento inverso, o percurso da personagem à pessoa. Em resumo: “Gente dentro e fora das obras de arte” (FELSKI, 2011, p. VI). Como quem diz: as personagens não estão paradas. (REIS, 2017, p.131).

Assim, uma pessoa real pode inspirar a criação de um personagem baseado no seu comportamento e nas suas reações particulares, ou seja, as figuras históricas podem ser tornadas personagens. Em contrapartida, seria possível inferir os aspectos comportamentais de uma pessoa julgando aquilo que se observa acentuado ou exagerado na representação da sua personagem. A conclusão do comentário de Carlos Reis, entretanto, pode sugerir também que há uma outra direção. A criação de novas e diferentes instâncias de uma mesma pessoa nem sempre ocorre observando estritamente aos princípios anteriores: a personagem poderá apresentar atributos ausentes originalmente na figura histórica. Logo, a multiplicação dos personagens ficcionais também será responsável por gerar criaturas distintas e independentes que, em um dado instante, carregam pouca informação que se possa inferir sobre as figuras históricas das quais são derivadas.

Deste modo, extrapolando a questão para o poema de Blake, em algum momento do século XVIII havia uma pessoa chamada Luís XVI que era o rei da França, no sentido de possuir existência fática, e a sua figura histórica acabou sendo guilhotinada. Havia ainda um Luís XVI que circulou representado como personagem

durante a revolução na França. A personagem do rei Luís XVI, conforme Blake o representaria no poema, era um rei que possuía uma personalidade dividida entre um libertador no cenário internacional e um tirano no plano doméstico da sua nação. Para dar conta destas multiplicidades e ambiguidades, o poeta dividiu as características da figura histórica do rei Luís XVI, distribuindo-as entre diversas personagens representadas por epítetos e títulos de nobreza que, ao longo do poema, referem-se em essência ao rei, ou suas variações de atitudes.

Até recentemente, houve um Luís XVI na película “*Un peuple et son roi*” (2018), de Pierre Schoeller. A personagem foi interpretada pelo ator Laurent Lafitte. Conforme sugeriu Reis, as personagens não estão paradas. O quanto da personagem escrita por Schoeller transparece realmente na atuação de Lafitte? Existem características em comum entre o Luís XVI da película de Pierre Schoeller com o Luís XVI de Blake?

Um aspecto importante desta constatação está em destacar que existe espaço para a personagem realizar sua performance no palco da ficção, e independente do número de vezes que seja interpretada, não será sua proximidade ou fidelidade ao real que determina um juízo de valor para a obra. Contudo, a distância entre aquilo que se imagina ser o real e a personagem que foi concebida na ficção será um fator determinante que poderá revelar o viés que o artista escolheu durante o processo de criação. Logo, não é de todo uma surpresa que apareçam reiteradamente tantos epítetos e personalidades contrastantes imaginadas por Blake sobre a figura de Luís XVI. Carlos Reis assegura que:

A grande personagem romântica configura-se de modo semelhante. Pela sua índole, pelas suas atitudes sociais e morais, pelas suas reações perante a vida e perante os outros homens, ela é um signo de permanente instabilidade. O retrato que dela se faz ou se deseja fazer tem dificuldade em definir os traços de um caráter que, por princípio, está afetado pela mudança e pela imprevisibilidade. É a super-energia do herói romântico que impede uma imagem reduzida a traços estáveis. (REIS, 2017, p.132).

E Reis justifica a multiplicidade de traços que caracterizam a instabilidade da personagem romântica, por vezes resultando até mesmo em uma aparente volubilidade e ambiguidade comportamental:

O fragmento romântico traz consigo “o relativo inacabamento”, “a variedade e a mistura dos objetos de que pode tratar um mesmo conjunto de partes”.

Assim, “a unidade do conjunto” vem a ser “constituída de certo modo fora da obra, no sujeito que nela se revela ou no juízo que faculta as suas máximas.” (cf. BASTOS, 2007, p.98).

No poema de Blake, os personagens com maior participação dividem-se nesta variedade e mistura de caráter: hesitam diante de cenários e situações que exigem atitudes que contrariam seus princípios, seja por sua própria natureza e índole, seja por uma imposição ao sujeito que enfrenta a realidade conturbada e contraditória de uma época no seu limite.

A ideia de que os problemas e conflitos são verdadeiros, de que são baseados em fatos, aproximam o leitor da perspectiva de que a narrativa seja um romance histórico, amplificando a sensação de verossimilhança, e provocando a impressão de verdade que a ficção consegue trazer ao leitor, e simultaneamente, atribuem ao narrador uma autoridade sobre o leitor, (cf. BASTOS, 2007, p.98).

Um outro aspecto, o grau de distanciamento da narrativa entre o real e o imaginário, poderá revelar um viés escolhido pelo autor. O menor grau possível indicará ao leitor estar diante da presença do romance histórico. Todavia, há que se conjecturar também que o narrador poderá manter sua autoridade sobre o leitor, mesmo que suas premissas a respeito da realidade tenham sido baseadas em rumores que foram propagados como fatos. A circulação de boatos durante o período da revolução francesa, conforme será possível perceber durante a análise do poema, promovem um embate das diferenças entre os detalhes específicos da narrativa de Blake, e as diversas notas de rodapé de W. H. Stevenson, indicando um desvio em tais passagens com relação aos fatos que realmente ocorreram.

Todavia, isto não significa que não existam registros formais da história no interior do poema. O curso dos acontecimentos segue seu caminho normal, tanto na narrativa ficcional de Blake quanto na história oficial. Apenas ocorre que em alguns aspectos, como por exemplo nas causas ou nas consequências de um episódio, serão levados em conta explicações de outra natureza, não fatos. Ou seja, eventualmente os fatos serão filtrados por fontes que estavam atuando na época, resultando, por exemplo, na figura de um Luís XVI construído pelo imaginário popular. Ainda assim o leitor estará diante do romance histórico, pois do mesmo modo, trata-se de um registro dos acontecimentos dentro de um período, incluindo os seus principais rumores.

No seu livro “*A personagem de ficção*”, Antonio Candido aponta uma situação na qual a realidade é alterada de modo muito mais sutil na sua representação final:

Há um processo semelhante no caso de um jornal cinematográfico ou de uma foto de identificação. Trata-se de “imagens puramente intencionais” que, no entanto, procuram omitir-se para franquear a visão da própria realidade. Já num retrato artístico a imagem puramente intencional adquire valor próprio, certa densidade que facilmente “ofusca” a pessoa retratada. Aliás, mesmo diante de um fotógrafo desprentensioso a pessoa tende a compor-se, tomar uma pose, tornar-se “personagem”; de certa forma passa a ser cópia antecipada da sua própria cópia. Chega a fingir a alegria que deveras sente. (CÂNDIDO, 1976, p.13).

Assim, um quadro representando um retrato de Luís XVI no século XVIII poderá conter mais informações e exageros sobre o personagem, o rei, do que em relação a pessoa retratada propriamente dita. Seria possível então inferir a personalidade da pessoa do rei Luís XVI mais facilmente em uma pintura, na personagem de um poema, ou no imaginário popular? Segundo Antônio Cândido:

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (têrmos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade. (CÂNDIDO, 1976, p. 14).

Antônio Cândido retorna a questão da verdade para o problema da verossimilhança das ações no mundo real, ou à lógica interna do texto no universo ficcional. No entanto, ele abre espaço para a interpretação do idealismo dos românticos, e da ideologia expressa na obra, ao associar a questão da verdade não somente a verossimilhança dos fatos, mas também aos componentes filosóficos, psicológicos, ou sociológicos presentes na ficção.

#### 1.4 O NOVO HISTORICISMO E AS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA HISTÓRIA

O Novo Historicismo surgiu na segunda metade 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 diversas obras, incluindo o livro *The Swerve*, premiado no ano de 2011 com o *National Book Award for Nonfiction*, e com o *Pulitzer Prize for General Non-Fiction*, no ano de 2012.

Ao escolher o nome para esta abordagem metodológica, 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), Greenblatt comenta a 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, encontrou logo no início do século XX 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 que foi 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 com seu primeiro livro publicado, *Fearful Symmetry* (1947), e não por coincidência o título aborda 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, por exemplo, 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 autoexplicativo e resolver em si mesmo tais referências, deixando para o leitor uma parte do trabalho de resgatar alusões ou citações mencionadas pelo autor. Greenblatt expõe 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 do Novo Historicismo, talvez um modo de garantir uma adaptabilidade da sua metodologia às circunstâncias mais variadas, é a sua aparente assistematização, ou seja, 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, Greenblatt 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 direta, os elementos extratextuais são analisados em relação à uma rede de objetos culturais produzidos dentro do 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 e ideologias da sociedade que as produziu, podem ser utilizadas como meio ou pano de fundo para justificar (ou iluminar, nas palavras de Greenblatt) o caráter dos diversos elementos extratextuais evocados em um poema como *The French Revolution*, de William Blake. Este pensamento já é o princípio de uma metodologia para abordar aquela obra. Entretanto, conforme foi mencionado antes, Greenblatt prefere não enunciar de forma explícita e sistemática o método do Novo Historicismo, optando por definir indiretamente, por comparação e exclusão, destacando, sublinhando, e discutindo as suas diferenças, a partir de três premissas elementares que usualmente são atribuídas aos princípios definidores do espírito das práticas Historicistas. Portanto, a primeira destas premissas do (antigo) historicismo 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:

[...] 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)

As premissas de Greenblatt – ações que parecem únicas revelam-se múltiplas, estabilizar a ordem das coisas pode acabar subvertendo-a – parecem descrever com exatidão o que ocorre em diversos episódios da revolução francesa. A política externa de apoio aos Estados Unidos da América contrastava

ideologicamente com a política interna da França. Personagens que atuaram nos dois cenários dos conflitos experimentaram inversões de papéis, mudanças de posicionamentos, e mudanças de lealdades, diante das diferentes situações as quais estavam submetidos, de acordo com o pano de fundo da sua atuação.

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, trocas de posicionamentos e lealdades neste cenário. Por ordem do rei, a França mobilizou contingentes comandados 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 que leva o exército nacional ao suicídio por tentar invadir a Rússia. Estes eventos parecem estar replicados com uma irônica ressonância no século XX, em outro cenário europeu, e

apresentando resultados semelhantes. Ou ainda, nos momentos de crises políticas que proporcionam o surgimento de lideranças nefastas, “envoltas em cinzentas núvens”, como poderia dizer Blake. Infelizmente, apenas o período inicial da revolução foi relatado no poema, mas seria 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 e 17 mil foram guilhotinados (os números extraoficiais são estimados em 40 mil decapitações); e outros 10 mil morreram na prisão ou sem julgamento; a ascensão do bonapartismo. De certa forma, o único caminho para obter o comentário do artista seria seguir 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, há ainda uma terceira premissa atribuída ao Historicismo: a veneração do passado ou da tradição. Greenblatt rejeita tal proposição, afirmando que os críticos associados ao Novo Historicismo tomaram outro posicionamento:

[...] Mostraram-se mais interessados em conflitos e contradições não-resolvidos do que em integração; preocuparam-se com as margens tanto quanto com o 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 em conflitos e contradições não-resolvidos, na pesquisa das bases ideológicas e materiais, foi expresso nos comentários sobre o estado incompleto do poema de Blake. Agora, para concluir a secção, retorna-se 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. A 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. Entretanto, para organizar tais métodos sistematicamente, recorre-se a outro autor: Harold Aram Veeser, professor de Inglês no *City College of New York*, com mais de oito livros publicados sobre teoria literária e organizador da coletânea contendo dezenove ensaios *The New Historicism* (1988). Veeser também

escreveu o capítulo de Introdução da coletânea, onde demonstra seu entusiasmo pelo Novo Historicismo:

As the first successful counterattack in decades against this profoundly anti-intellectual ethos, the New Historicism has given scholars new opportunities to cross the boundaries separating history, anthropology, an, politics, literature, and economics. It has struck down the doctrine of non-interference that forbade humanists to intrude on questions of politics, power, indeed on all matters that deeply affect people's practical lives – matters best left, prevailing wisdom went, to experts who could be trusted to preserve order and stability in “our” global and intellectual domains.<sup>38</sup> (VESSER, 1989, p. ix).

A ênfase é atribuída ao 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:

[...] this sentence manages — brief as it is — to capture a good part of the New Historicism's appeal. Personal, even autobiographical, the sentence challenges the norm of disembodied objectivity to which humanism have increasingly aspired. Far from invisible, this writer's desires and interests openly preside: the investigative project proceeds from an unabashed passion. Nor is that passion bland or banal.<sup>39</sup> (VESSER, 1989, p. ix).

A sentença proposta pode até mesmo 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:

---

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> a sentença original, breve como ela é, captura uma boa parte do apelo do Novo Historicismo. Pessoal, mesmo autobiográfica, a frase desafia a norma da objetividade desencarnada, à qual o humanismo cada vez mais aspirava. Longe de serem invisíveis, os desejos e interesses desse escritor manifestam-se abertamente: o projeto de investigação procede de uma paixão descarada. Não é essa uma paixão branda ou banal (minha tradução).

1. that every expressive act is embedded in a network of material practices;
2. that every act of unmasking, critique, and opposition uses the tools it condemns and risks falling prey to the practice it exposes;
3. that literary and non-literary "texts" circulate inseparably;
4. that no discourse, imaginative or archival, gives access to unchanging truths nor expresses inalterable human nature;
5. finally, as emerges powerfully in this volume, that a critical method and a language adequate to describe culture under capitalism participate in the economy they describe.<sup>40</sup> (VESSER, 1989, p. 11).

Particularmente, nota-se uma certa similaridade entre as premissas 1 e 3: todo o “ato de expressão” (incluam-se então as anotações, os diários, os rascunhos e os esboços, todos são atos de expressão) fazem parte de um universo de combinações possíveis que influenciam o resultado final: o objeto estético que está sendo analisado. É quase um 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 cotidianos existentes em um dado momento. Greenblatt define tal conceito, que se assemelha a uma sobreposição de diferentes textualidades que se influenciam 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

---

<sup>40</sup> 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 tampouco 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 (minha tradução).

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 momento, e associa o processo criativo do artista ao conceito de ressonância, como a capacidade (do artista) 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 a rede de relações que o rodeia, dentro do tempo que o gerou. Portanto, Vesser conclui que:

The New Historicists combat empty formalism by pulling historical considerations to the center stage of literary analysis. Following Clifford Geertz, Victor Turner, and other cultural anthropologists, New Historicists have evolved a method of describing culture in action. Taking their cue from Geertz's method of "thick description" they seize upon an event or anecdote – colonist John Rolfe's conversation with Pocahontas' father, a note found among Nietzsche's papers to the effect that "I have lost my umbrella" – and re-read it in such a way as to reveal through the analysis of tiny particulars the behavioral codes, logics, and motive forces controlling a whole society.<sup>41</sup> (VESSER, 1989, p. 11).

<sup>41</sup> 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

## 2 O POEMA A REVOLUÇÃO FRANCESA, DE WILLIAM BLAKE

### 2.1 O PERÍODO HISTÓRICO E OS EVENTOS MENCIONADOS POR BLAKE

Em seu poema *The French Revolution* (1791), William Blake ficcionaliza os eventos e os conflitos sociais desta época, um período da história ao qual o poeta foi contemporâneo. A Revolução Francesa compreende episódios e acontecimentos que ocorreram ao redor de uma década, começando no ano de 1789 e terminando no ano de 1799, embora suas consequências possam ter percorrido o século XIX.

Blake pretendia que o poema fosse composto por um total de sete volumes, mas apenas o primeiro livro aparece em uma prova de página, e mesmo assim nunca chegou ao público, do mesmo modo que os demais volumes.

No primeiro volume, Blake estava cobrindo apenas a fase inicial da revolução, relatando seus comentários sobre episódios que ocorreram a partir de maio de 1789 até julho de 1789, anteriores à tomada da Bastilha por parte dos revolucionários, e da decapitação do Rei Luís XVI. Não há comentários sobre o envolvimento francês na Guerra de Independência dos Estados Unidos da América ou as possíveis consequências econômicas para a França desta participação. Logo, a atuação dos personagens históricos é considerada na totalidade da sua participação na Revolução Francesa.

Entre os temas abordados no poema estão a decadência da autoridade do Rei Luís XVI, o destino e as decisões do ministro das finanças da França, Jacques Necker. No poema há também uma longa passagem contendo a descrição dos prisioneiros que estavam na fortaleza, o episódio da tomada da Bastilha pelos revolucionários é evocado apenas, há comentários sobre ligações estreitas entre a Igreja e a monarquia francesa, sobre a corrupção associada às instituições, sobre a opressão da população e do homem do campo, bem como há passagens cotendo relatos sobre o colapso do *Ancien Régime* e da economia do país; naquele período, o estado francês estava à beira da falência, principalmente, devido ao fato de que a França foi um dos primeiros países a fornecer apoio à Revolução Americana, quando se posicionou no plano global contra o domínio de um antigo inimigo, a

---

"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 (minha tradução).

Inglaterra. Em decorrência do suporte em solo estrangeiro, e em virtude dos custos deste apoio à uma guerra de independência, uma grave crise econômica desencadeou-se na França, que produziu tanto uma revolta popular devido à escassez de alimentos quanto um cenário favorável para a renovação e a disputa do poder.

Os personagens que atuaram no panorama político da época são mencionados e comentados no poema frequentemente, alguns, no caso do rei Luís XVI, com seus nomes substituídos por um aliás alternativo, sendo de fato subjetivados por muitos significantes diferentes. Imagina-se que talvez o leitor da época estivesse familiarizado com as referências adotadas pelo poeta. Um leitor atual acreditará que o número total de personagens apresentado pelo eu-lírico no poema é maior do que aquele que existia na França do mesmo período.

A Revolução nos Estados Unidos foi uma guerra pela liberdade dos colonizadores americanos contra a tirania governamental do Império Britânico. Quando a França enviou tropas para apoiar a Revolução Americana, os comandantes militares franceses eram, via de regra, membros pertencentes à nobreza, sob a regência de Luís XVI:

The American colonists' conception of the law of nations shaped representations of the Franco-American alliance on both sides of the Atlantic (Slauter 2012). In George Washington's 1782 address to Luzerne at the birth of the French dauphin, he praised Louis XVI as the "protector of the liberty of other nations" whose soldiers died "for the maintenance of rights engaging the sentiments of humanity and the privileges of free men" (Gazette de France, 10 September 1782: 360).<sup>42</sup> (MCPHEE, 2013, p.59).

Desafortunadamente, para um Luís XVI internacionalmente reconhecido como "protetor da liberdade das outras nações", no período posterior, o espírito da revolução americana contaminou a todos em território francês, mesmo aqueles que não participaram diretamente no conflito:

---

<sup>42</sup> A concepção dos colonos americanos da lei das nações moldou as representações da aliança franco-americana em ambos os lados do Atlântico (Slauter 2012). No discurso de George Washington em 1782 a Luzerne, no nascimento do delfim francês, ele elogiou Luís XVI como o "protetor da liberdade das outras nações" cujos soldados morreram "pela manutenção de direitos que envolviam os sentimentos da humanidade e os privilégios dos homens livres" (Gazette de France, 10 de setembro de 1782: 360) (minha tradução).

Two years later, in 1784, the Académie des Jeux Floraux in Toulouse offered an essay contest on “la grandeur et l’importance de la Révolution qui vient de s’opérer dans l’Amérique.” The winning entry, by the jurist and future revolutionary legislator Jean-Baptiste Mailhe, gave this answer: They “avenged humanity from the outrages of unjust domination; they stood up for the original and imprescriptible rights of peoples” (Mailhe 1784: 26). For practical reasons resulting from France’s intervention on the side of American colonists, a language of universal human rights entered wide circulation in France and in French colonies: the monarchy could not go to war on behalf of a band of brigands. The American legal argument in defense of the war, as set forth in the Declaration, conferred legitimacy on French intervention in the conflict. It was a war that needed to be justified in the name of humanity.<sup>43</sup> (MCPHEE, 2013, p.59).

Os personagens que participaram no cenário global dos conflitos (i.e., a Revolução Americana) estariam comprometidos e engajados com uma causa revolucionária nos Estados Unidos. Não é uma surpresa, contudo, que o início da revolução na França tenha provocado situações ambivalentes e choques contrastantes em termos de posicionamentos pessoais, diante das ideologias opostas e da inversão dos papéis que ocorreu. Ao retornarem para o cenário político local da França, os oficiais do exército deveriam supostamente defender o modo conservador e a manutenção do status quo atual, preservando a ordem no *Ancien Regime* do rei Luís XVI:

In October 1789, after tens of thousands of demonstrators marched on Versailles and fetched the king and queen to Paris, legislators with links to the West Indies and North America began clamoring for new police measures. On 10 October two Saint-Domingue deputies, Cocherel and Gouy d’Arsy, explained that the mob had threatened their lives at which Pierre-Victor Malouet, a Saint-Domingue proprietor and former colonial administrator, invoked the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen to demand a crackdown on seditious publications and gatherings. The Maréchal Adam-Philippe de Custine, who fought in the battle of Yorktown, answered by demanding “a martial law” to assure the “security of citizens” (AP, 9: 397–399). The resulting law, voted on 21 October and signed three days later by the king, spelled out municipal procedures for

---

<sup>43</sup> Dois anos depois, em 1784, a Académie des Jeux Floraux, em Toulouse, ofereceu um concurso de redação sobre “a grandeza e a importância da revolução, que é o ponto de partida da América”. A redação vencedora, escrita pelo jurista e futuro legislador revolucionário Jean-Baptiste Mailhe, deu a seguinte resposta: “vingaram a humanidade dos ultrajes da dominação injusta; eles defendiam os direitos originais e imprescritíveis dos povos” (Mailhe 1784: 26). Por razões práticas resultantes da intervenção da França ao lado dos colonos americanos, uma linguagem de direitos humanos universais entrou em ampla circulação na França e nas colônias francesas: a monarquia não poderia entrar em guerra em nome de um bando de bandidos. O argumento jurídico americano em defesa da guerra, conforme estabelecido na Declaração, conferiu legitimidade à intervenção francesa no conflito. Era uma guerra que precisava ser justificada em nome da humanidade (minha tradução).

declaring martial law that climaxed with the use of lethal force against the crowd by national guardsmen (AP, 9: 472–475).<sup>44</sup> (MCPHEE, 2013, p.64)

A instituição da lei marcial permitindo o uso de força letal contra a multidão foi uma medida para manter a ordem que, a princípio foi aplicada pela guarda nacional, mas provocaria um dilema entre os oficiais comandantes. Posteriormente, a medida afetaria a atuação do próprio Marquês de Lafayette, considerado até então o braço armado do rei Luís XVI:

One week after the passage of the law, on 28 October 1789, the king's ministers drafted an open letter to Louis XVI recommending that special measures, unknown on domestic soil, be applied to the overseas empire to maintain "the security of slaves and citizens." After the public reading of that letter, which did not simply concern the France and the Atlantic World 65 colonies, the Saint-Domingue planter Moreau de Saint Méry pledged the support of "good citizens" in his Paris district to support "the martial law with their last drop of blood" (AP, 9: 592–593). Finally, it was General Lafayette on 17 July 1791 who led the National Guard on the champs de la Fédération (the Champ de Mars) against stone-throwing republicans under the red banner of martial law (AP, 28: 396–402).<sup>45</sup> (MCPHEE, 2013, p.64-65).

Do mesmo modo que Luís XVI, o Marquês de Lafayette também foi considerado herói nacional nos Estados Unidos por sua luta pela independência do país, no comando das tropas francesas. No seu país, o Marquês de Lafayette viu-se entre as posições de sufocar a rebelião popular, e ao agir assim, garantiria a sobrevivência no poder do regime de Luís XVI, ou, por outro lado, como muitos

<sup>44</sup> Em outubro de 1789, depois que dezenas de milhares de manifestantes marcharam em Versalhes e transferiram o rei e a rainha para Paris, legisladores com ligações às Índias Ocidentais e à América do Norte começaram a clamar por novas medidas policiais. Em 10 de outubro, dois deputados de Saint-Domingue, Cocherel e Gouy d'Arsy, explicaram que a multidão havia ameaçado suas vidas quando Pierre-Victor Malouet, um proprietário de Saint-Domingue e ex-administrador colonial, invocou a Declaração dos Direitos do Homem e Cidadão para exigir uma repressão às publicações e reuniões sediciosas. O marechal Adam-Philippe de Custine, que lutou na batalha de Yorktown, respondeu exigindo "uma lei marcial" para garantir a "segurança dos cidadãos" (AP, 9: 397-399). A lei resultante, votada em 21 de outubro e assinada três dias depois pelo rei, estabeleceu procedimentos municipais para declarar a lei marcial que culminou com o uso de força letal contra a multidão por guardas nacionais (AP, 9: 472-475). (MCPHEE, 2013, p.64)

<sup>45</sup> Uma semana após a aprovação da lei, em 28 de outubro de 1789, os ministros do rei redigiram uma carta aberta a Luís XVI, recomendando que medidas especiais, desconhecidas em solo doméstico, fossem aplicadas ao império estrangeiro para manter "a segurança de escravos e cidadãos". Depois da leitura pública dessa carta, que não se referia simplesmente às colônias da França e do mundo atlântico, o plantador de Saint-Domingue, Moreau de Saint Méry, prometeu o apoio de "bons cidadãos" em seu distrito de Paris para apoiar "a lei marcial com a última gota de sangue" (AP, 9: 592–593). Finalmente, foi o general Lafayette, em 17 de julho de 1791, que liderou a Guarda Nacional no Champs de la Fédération (o Champ de Mars) contra republicanos que jogavam pedras sob a bandeira vermelha da lei marcial (AP, 28: 396-402) (minha tradução).

outros oficiais da nobreza o fizeram no episódio da Bastilha, Lafayette decidiu omitir-se do confronto com os revolucionários e tampouco apoiou os defensores da fortaleza (embora isto não conquistasse simpatias pessoais: alguns oficiais foram condenados pelos rebeldes por serem considerados traidores). Omitir-se do confronto direto também não significava estar em apoio aos revolucionários, era apenas uma oportunidade para proporcionar o cenário da queda de Luís XVI e entrar na disputa do poder na sucessão. Entretanto, as motivações de Lafayette pareciam ser de outra natureza. Assim, não foi uma surpresa a atitude do Marquês no dia 11 de julho de 1791:

Inspired by his experience in America, Marie-Joseph du Motier, marquis de Lafayette, initially proposed a broad declaration of rights on 11 July, and the American influence is underscored by Thomas Jefferson's involvement in Lafayette's endeavor. After formulating the renunciations of 4 August into a decree on 11 August, the Assembly resumed work on the Declaration of Rights, which would form a preface to the constitution. If there is a single document that captures the principles of 1789, it is the Declaration of Rights, and, particularly in the Assembly's desire to surpass the American example and make its declaration universal, the influence of the meeting of 4 August upon it is unmistakable.<sup>46</sup> (MCPHEE, 2013, p.85).

A iniciativa louvável de Lafayette foi recebida com certa frieza e talvez até com indiferença por parte da Assembleia, diante do clima de atrocidades que estava instalado no país:

On 11 July Lafayette's proposal for a declaration of rights had received polite applause but little support. As late as 1 August, Pierre-Victor Malouet, a conservative representative of the commons, had expressed reservations about drafting a declaration of rights, viewing it as impractical in a country with a long history of inequality. Although the spirit of goodwill was transitory, the new outlook enabled members of the Assembly to expand their thinking and to produce a document of enduring value. Indeed, it is a testament to the lasting importance of the Declaration of Rights that when the United Nations promulgated a Universal Declaration of Human Rights in 1948 –

---

<sup>46</sup> Inspirado por sua experiência na América, Marie-Joseph du Motier, marquês de Lafayette, propôs inicialmente uma ampla declaração de direitos em 11 de julho, e a influência americana é destacada pelo envolvimento de Thomas Jefferson no esforço de Lafayette. Depois de formular as renúncias de 4 de agosto em um decreto de 11 de agosto, a Assembleia retomou os trabalhos sobre a Declaração de Direitos, que formaria um prefácio à constituição. Se existe um único documento que capta os princípios de 1789, é a Declaração de Direitos e, particularmente no desejo da Assembleia de superar o exemplo americano e tornar sua declaração universal, a influência da reunião de 4 de agosto sobre ela é inconfundível (minha tradução).

reportedly the most translated document in the world – it did so in Paris, with the U.N. document closely following the 1789 blueprint.<sup>47</sup> (MCPHEE, 2013, p.86).

Estes são acontecimentos pertencentes ao início da revolução, que envolvem o rei Luís XVI, que envolvem o Marquês de Lafayette, entre outras personalidades importantes da época destacados no poema de Blake. Os versos 267 e 268 em *The French Revolution* registram a suposta atitude de Lafayette diante da Assembleia quando a votação para afastar de Paris as tropas do exército estaria acontecendo. Blake imagina que o Marquês teria reagido com um arroubo romântico: “*Fayette sprung from his seat saying, Ready! then bowing like clouds, man toward man, the Assembly / Like a council of ardors seated in clouds*”<sup>48</sup>.

O primeiro volume de *The French Revolution* inclui na sua narrativa episódios transcorridos até o momento anterior à morte de Luís XVI, assim como também não aparecem referências às milhares de execuções na guilhotina que aconteceram no desenrolar da revolução. Sobre a decapitação do rei e a grande ruptura que ocorreu entre Luís XVI e seu povo, há uma nuvem blakeana pairando sobre o episódio até os dias atuais:

As the remains of the decapitated Louis XVI were being carted away from the Place de la Révolution on the morning of 21 January 1793, some in the crowd of spectators were reported as commenting: “Let them take him wherever they like. What do we care? We always wanted him; he never wanted us” (Beaucourt 1892: vol. 1, 341). While the political and juridical dimensions of the accusations of treason lodged against the former king have been of primary interest to historians over the years, what is especially striking about this comment is the intensely personal reaction that it seems to register, the sense of personal betrayal and bitter disillusionment that it conveys. Indeed, at the risk of evoking the language of a trashy romance novel, it might almost be said that the comment transports us seamlessly into a quite particular region of personal emotion, the region of unrequited love. Yet whatever feelings of personal betrayal may have existed among

---

<sup>47</sup> Em 11 de julho, a proposta de declaração de direitos de Lafayette recebeu aplausos polidos, mas pouco apoio. Em 1º de agosto, Pierre-Victor Malouet, um representante conservador dos comuns, havia manifestado reservas quanto à redação de uma declaração de direitos, considerando-a impraticável em um país com uma longa história de desigualdade. Embora o espírito de boa vontade fosse transitório, as novas perspectivas permitiram aos membros da Assembleia expandir seus pensamentos e produzir um documento de valor duradouro. De fato, é uma prova da importância duradoura da Declaração de Direitos que, quando as Nações Unidas promulgaram uma Declaração Universal dos Direitos Humanos em 1948 – supostamente o documento mais traduzido do mundo –, o fizeram em Paris, com o documento da ONU seguindo de perto o modelo de 1789 (minha tradução).

<sup>48</sup> Fayette pulou de sua cadeira dizendo: Pronto! Estão se curvando como nuvens, um homem após o outro, a Assembleia / Como um conselho de ardores sentado em nuvens (minha tradução).

the crowd that morning or, for that matter, among the deputies of the Convention or the French people in general, a consideration of the relevance of the notion of unrequited love to the building of the “case against the king” requires a return to the primal crisis of the Revolution, the spring–summer 1789 confrontation between the monarch and the deputies of the Third Estate.<sup>49</sup> (MCPHEE, 2013, p.107).

Certamente estas passagens estariam relatadas nos volumes seguintes de *The French Revolution*, se Blake prosseguisse acompanhando nos seus versos a trajetória dos personagens aos quais ele escolheu dar maior evidência e atenção. Quanto ao confronto sugerido entre o monarca e os deputados do Terceiro Estado, porém, esta passagem encontra-se retratada e descrita logo no início do poema, a partir do verso 62.

Outro episódio digno de nota, que certamente Blake não deixaria de comentar, seria talvez a fuga de Lafayette da França e o refúgio na Áustria, onde acabou aprisionado. O Marquês conseguiu ganhar sua liberdade novamente somente após os estágios finais da revolução francesa, no período da ascensão ao poder de Napoleão Bonaparte, quando o exército francês invade a Áustria. Bonaparte ofereceu uma posição de comando no exército para o Marquês, convidando-o a participar da campanha de invasão da Rússia, mas Lafayette declinou a proposta de Napoleão.

Se o Marquês recusou-se a ser mais um soldado francês congelado nos campos de batalha do leste europeu, e assim, ser representado também no romance *Guerra e Paz* (1865) de Liev Tolstói, por outro lado, Blake garantiu espaço a Lafayette no seu poema seguinte, *America a Prophecy*, optando por devolver o personagem ao cenário dos combates no solo americano, e aos eventos anteriores

---

<sup>49</sup> Enquanto os restos mortais do decapitado Luís XVI estavam sendo levados para longe da Praça da Revolução na manhã de 21 de janeiro de 1793, alguns na multidão de espectadores foram relatados como comentando: “Deixe-os levá-lo onde quiserem. Com o que nos importamos? Nós sempre o quisemos; ele nunca nos quis” (Beaucourt 1892: vol. 1, 341). Embora as dimensões política e jurídica das acusações de traição apresentadas contra o antigo rei tenham sido de interesse principal dos historiadores ao longo dos anos, o que é mais impressionante nesse comentário é a reação intensamente pessoal que parece registrar, o sentimento de traição pessoal e amarga desilusão que ela transmite. De fato, correndo o risco de evocar a linguagem de um romance inútil, quase pode-se dizer que o comentário nos transporta perfeitamente para uma região bastante particular de emoção pessoal, a região do amor não correspondido. No entanto, quaisquer sentimentos de traição pessoal possam ter existido entre a multidão naquela manhã ou, aliás, entre os deputados da Convenção ou o povo francês em geral, uma consideração da relevância da noção de amor não correspondido para a construção do “ caso contra o rei ” exige um retorno à crise primordial da Revolução, o confronto primavera-verão de 1789 entre o monarca e os deputados do Terceiro Estado (minha tradução).

à revolução francesa, eventos que talvez estivessem mais de acordo com a agenda dos poetas românticos.

Após a guerra de independência dos Estados Unidos, a França mergulhou em uma crise sem precedentes. Uma série de fatores podem ser apontados e reunidos entre as causas. Não foi apenas por uma colisão de ideologias opostas: o colapso econômico que se sucedeu encontrou paralelo no colapso do *Ancien Régime* do Rei Luís XVI. Criou-se um momento de instabilidade próprio para mudanças e reformas no cenário social, político, e econômico:

The collapse should also be seen as a process in itself that fractured society (Cubells 1987), brought more groups into the public sphere, and, as interests became endangered, produced moments of choice for those involved. Even those who chose revolution did so rather late in the day in the early or mid-summer of 1789, for the most part. It is hard to discern bourgeois involvement in 1787 and before the autumn of 1788, while few would deny that the collapse of the state in 1789 opened the door to bourgeois participation in a new politics. Most historians have found a way around this problem of choice or intentionality by assuming that the collapse of state authority and local institutions was merely the occasion for a more intentional revolution, the precipitant of a revolution whose origins lay in impersonal factors like rising social tensions, economic transition, or cultural change. In short, they stress the long-term processes that go beyond the individual and the contingent.<sup>50</sup> (MCPHEE, 2013, p.4).

A compreensão da narrativa expressa pelo eu-lírico no poema de Blake está fortemente associada a reconhecer no período de instabilidade que provocou a revolução na França os componentes históricos que são citados: os personagens, os grupos políticos envolvidos, as decisões individuais, e os acontecimentos principais; tanto quanto identificar as representações que o poeta faz destes componentes. Conforme poderá ser observado na análise, todos estes elementos são requisitos que auxiliam enormemente a leitura, considerando-se que a narrativa

---

<sup>50</sup> O colapso também deve ser visto como um processo em si mesmo que fraturou a sociedade (Cubells 1987), trouxe mais grupos para a esfera pública e, à medida que os interesses se tornaram ameaçados, produziu momentos de escolha para os envolvidos. Mesmo aqueles que escolheram a revolução o fizeram no final do dia, no início ou no meio do verão de 1789, na maior parte das vezes. É difícil diferenciar o envolvimento burguês em 1787 e antes do outono de 1788, quando poucos negariam que o colapso do Estado em 1789 tenha aberto a porta à participação burguesa em uma nova política. A maioria dos historiadores encontrou um modo de contornar esse problema de escolha ou intencionalidade, assumindo que o colapso da autoridade estatal e das instituições locais era apenas a ocasião para uma revolução mais intencional, o precipitador de uma revolução cujas origens estavam em fatores impessoais como o aumento das tensões sociais, a transição econômica ou mudança cultural. Em suma, eles enfatizam os processos de longo prazo que vão além do indivíduo e do contingente.

não é autoexplicativa em relação aos eventos e personagens, ainda que Blake tivesse por objetivo atingir um leitor comum. Entretanto, o poema é um tanto mais acessível que a linguagem que Blake usualmente adota no restante da sua obra.

## 2.2 AS CARACTERÍSTICAS DA VERSIFICAÇÃO DO POEMA

O poema *The French Revolution* apresenta um total de aproximadamente 310 versos, nas quais Blake descreve personagens e eventos diversos, para criar uma visão apocalíptica e profética da revolução, alternando momentos de precisão histórica com episódios ficcionalizados.

Quanto à estrutura do poema, os versos são organizados em torno de um único formato de metro, o heptâmetro iâmbico-anapéstico, sem rimas finais. Em termos quantitativo, um anapesto 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, onde cada verso do poema é composto por 14 sílabas métricas. Exemplos da utilização deste 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 iâmbico*) é única nos trabalhos de William Blake, ocorrendo apenas no poema *The French Revolution*.

## 2.3 A ANÁLISE DO POEMA: A HISTÓRIA QUE A NARRATIVA CONTA

Para realizar a análise, a identificação dos eventos citados no contexto histórico da Revolução francesa e as personagens envolvidas nestes eventos são os fatores principais para a compreensão dos conflitos narrados no poema. Na maioria dos versos, o eu-lírico está se referindo às ações e às personagens 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 usadas como referências de apoio essenciais para auxiliar a identificação de todos estes elementos.

O primeiro verso, “The dead brood over Europe, the cloud and vision descends over cheerful France;”<sup>51</sup> (1), introduz o cenário do poema. Começando com o segundo verso, “O cloud well appointed! Sick, sick, the Prince on his couch, wreath'd in dim”<sup>52</sup>(2), “the Prince” é uma referência a Luís XVI, o último rei da França antes da Revolução Francesa.

Na sequência, no sétimo verso, o rei fala ao diretor-geral de finanças: “Rise, Necker! the ancient dawn calls us”<sup>53</sup>(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:

The public focused this hope on Necker and on the Estates-General. He was extraordinarily popular because several significant groups projected their hopes onto him. They believed he was many things: financial genius, the man who had tried to rein in court expenditures and had suffered for it, a man with vast international connections. Many claimed he sympathized with the Third Estate, and that he spoke for the nation in an otherwise hostile ministry.<sup>54</sup> (MCPHEE, 2013, p.232).

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 de sua “departure” (linha 127).

No décimo terceiro verso, “Forty men, each conversing with woes in the infinite shadows of his soul,”<sup>55</sup>, há uma referência (vazia) em “Forty men” que não aponta para nenhum grupo específico (STEVENSON, 2007, p.132), não sendo possível recuperar a significação da referência através desta fonte.

---

<sup>51</sup> Os mortos observam a Europa, a nuvem e a visão descem sobre a alegre França; (minha tradução)

<sup>52</sup> Ó nuvem bem escolhida! Doente, doente: o príncipe no sofá, envolto na penumbra (minha tradução).

<sup>53</sup> Aproxima-se Necker: o antigo alvorecer nos chama (minha tradução).

<sup>54</sup> O público concentrou essa esperança em Necker e nos Estados Gerais. Ele era extraordinariamente popular porque vários grupos significativos projetavam suas esperanças nele. Eles acreditavam que Necker era muitas coisas: gênio financeiro, o homem que tentara controlar as despesas judiciais e sofrera por isso, um homem com vastas conexões internacionais. Muitos alegaram que ele simpatizava com o Terceiro Estado, e que ele falava pela nação diante de um ministério hostil.

<sup>55</sup> Quarenta homens: cada um relata a própria melancolia nas infinitas sombras de sua alma, (minha tradução).

No décimo sexto verso, “For the Commons convene in the Hall of the Nation.”<sup>56</sup>, Blake interpreta a expressão “Tiers etat”, que designa os deputados representantes das cidades privilegiadas da França, substituindo-a pelo expressão britânica “Commons”, originalmente uma referência à câmara baixa do Parlamento do Reino Unido, chamada de “House of Commons”, que existente até os dias atuais.

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”<sup>57</sup> (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 executado pela multidão que cercou e invadiu a Bastilha:

The ancient fortress capitulated after a six-hour siege that ended at 5 p.m. on 14 July. The violence that followed was a consequence of the indecision of the Bastille's governor, the marquis de Launay, the crowd's bitterness at de Launay's apparent violation of the truces, his troops firing into the besiegers, and the crowd's distrust of their own leaders. Despite orders to hold out, de Launay surrendered when French Guards brought up cannon and trained them on the main gate. The crowd rejected the surrender, however, and if they had had their way they would have slaughtered every one of the defenders. Instead, the crowd's leaders, Hulin and Élie, both junior officers, accepted de Launay's surrender and escorted him down the rue Saint-Antoine to the Hôtel de Ville, possibly for a trial before the Electors. The escort soon lost control, however, and the crowd beat de Launay to death. An unemployed cook then cut off his head and paraded it about. Five other soldiers were hanged or beaten to death.<sup>58</sup>  
(MCPHEE, 2013, p.236-237).

<sup>56</sup> Para a Câmara convocar no Hall da Nação. (minha tradução).

<sup>57</sup> em uma névoa escura escutando o horror; (minha tradução).

<sup>58</sup> A antiga fortaleza capitulou após um cerco de seis horas que terminou às 17h do dia 14 de julho. A violência que se seguiu foi uma consequência da indecisão do governador da Bastilha, do marquês de Launay, da amargura da multidão pela aparente violação das tréguas acordadas com De Launay, das suas tropas disparando contra os sitiados e da desconfiança da multidão sobre seus próprios líderes. Apesar das ordens, De Launay se rendeu quando guardas franceses trouxeram canhões e dispararam contra o portão principal. A multidão rejeitou a rendição, no entanto, e se eles tivessem realizado o que pretendiam, teriam matado todos os defensores. Em vez disso, os líderes da multidão, Hulin e Élie, oficiais subalternos, aceitaram a rendição de De Launay e o escoltaram pela rue Saint-Antoine até o Hôtel de Ville, possivelmente para um julgamento perante os eleitores. A escolta logo perdeu o controle, no entanto, e a multidão espancou De Launay até a morte. Um cozinheiro desempregado então cortou a cabeça do governador e desfilou com ela. Cinco outros soldados foram enforcados ou espancados até a morte (minha tradução).

Como pode ser percebido, há muitos pormenores envolvendo a queda, são notícias que não chegariam aos ouvidos ingleses em uma forma outra que senão a de rumores ou uma manchete resumindo a tomada. 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”<sup>59</sup>. 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 figurativa e simbólica, composta apenas por cem velhos combatentes veteranos, e trinta guardas suíços, ao contrário de “a thousand” (mil) soldados. Embora talvez fossem suficientes para impedir a invasão daquela fortaleza, considerando-se as características da Bastilha, mas eles não conseguiriam sobreviver isolados e sem alimentos a 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”<sup>60</sup>, e nos próximos versos (21-22) o governador estaria sendo “stalk'd like a lion from tower/To tower; his howlings were heard in the Louvre”<sup>61</sup>.

Do mesmo modo que outros personagens da revolução viram-se diante de impasses em diversos momentos, Necker e La Fayette, por exemplo, o mesmo provavelmente ocorreu ao governador da Bastilha, o Marquês de Launay: a sua indecisão em resistir ao avanço dos revolucionários pode ter sido motivada pelo medo de causar um massacre na população, medo que por fim o fez optar por render-se e entregar a fortaleza, selando o seu destino.

Blake não possuía estes dados. O modo como ele retrata o Marquês de Launay está mais próximo da representação de um tirano sanguinário, conforme mostram os versos (24-26): “in his soul stood the purple plague,/Tugging his iron manacles, and piercing through the seven towers dark and sickly,/Panting over the prisoners like a wolf gorged;”<sup>62</sup> Entretanto, conforme o poema sugere mais adiante,

---

<sup>59</sup> Mil soldados seus, velhos veteranos da França, (minha tradução).

<sup>60</sup> respirando nuvens vermelhas de poder e domínio, (minha tradução).

<sup>61</sup> ele espreita como um leão, na torre / Da torre, seus uivos foram ouvidos no Louvre; (minha tradução).

<sup>62</sup> em sua alma habitava a peste púrpura / Puxando suas algemas de ferro, e percorrendo as sete torres escuras e doentias, / Arquejando sobre os prisioneiros como um lobo saciado (minha tradução).

o poeta parece intuir melhor o comportamento e o caráter de outros personagens, ao representar as atitudes de hesitação em Necker e La Fayette.

As descrições a respeito da identidade dos prisioneiros da Bastilha, mais conflitantes, e do seu número total, mais corretas, foram estimadas com base em rumores e informações que circulavam nos meios da época. Blake atribui um nome para identificar cada uma das torres da fortificação, e ele associa o número de torres com o número de encarcerados. Assim, os versos descrevem um prisioneiro sendo mantido aprisionado no calabouço de cada uma das torres. A começar pela primeira torre: “the den nam'd Horror held a man/Chain'd hand and foot”<sup>63</sup> (versos 26-27). A descrição do primeiro prisioneiro é genérica, e o detalhe dele ter sido “confin'd for a writing prophetic:”<sup>64</sup> (verso 29) é a única caracterização da sua individualidade.

Nos versos que mencionam a segunda torre (versos 29-30), “the tower nam'd Darkness; was a man/Pinion'd down to the stone floor”<sup>65</sup>, há uma referência a um homem acorrentado ao piso de pedra, que ostentava “a mask of iron on his face hid the lineaments”<sup>66</sup> (verso 31), provavelmente inspirada por um prisioneiro que não foi identificado, preso entre o ano de 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”<sup>67</sup> (versos 33-34). Tal afirmação pode ser 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 a um homem com “a mask of iron on his face”<sup>68</sup> nas masmorras.

---

<sup>63</sup> e no calabouço chamado Horror havia um homem / Acorrentado por mãos e pés, (minha tradução).

<sup>64</sup> confinado por uma escrita profética (minha tradução).

<sup>65</sup> e na torre chamada Escuridão, estava um homem / Posto à pinos no chão de pedra, (minha tradução).

<sup>66</sup> uma máscara de ferro em seu rosto escondia as feições (minha tradução).

<sup>67</sup> Na torre chamada Sangrenta, um esqueleto amarelo permanecia à correntes em seu sofá / De pedra, (minha tradução).

<sup>68</sup> uma máscara de ferro em seu rosto (minha tradução).

No verso que menciona a quarta torre, ironicamente chamada de “the den nam'd Religion,”<sup>69</sup> (verso 35), aqui há certamente um trocadilho com outra expressão, uma alusão para “the damned Religion”<sup>70</sup>. Este é um dos ataques (Protestantes) de Blake à religião (Católica) convencional, que também aparecem expressos 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.”<sup>71</sup> (verso 21). Assim, quando mais adiante, (versos 35-36) “in the den nam'd Religion, a loathsome sick woman bound down/To a bed of straw;”<sup>72</sup>, o poeta evocaria o ato de barbárie cometido contra uma mulher. Esta referência na verdade contradiz o fato de que não havia nenhuma mulher aprisionada na Bastilha, naquela época, mas acrescenta um ar mais dramático e desumano às atrocidades supostamente cometidas por autoridades representantes da nobreza da França.

No entanto, há ainda outra referência a presença de uma figura feminina, que aparece na afirmação: “She refus'd to be whore to the Minister, and with a knife smote him.”<sup>73</sup> (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 assediá-la 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 às investidas. Ou seja, o verso sugere que a vítima tivesse sido presa.

<sup>69</sup> E no calabouço chamado Religião, (minha tradução).

<sup>70</sup> a maldita religião (minha tradução).

<sup>71</sup> prisões são construídas com pedras da lei, bordéis com tijolos da religião. (minha tradução).

<sup>72</sup> E no calabouço chamado Religião, havia uma repugnante mulher doente, amarrada / Em uma cama de palha;(minha tradução).

<sup>73</sup> Ela se recusou a ser prostituta do ministro, e com uma faca o atacou. (minha tradução).

No verso que menciona a quinta torre, “tower nam'd Order, an old man, whose white beard cover'd the stone floor like weeds”<sup>74</sup> (verso 38). 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, porque 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 prisioneiro na Brasília, alguém mantido arbitrariamente como vítima. Sua aparência era de um homem idoso, magro, e de barbas brancas. E assim, ele desfilou pelas ruas de Paris sobre uma carroça, para a exposição pública, conduzido pelos insurgentes que o libertaram como um mártir.

No verso que menciona a sexta torre, “the den nam'd Destiny a strong man sat,/His feet and hands cut off, and his eyes blinded;”<sup>75</sup> (versos 43-44), aparecem outras referências às expectativas que passavam-se no imaginário popular (o abuso de poder sobre os presos, as práticas de tortura), e que a multidão certamente encontraria ao adentrar às celas da Bastilha. Em realidade, não haviam sido encontrados prisioneiros que apresentassem tais mutilações.

O verso que menciona a última torre, “nam'd the tower of God, was a man/Mad, with chains loose, which he dragg'd up and down;”<sup>76</sup> (versos 47-48) contém uma imagem que certamente atestaria o fato de arbitrariedades estarem sendo cometidas pelos detentores do poder, a monarquia francesa, ao manterem na prisão pessoas com problemas mentais que deveriam estar em outro tipo de instituição. Novamente, a conta deste caso poderia ser atribuída ao Conde Whyte de Malleville, embora houvesse somente um único Conde Whyte de Malleville para responder por tantos casos psiquiátricos que estariam sendo mantidos prisioneiros na Bastilha. Sobre este episódio (STEVENSON, 2007, p.134) comenta: “One of the

---

<sup>74</sup> Na torre chamada Ordem, um homem cuja barba branca cobria o chão de pedra como ervas daninhas (minha tradução).

<sup>75</sup> No calabouço chamado Destino, um homem forte sentava, / Seus pés e mãos foram cortados e seus olhos cegados; (minha tradução).

<sup>76</sup> chamada a Torre de Deus, havia um homem / Louco, com as correntes soltas, que ele arrastava para cima e para baixo; (minha tradução).

prisoners, when released, had to be taken to an asylum. B. may not have known this, however. He is more concerned with irony: Reason decayed brings the victim into Newton's world of attraction."<sup>77</sup>.

Em outras palavras, o prisioneiro passou por uma crise emocional após o cerco e a invasão da Bastilha. O ocorrido seria perfeitamente compreensível, porque os prisioneiros não teriam como saber as intenções dos revolucionários que invadiam a fortaleza: eles libertariam ou linchariam os internos? Então, quando o prisioneiro finalmente encontra sua liberdade, ocorre a ironia maior destacada por Blake: "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"<sup>78</sup> (versos 49-51).

Quanto à suposta "letter of advice to a King"<sup>79</sup>, tal evento pode não estar associado ao Conde Whyte de Malleville (novamente), mas talvez relacionado com outro prisioneiro, este sim, claramente insano desde o princípio, que, ao ser libertado pelos revolucionários, fazia alegações afirmando estar envolvido na conspiração e no atentado contra o Rei Luís XV. Aqui, diante das circunstâncias, as afirmações do prisioneiro assumem um tom humorístico: Luís XV governou a França desde os 5 anos de idade, com auxílio de um regente, atingindo um total de 59 anos no governo francês. A causa da morte de Luís XV foi diagnosticada como sendo devido à enfermidade grave com características de varíola. Assim, Luís XV veio a falecer no dia 10 de maio de 1774. Ou seja, quinze anos antes da Revolução Francesa começar. Logo, é impossível (muito pouco provável) qualquer prisioneiro da Bastilha estar envolvido em conspiração ou atentado contra Luís XV no ano de 1789.

Sobre o destino do Conde Whyte de Malleville, e a respeito dos crimes atribuídos aos demais prisioneiros, libertados em decorrência da Bastilha ser tomada pelos revolucionários, Alger esclarece :

---

<sup>77</sup> 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: a razão decaída traz uma nova vítima para o mundo da atração gravitacional de Newton (minha tradução).

<sup>78</sup> esperanças vãs: sua razão decaiu, e o mundo da atração em seu peito / Centrou-se, e a ansiedade do caos dominou sua alma sombria. Ele estava confinado / Por uma carta de conselho ao rei, e os seus delírios aos ventos são ouvidos sobre Versalhes (minha tradução).

<sup>79</sup> Por uma carta de conselho ao rei (minha tradução).

Whyte was placed in the asylum at Charenton, on the closing of which he was transferred, July 31, 1795, to another asylum, Petites Maisons. Whyte, while an object of pity, was thus in no way a victim of despotism. Of his six fellow-captives, four were forgers, a fifth was confined for indecency, and the sixth, like Whyte insane, had declared himself an accomplice in the attempted murder of Louis XV..<sup>80</sup> (ALGER, 1889, p. 334).

As circunstâncias da época tornavam difíceis de definir uma margem mínima de veracidade em quaisquer fontes de informações: algumas delas propagavam indistintamente os boatos e os rumores em circulação, dificultando o trabalho de Blake para formar um quadro dos acontecimentos.

Assim, após a passagem descrevendo os prisioneiros no interior da Bastilha, Blake muda o foco do poema para o Conselho do Rei: “Look up to the morning Senate, and visions of sorrow leave pensive streets. But heavy brow'd jealousies lower o'er the Louvre”<sup>81</sup> (versos 58-59). Contudo, há um certo deslocamento espacial aqui. Stevenson observa que: “As this and the preceding lines show, B. seems to think that the king's council was held in Paris. In fact, most of its meetings were at Versailles.”<sup>82</sup> (STEVENSON, 2007, p.134).

Nos versos (61-62), quando o Conselho foi convocado para determinar suas medidas políticas, “While loud thunders roll, troubling the dead, Kings are sick throughout all the earth./The voice ceas'd: the Nation sat”<sup>83</sup>, significando que a voz da França se tornaria silenciosa a partir de então. Esta frase repete-se ritmicamente no próximo verso (63): “The voice ceas'd: the Nation sat: but ancient darkness and trembling wander thro' the palace.”<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> 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 declarou-se cúmplice na tentativa de assassinato do Rei Luís XV (minha tradução).

<sup>81</sup> Olham para o Senado na manhã e as visões de tristeza deixam as ruas pensativas. / Mas sobrancelhas plenas de ciúmes baixam sobre o Louvre (minha tradução).

<sup>82</sup> Assim como estas e as linhas precedentes mostram, Blake parece pensar que o conselho do Rei foi realizado em Paris. De fato, a maioria de suas reuniões foi em Versalhes (minha tradução).

<sup>83</sup> Enquanto soam altos os trovões, incomodando os mortos, os reis estão adoecendo por toda a terra, / A voz cessou: a Nação acomoda-se (minha tradução).

<sup>84</sup> A voz cessou: a Nação acomoda-se: mas as trevas antigas vagueiam fantasmagóricas pelo palácio (minha tradução).

No verso (65): “On the soul-skirting mountains of sorrow, cold waving the Nobles fold round the King”<sup>85</sup>, Blake faz nova referência ao Conselho Real, desta vez ao episódio na qual o rei rejeita o programa financeiro do Ministro Necker, e estabelece um programa de reformas que será apoiado por aristocratas e monarquistas na Assembleia Constituinte (no dia 21 de junho).

The cost of credit rose, and during the American War Necker took out too many loans instead of tackling the difficult job of forcing the parlements and privileged to consent to higher taxes. And yet most European states, including Britain, were in a similar position, but although France was the most populous power for geopolitical reasons it had both land and maritime military commitments. The fundamental reason for the French failure to reform its finances was its political culture based on a court system with vested interests that made drastic reform too hazardous for ministers to undertake if they were to remain in power. A finance minister did not even have control of the expenditure by his ministerial colleagues. But if the problems were long term, and crises frequent, perhaps historians should ask not so much why royal finances failed, but how it was that the socio-political-fiscal system of the absolute monarchy lasted so long. How did power work in the ancien régime?<sup>86</sup> (MCPHEE, 2013, p.16-17).

O discurso do rei deveria começar por (verso 70): “The nerves of five thousand years' ancestry tremble, shaking the heavens of France”<sup>87</sup>, ou seja, eram palavras extremamente revoltadas com o desenrolar dos acontecimentos, quando o Terceiro Estado proclamou a si mesmo Assembleia Nacional. Os versos refletem a indignação do rei, e um certo exagero por parte do poeta: Blake empregou uma hipérbole como recurso estilístico, pois os primeiros reis da dinastia Bourbon governaram a França e Navarra a partir do século XVI, não por um período de mil anos, uma comparação com dinastias da Antiguidade.

---

<sup>85</sup> Nas montanhas que circundam a alma, onde a tristeza acena friamente: os nobres curvam-se diante do rei, (minha tradução).

<sup>86</sup> O custo do crédito aumentou e, durante a Guerra Americana, Necker tomou empréstimos demais, em vez de enfrentar o difícil trabalho de forçar os parlamentares e os privilegiados de consentirem em impostos mais altos. E, no entanto, a maioria dos estados europeus, incluindo a Grã-Bretanha, estava em uma posição semelhante, mas embora a França fosse o poder com maior população, por razões geopolíticas, tinha compromissos militares terrestres e marítimos. A razão fundamental para o fracasso francês em reformar suas finanças foi sua cultura política, baseada em um sistema judicial com interesses adquiridos que tornavam uma reforma drástica muito perigosa para os ministros empreenderem, se quisessem permanecer no poder. Um ministro das Finanças nem sequer tinha o controle da despesas dos seus colegas ministeriais. Mas se os problemas eram de longo prazo e as crises frequentes, talvez os historiadores não devessem perguntar tanto por que as finanças reais falharam, mas como foi que o sistema sócio-político-fiscal da monarquia absoluta durou tanto tempo. Como o poder funcionava no ancien régime?

<sup>87</sup> Os nervos de cinco mil anos de ancestralidade tremem, abalando os céus da França; (minha tradução).

No verso (74): “Our bands and our prisoners shout in the open field, 'Hide in the nether earth!”<sup>88</sup>, conforme afirma (STEVENSON, 2007, p.135): “The text has ‘bands’, which seems to be an error.”<sup>89</sup>. Assim, a linha original supostamente deveria ter “*bands*” ao invés de “*bonds*”, o que parece uma significação mais coerente para o verso em questão.

Nos versos (76-78): “Our flesh is corrupted, and we wear away. We are not numbered among the living. Let us hide/In stones, among roots of trees. The prisoners have burst their dens. 'Let us hide;”<sup>90</sup>. Os versos contêm linguagem bíblica, uma paráfrase provavelmente do Novo Testamento, mas não uma citação direta, na qual (STEVENSON, 2007, p.135) sugere correlação com as palavras do capítulo seis do livro de Apocalipse VI (15-16):

<sup>15</sup> And the kings of the earth, and the great men, and the rich men, and the chief captains, and the mighty men, and every bondman, and every free man, hid themselves in the dens and in the rocks of the mountains;

<sup>16</sup> And said to the mountains and rocks, Fall on us, and hide us from the face of him that sitteth on the throne, and from the wrath of the Lamb:

Revelation 6:15-16 King James Version (KJV).<sup>91</sup>

Nos versos (84-86): “Then the ancientest Peer, Duke of Burgundy, rose from the Monarch's right hand, red as wines/From his mountains; an odor of war, like a ripe vineyard, rose from his garments,/And the chamber became as a clouded sky”<sup>92</sup>. O último duque de Borgonha morreu no ano de 1714. Todavia, o rei Luís XVI é intitulado duque de Borgonha por seu avô, Luís XV. Logo, todas as ocorrências da expressão “Duke of Burgundy” apontam para o próprio rei Luís XVI. Ou seja, o duque de Borgonha e o rei Luís XVI são o mesmo personagem. Talvez um recurso estilístico do poeta para evitar a contínua repetição de um mesmo referente,

---

<sup>88</sup> Nossas bandas e nossos prisioneiros gritam em campo aberto (minha tradução).

<sup>89</sup> No texto original está 'bands', o que parece um erro (minha tradução).

<sup>90</sup> Nossa carne está corrompida e nós [nos] desgastamos. Não somos contados entre os vivos. / Vamos nos esconder / Nas pedras, entre as raízes das árvores. Os prisioneiros escaparam de suas celas. 'Vamos nos esconder'; (minha tradução).

<sup>91</sup> E os reis da terra, e os grandes, e os ricos, e os tribunos, e os poderosos, e todo o servo, e todo o livre, se esconderam nas cavernas e nas rochas das montanhas; E diziam aos montes e aos rochedos: Cai sobre nós, e escondei-nos do rosto daquele que está assentado sobre o trono, e da ira do Cordeiro;

<sup>92</sup> Então apareceu o mais antigo, o duque de Borgonha, e ergueu-se da direita do Monarca, vinhos tintos / Das suas montanhas, um odor de guerra, como um vinhedo maduro, subia de suas vestimentas, / E a câmara se tornou como um céu nublado; (minha tradução).

entretanto, é interessante observar na passagem a caracterização do contraste entre as duas atitudes extremas, ou seja, a manifestação de duas personalidades opostas originando-se da mesma pessoa: o rei. Essa caracterização seria capaz de embarcar ao mesmo tempo a imagem de um rei Luís XVI que, no cenário internacional, posicionou-se ao lado dos colonos rebeldes americanos na luta por independência da coroa britânica, mas na França ele poderia ser um tirano oprimindo o próprio povo, que agora rebelava-se reagindo contra a opressão.

O ducado da Borgonha foi um antigo principado feudal do reino da França entre os séculos IX e XV com a capital Dijon. Em 15 de julho de 1789, manifestantes tomaram o castelo de Dijon, bem como a torre de Saint-Nicolas, e também, vários monumentos notáveis foram destruídos. Expressões como “an odor of war” (um odor de guerra) e “a clouded sky” (um céu nublado) podem estar associadas aos incidentes em Dijon, já que não havia nenhuma ligação direta com os eventos ocorridos em Paris.

Nos versos (103-105): “To hear the horse neigh to the drum and trumpet, and the trumpet and war shout reply./Stretch the hand that beckons the eagles of heaven; they cry ver Paris, and wait/Till Fayette point his finger to Versailles; the eagles of heaven must have their prey!”<sup>93</sup>, a presença do marquês de Fayette aparece pela primeira vez no poema. O marquês é citado novamente nos versos 191, 267, 272, 273, 275, 282 e 287. Conforme W. H. Stevenson comenta:

The Marquis de Lafayette, already in 1789 a popular figure on account of his exploits against the old enemy, England, in the American War of Independence. But he was not in command of the French army. B. imagines Burgundy looking to him to repress revolt: in particular, ‘pointing his finger at Versailles’ to use the army to scatter the Assembly. Its use against the Assembly was widely expected after the fall of the Bastille on 14 July (on 8 July the Assembly had requested its withdrawal); but the next day Louis agreed to move the army, and on 17 July it was withdrawn.<sup>94</sup> (STEVENSON, 2007, p.137).

<sup>93</sup> Ouvir o cavalo relinchar ao som do tambor e da trombeta, e à trombeta e à guerra, com toda a força; / Estique a mão que acena as águias do céu; eles gritam por Paris e esperam / Até Fayette apontar seu dedo para Versalhes; as águias do céu devem ter suas presas (minha tradução).

<sup>94</sup> O Marquês de Fayette, já em 1789 era uma figura popular por conta de suas investidas contra o antigo inimigo, a Inglaterra, na Guerra da Independência Americana. Mas ele não estava no comando do exército francês. Blake imagina o Duque de Borgonha procurando por ele para reprimir a revolta: em particular “point his finger to Versailles” (apontando seu dedo para Versalhes) indicando que ele deveria usar o exército para dispersar a Assembleia Nacional. Seu uso contra a Assembleia era amplamente esperado após a queda da Bastilha, em 14 de julho (em 8 de julho, a Assembleia solicitaria sua retirada); mas no dia seguinte, Louis concordou em deslocar a posição do exército e, em 17 de julho, o exército retirou-se (minha tradução).

Aqui está a associação política entre as figuras do rei Luís XVI e do marquês de Fayette, o oficial militar que lutou na Guerra Revolucionária Americana apoiando os rebeldes republicanos, atendendo às ordens do rei. O marquês de Fayette também tornou-se amigo próximo de George Washington, que se tornaria o primeiro presidente dos Estados Unidos.

Conforme foi observado anteriormente, Luís XVI às vezes é também referido pelo seu título de Duque de Borgonha, no poema. Observa-se assim, que a variação da linguagem do poeta, os dêiticos e as referências pessoais, e do mesmo modo, as demais figuras de retórica adotadas no poema, todos estes elementos da linguagem aparecem fortemente vinculados aos eventos políticos do período da revolução. Por outro lado, não são explicitados ao leitor em nenhum momento do discurso realizado pelo eu-lírico, o que sugere a presença de uma audiência bastante familiarizada com todos os personagens citados por Blake.

Nos versos (123-124), o poeta refere-se ao episódio da partida do ministro das Finanças, Jacques Necker: “He set his face toward Geneva to flee; and the women and children of the city/Kneel'd round him and kissed his garments and wept: he stood a short space in the street, Then fled, and the whole city knew he was fled to Geneva, and the Senate heard it.”<sup>95</sup>; o destino real do ministro era a Basileia, e não Genebra. Também é interessante lembrar que, durante algum tempo, Necker foi visto com reverência por um população francesa que o considerava um salvador. Necker tinha uma concepção muito clara do papel do Estado, nos campos econômico e social, e seu prestígio diante da população está evidenciado na passagem “the women and children of the city/Kneel'd round him and kissed his garments”<sup>96</sup>. Mas, no final, os seus esforços para recuperar a situação financeira do país não foram eficazes, ou ainda, o estado da economia estava realmente muito além de seus poderes e capacidade.

Nos versos (125-128): “and the Senate heard it./But the Nobles burn'd wrathful at Necker's departure, and wreath'd their clouds and waters/In dismal volumes, as,

---

<sup>95</sup> Ele apontou sua face para Genebra e fugiu, e as mulheres e crianças da cidade / Ajoelhavam-se ao redor dele e beijaram suas vestes e choraram; ele ocupou um pequeno espaço na rua, / Então fugiu; e a cidade inteira sabia que ele havia fugido para Genebra e o Senado a escutou (minha tradução).

<sup>96</sup> as mulheres e crianças da cidade, que o rodeavam, ajoelhavam-se e beijavam suas vestes (minha tradução).

risen from beneath”<sup>97</sup>; Blake comenta a popularidade de Necker entre a aristocracia e os nobres, que se opunham às decisões do rei. No entanto, “the Senate heard it”<sup>98</sup>, refere-se ao momento quando Necker fala à Assembleia Nacional: o discurso que Necker proferiu durou realmente muitas horas. Todavia, enquanto que todos os participantes que estavam presentes esperavam o anúncio de uma nova política de reformas para salvar a nação, Necker apenas forneceu uma longa lista de dados financeiros à sua audiência. Alguns erros políticos de Necker revelaram-se fatais: ele se opôs à Assembleia Constituinte, particularmente a Mirabeau, um revolucionário e político francês; e por outro lado, Necker se recusou a atuar em conjunto com o Marquês de Lafayette, o estadista mais proeminente da sua época, o braço armado de Luís XVI. A atitude do ministro (um protestante) sugere não um caso de indecisão ou incompetência administrativa, mas que o personagem estaria vivendo um dilema entre salvar a economia e manter o *Ancien Régime* (católico) no poder, ou deixar a economia estagnar-se por algum tempo e transferir o problema para o próximo ministro na sucessão. Entretanto, o próximo ministro poderia ser um partidário dos revolucionários. Diante do impasse, Necker optou por retornar para a Suíça, mais exatamente com destino a Basileia, abandonando a França, conforme mencionado nos versos (123-124), e isentando-se assim de tomar partido. O exemplo de abandonar o país foi seguido pelo marquês de Fayette no ano de 1792, quando facções radicais ordenaram sua prisão.

Nos versos (128-130): “the Archbishop of Paris arose/In the rushing of scales and hissing of flames and rolling of sulphurous smoke:/Hearken, Monarch of France, to the terrors of heaven, and let thy soul drink of my counsel!”<sup>99</sup>, há a associação direta da imagem do Arcebispo surgindo em meio ao som de uma serpente envolta em uma nuvem sulfurosa, uma alegoria para a demonização da imagem do clero: “The casting of an archbishop in the role of a devil is in keeping with B.’s anti-ecclesiastical views”<sup>100</sup> (STEVENSON, 2007, p.139). Entretanto, a visão de Blake

<sup>97</sup> e o Senado a escutou / Mas os nobres se enfureceram com a partida de Necker, e cobriram-se de nuvens e águas / Em volumes assustadores; como ascendiam abaixo do arcebispo de Paris surgindo, (minha tradução).

<sup>98</sup> o Senado ouviu-o (minha tradução).

<sup>99</sup> Em volumes assustadores; como ascendiam abaixo do arcebispo de Paris surgindo, / Ao som do atrito de escamas e ao estalar das chamas e a ascensão de fumaça sulfurosa. / Ouça-os, Monarca da França, aos terrores do céu, e deixe sua alma beber de meu / conselho; (minha tradução).

<sup>100</sup> a aparição do arcebispo no papel de demônio é condizente com o pensamento anti-eclésiástico de Blake (minha tradução).

nesta passagem não aponta somente para a degradação moral dos homens de Deus, mas para o risco desde os governantes perderem o seu prestígio, em meio a uma situação de crise política e econômica.

Entre os versos (163-174), Blake refere-se ao episódio na qual o duque de Aumont, que posteriormente seria nomeado comandante da Guarda Nacional, em Paris, estava encarregado das tropas que escoltariam Luís XVI na sua fuga do palácio de Versalhes, em 5 de outubro, conduzindo o rei até Paris. Nos versos, Blake possivelmente considerou a lealdade do duque de Aumont como pertencente aos partidários da revolução. De acordo com Stevenson:

The Duke of Aumont, later a commander of the National Guard in Paris, and in charge of the troops leading Louis from Versailles to Paris on 5 October – which B. probably saw as a pro-revolutionary act, contradicting Aumont's earlier membership of the Second Estate of nobility.<sup>101</sup> (STEVENSON, 2007, p.137).

Entre os versos (167-179) aparecem cinco novas personalidades: o Abade de Sieyès, o Rei Henry IV, o duque de Bourbon, o duque da Bretanha, o conde de Borgonha, e o chefe da casa de Orléans. Não está claro quem seria a figura do duque de Bourbon. É muito provável, assim como os demais nobres citados na passagem, o duque da Bretanha e o conde de Borgonha, que ele seja somente mais outro personagem fictício. Entre os personagens reais da lista está o Abade de Sieyès, que era um liberal, cientista político, e padre somente por necessidade de sobrevivência. O abade alinhou-se com o Terceiro Estado desde o início da revolução, e posteriormente, ocupou uma cadeira como deputado parisiense no Primeiro Estado, ao invés de participar como membro eclesiástico:

As a result, at the beginning of 1789, Sieyès expressed a fundamental social fact, not just a political slogan, when he observed that since about 97 percent of the French did not belong to the first two “estates” they formed the Third Estate (Qu'est-ce que le Tiers-État?). This third order was thus defined above all in negative terms: its members, unworthy of benefiting from privileges, were thus subject to taxation and relegated to the bottom of a cascade of contempt.<sup>102</sup> (MCPHEE, 2013, p.26).

<sup>101</sup> O duque de Aumont, mais tarde comandante da Guarda Nacional de Paris e encarregado das tropas que levaram Louis de Versalhes a Paris em 5 de outubro - o que Blake provavelmente viu como um ato pró-revolucionário, contradizendo a participação anterior de Aumont no Segundo Estado da nobreza (minha tradução).

<sup>102</sup> Como resultado, no início de 1789, Sieyès expressou um fato social fundamental, não apenas um slogan político, quando observou que, uma vez que cerca de 97% dos franceses não pertenciam aos dois primeiros

O Abade de Sieyès também foi porta-voz da tentativa de unificação dos Três Estados, mas sua proposta foi rejeitada. Talvez seja este o incidente ao qual Blake refere-se na passagem. Outro personagem histórico citado por Blake foi o Rei Henry IV, rei da Inglaterra no período de 1399 a 1413. Henry IV era famoso por seu bom senso administrativo e por seu zelo pelo país; pode ser essa razão que levou Blake a atribuir ao espírito de Henry IV o papel de guia da revolução. Um destaque maior é dado ao chefe da casa de Orléans: sua presença e suas ações estão comentadas entre os versos 179 e 201. Louis Philippe d'Orléans era primo distante de Luís XVI, e um dos homens mais ricos da França. Com uma reputação de ser um democrata, ele apoiou ativamente os revolucionários e foi forte defensor da eliminação da monarquia absoluta de Luís XVI, em favor de uma nova monarquia constitucional, embora seja dito que ele estivesse advogando em seu próprio benefício. Posteriormente, Louis Philippe d'Orléans votou pela morte do rei Luís XVI, contudo, durante o Reinado do Terror, ele mesmo também acabou sendo guilhotinado em novembro de 1793. Louis Philippe d'Orléans poderia ter ascendido ao trono francês, conforme Blake sugere no verso 181, fazendo uma analogia da sua trajetória política com a figura do Satã em *O Paraíso Perdido*, de John Milton: "Would have risen but could not, his voice issued harshgrating; instead of words harsh hissings"<sup>103</sup>.

Outra analogia importante aparece nos versos (191-192): "Have you never seen Fayette's forehead, or Mirabeau's eyes, or the shoulders of Target, / Or Bailly the strong foot of France, or Clermont the terrible voice, and your robes"<sup>104</sup>. Os versos referem-se ao fato de, virtualmente, o corpo político da França ser formado por partes de personagens diferentes, na qual se destaca a figura de Mirabeau, "os olhos da França". No dia 23 de junho daquele ano, Mirabeau liderou a Assembleia Nacional ao desafiar as ordens do Rei Luís XVI. Mirabeau era, segundo (STEVENSON, 2007, p.142): "The famous revolutionary leader, eldest son of a

---

"estados", eles formaram o Terceiro Estado (Qu'est-ce que le Tiers-État?). Esta terceira ordem foi assim definida sobretudo em termos negativos: seus membros, indignos de se beneficiar de privilégios, eram sujeitos a tributação e relegados ao fundo de uma cascata de desprezo (minha tradução).

<sup>103</sup> Poderia ter ascendido, mas não o faria, sua voz soava agressiva; ao invés de usar palavras sibilantes (minha tradução).

<sup>104</sup> Você nunca viu a testa de Fayette, ou os olhos de Mirabeau, ou os ombros de Target, / Ou Bailly, o líder político da França, ou Clermont, a voz terrível, e suas vestes (minha tradução).

marquis, but soon, with Sieyès and Bailly, one of the champions of the National Assembly.<sup>105</sup> A atenção e a simpatia de Blake por Mirabeau provavelmente devia-se à visão anticlerical que ambos compartilhavam:

In the debates of the National Assembly leading up to and including the Civil Constitution, only Mirabeau and Jérôme Pétion de Villeneuve allowed themselves a few anti-clerical barbs such as those against pious “ignorance” and “superstition” in the accumulation of ecclesiastical property, in Mirabeau’s case reminders of the clergy’s intolerance as displayed in the St. Bartholomew’s Day Massacre and the revocation of the Edict of Nantes. Although at street level cries of “down with the [clerical] cap” made themselves heard as popular attention turned toward ecclesiastical property in the autumn of 1789.<sup>106</sup> (MCPHEE, 2013, p.134).

Ao contrário da posição do Rei Luís XVI, Mirabeau era favorável à venda das propriedades do clero para auxiliar a saldar a dívida nacional da França.

Nos versos (200-201): “The nobles sat round like clouds on the mountains, when the storm is passing away: / Let the nation’s ambassador come among nobles, like incense of the valley.”<sup>107</sup>, ao relatar a reunião do rei com os nobres, Blake demonstraria, de acordo com (STEVENSON, 2007, p.143): “pouco senso de protocolo; os nobres não se atreveriam a sentar-se enquanto o rei estivesse de pé.”<sup>108</sup>

No verso (213): “for the husbandman weeps at blights of the fife, and blasting of trumpets consume”<sup>109</sup>, Blake relata que o lamento dos camponeses é abafado pelos sons de pífaros e toques de trombetas, uma alusão às bandas militares, e por associação, à opressão da população do campo pelas tropas. Apesar da preocupação de Blake com a escravidão do homem estar expressa também em

---

<sup>105</sup> famoso líder revolucionário, filho mais velho de um marquês, mas logo, com Sieyès e Bailly, um dos campeões da Assembleia Nacional (minha tradução).

<sup>106</sup> Nos debates da Assembleia Nacional que antecederam a Constituição Civil, somente Mirabeau e Jérôme Pétion de Villeneuve permitiram-se algumas discussões anticlericais, como as contra a piedosa “ignorância” e “superstição” no acúmulo de propriedades eclesiásticas. No caso de Mirabeau, lembra a intolerância do clero exibida no massacre de São Bartolomeu e a revogação do edito de Nantes. Embora nas ruas, os gritos de “remova o barrete [eclesiástico]” tenham sido ouvidos quando a atenção popular voltou-se para as propriedades do clero no outono de 1789 (minha tradução).

<sup>107</sup> Os Nobres sentaram-se em volta como nuvens nas montanhas, enquanto a tempestade passava. / Deixe o embaixador da nação entre os nobres, como o incenso do vale (minha tradução).

<sup>108</sup> Pouco senso de protocolo; os nobres não se atreveriam a sentar-se enquanto o rei estivesse de pé (minha tradução).

<sup>109</sup> Porque o lamento do lavrador, os sons dos pífaros e os toques das trombetas consomem (minha tradução).

outros de seus trabalhos, principalmente nas “Visões”, o cenário da revolução, conforme o comentário de (STEVENSON, 2007, p.144): “The French peasantry did not especially complain of losses through military demands; their chief anxieties arose from taxation.”<sup>110</sup> E, um pouco mais adiante, o tema da escravidão do homem do campo é expandido para além das fronteiras da França, ganhando dimensões mais universais, entre os versos (231-234): “That the wild raging millions, that wander in forests, and howl in law-blasted wastes, /Strength maddened with slavery, honesty bound in the dens of superstition, /May sing in the village, and shout in the harvest, and woo in pleasant gardens.”<sup>111</sup>

Nos versos (242-244): “Depart, O clouds of night, and no more /Return; be withdrawn, cloudy war, troops of warriors depart, nor around our peaceable city /Breathe fires, but ten miles from Paris, let all be peace, nor a soldier be seen!”<sup>112</sup>, Blake registra o momento na qual a Assembleia Nacional emite uma ordem ao exército francês para sair da cidade de Paris, e para permanecer afastado à uma distância de dez milhas (cerca de dezesseis quilômetros) da capital. Stevenson enfatiza que tal exigência, ocorrida no dia 18 de Julho, na verdade teria sido comandada por Mirabeau, e não pelo Abade de Sieyès (STEVENSON, 2007, p.144). Entretanto, nos versos anteriores do poema não há uma atribuição que permita identificar a voz de quem proferiu a ordem, direta ou indireta, para justificar uma possível correção, conforme sugere Stevenson.

No poema, eventos significativos da Revolução Francesa não aparecem organizados em ordem cronológica; Blake apresenta alguns acontecimentos principais sem observar rigorosamente a linearidade, e por vezes, o encadeamento dos fatos. Por exemplo, a fortaleza da Bastilha e os seus prisioneiros são comentados logo na abertura do poema. A ordem de Mirabeau para o exército francês afastar-se à uma distância de dez milhas de Paris, versos (242-244), ocorre

---

<sup>110</sup> O campesinato francês não se queixou especialmente de perdas por exigências dos militares; suas principais ansiedades derivavam da tributação (minha tradução).

<sup>111</sup> Que os milhões ferozes, que vagueiam nas florestas, e uivam na lei os resíduos em cinzas, / Sua força enlouquecida com a escravidão, sua honestidade, amarrada nos calabouços da superstição, / Poderá cantar na aldeia e gritar na colheita, e cortejar em agradáveis jardins, / Seus outrora selvagens amores, agora radiantes com o conhecimento, com suave espanto ornamentados; (minha tradução).

<sup>112</sup> Então ouçam a primeira voz da manhã: Partam, ó nuvens da noite, e não mais / Retornem; retirem-se da guerra nebulosa, as tropas de guerreiros partem, não mais sitiando nossa pacífica cidade / Respire os fogos, mas a dez milhas de Paris, que tudo seja paz, nem um soldado seja visto (minha tradução).

no dia 18 de Julho. A tomada da Bastilha, hoje um feriado nacional na França, ocorre no dia 14 de Julho. Naquela data, uma substancial porção do exército francês ainda estava estacionada no *Champ de Mars*, mas decidiu por não intervir ou impedir a tomada da fortaleza. Assim, nos versos (250-251), Blake novamente invoca o duque de Borgonha para anunciar a ordem de Luís XVI (lembrando que duque de Borgonha era um título de nobreza extra do rei francês): “And the palace appeared like a cloud driven abroad; blood ran down the ancient pillars, / Through the cloud a deep thunder, the Duke of Burgundy, delivers the King’s command:”<sup>113</sup>. E, nos versos (253-254), aparece a ordem do rei: “Bastille depart, and take thy shadowy course. / Overstep the dark river, thou terrible tower, and get thee up into the country ten miles.”<sup>114</sup> Como uma peça de xadrez, a Bastilha deveria igualmente se mover para dez milhas da cidade. Stevenson comenta que: “This passage is of course heavy with dramatic irony, since the Bastille was sacked three weeks after this supposed council.”<sup>115</sup> (STEVENSON, 2007, p.146).

Os versos (271-272) relatam uma parte da espera do Marques de Fayette por uma decisão da Assembleia: “While they vote the removal of war, and the pestilence weighs his red wings in the sky. / So Fayette stood silent among the Assembly, and the votes were given and the numbers numbered;”<sup>116</sup>. E o verso (273) contém o seu destino nos eventos: “And the vote was that Fayette should order the army to remove ten miles from Paris”<sup>117</sup>. O Marques de Fayette, herói da Guerra de Independência dos EUA, e braço armado do rei Luís XVI, não obedeceu de imediato ao comando da Assembleia Nacional. Stevenson justifica que:

The motion could be no more than a request to the king, who was in fact asked by the Assembly to remove the troops stationed between Versailles and Paris. He did not, although the troops were ineffective and unused when the Bastille fell a few days later. They were not under the command of

---

<sup>113</sup> E o palácio apareceu como uma nuvem voltada para o exterior; o sangue correu, os pilares antigos. / Através da nuvem, um trovão profundo, o duque de Borgonha, cumpre a ordem do rei (minha tradução).

<sup>114</sup> Vá comandar além da torre, dizendo: “Bastilha, parta e tome seu curso obscuro. / Ultrapasse o rio escuro, torre terrível, e rume dez milhas ao interior (minha tradução).

<sup>115</sup> Esta passagem é, obviamente, carregada de ironia dramática, já que a Bastilha foi invadida três semanas após este suposto conselho (minha tradução).

<sup>116</sup> Enquanto eles votam o estado da guerra, e a peste pesa suas asas vermelhas no céu. / Então Fayette permaneceu em silêncio em meio a Assembleia, e os votos foram abertos e os números contabilizados; (minha tradução).

<sup>117</sup> E a votação decidiu por Fayette ordenar ao exército afastar-se dez milhas de Paris (minha tradução).

Lafayette, who on 15 July (the day the troops were removed) became Commandant General de la Milice Parisienne (the National Guard) which was superseding the army in the task of restoring order.<sup>118</sup> (STEVENSON, 2007, p.147).

Ao término do poema, Blake prefere enfatizar reiteradamente a saída das tropas militares de Paris, as consequências imediatas da perda de apoio do exército, provocando a vulnerabilidade do rei 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”<sup>119</sup>, retratam Luís XVI diante de seu destino, e mais adiante, os nobres afundando nas entranhas da terra como um mal que, finalmente, desce ao abismo, versos (305-306): “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.”<sup>120</sup> Stevenson comenta sobre as construções evocadas por Blake no final do poema:

Uma imagem curiosa, mas usada novamente, em *Marriage*, e várias vezes nos longos épicos, para indicar uma catástrofe caindo sobre os poderes do mal. Parece derivar de uma imagem de uma terra plana, com o céu acima e um abismo complementar por baixo.<sup>121</sup> (STEVENSON, 2007, p.147)

O último verso reestabelece um estado ideal de democracia, com o afastamento da nobreza e da figura do rei: “And followed the army, and the Senate in peace sat beneath morning’s beam.”<sup>122</sup> O poema *The French Revolution* possui em torno de 310 versos, e nunca foi publicado. Também não há registros que Blake

<sup>118</sup> A moção não poderia ser mais que um pedido ao rei, que foi de fato solicitado pela Assembleia para remover as tropas estacionadas entre Versalhes e Paris. Ele não o fez, embora as tropas fossem ineficazes e sem uso quando a Bastilha caiu alguns dias depois. Elas não estavam sob o comando de Lafayette, que em 15 de julho (o dia em que as tropas foram removidas) tornou-se o comandante geral de la Milice Parisienne (a Guarda Nacional) que estava substituindo a tropa na tarefa de restaurar a ordem (minha tradução).

<sup>119</sup> Pálido e frio senta-se o rei em meio aos seus pares, e seu coração nobre exala um odor fétido, e seus pulsos / Suspendem seus movimentos, uma escuridão esgueirava-se por suas pálpebras e ele transpirava friamente (minha tradução).

<sup>120</sup> E as partes inferiores do mundo foram abertas, e os túmulos dos arcanjos são abertos; / Os enormes mortos, erguem suas pálidas tochas e olham para os penhascos rochosos (minha tradução).

<sup>121</sup> Uma imagem curiosa, mas usada novamente, em *Marriage*, e várias vezes nos longos épicos, para indicar uma catástrofe caindo sobre os poderes do mal. Parece derivar de uma imagem de uma terra plana, com o céu acima e um abismo complementar por baixo (minha tradução).

<sup>122</sup> E seguiram-no o Exército, e o Senado, em paz, recolhia-se sob os raios da manhã (minha tradução).

tenha prosseguido seu experimento de relatar os eventos da revolução francesa além deste ponto.

A primeira parte da análise do poema *The French Revolution* realizada até aqui identificou os personagens e o espaço onde os eventos ocorrem, com o auxílio das muitas anotações elucidativas de W. H. Stevenson, no seu livro intitulado *Blake: The Complete Poems* (2007).

A segunda parte da análise do poema *The French Revolution* está dedicada a uma prática que foi observada durante a primeira parte da análise. Existem diversas passagens no poema *The French Revolution* nas quais os versos contêm representações não usuais de personagens, versos nas quais o eu-lírico descreve uma cena que está emoldurada por uma nuvem que envolve o espaço da ação, ou um personagem está cercado por uma nuvem.

Para ser mais exato, existem no poema em torno de trinta versos nas quais, deliberadamente, o eu-lírico coloca em evidência não somente o próprio personagem, mas também carrega a significação das circunstâncias pessoais e políticas que acompanham o personagem, sejam positivas, negativas, de natureza diversa, ou acentuando um momento de instabilidade, transferindo simbolicamente esta significação para a figura de uma nuvem. Assim, as nuvens passam a ser representações metafísicas: sem dúvidas, elas criam uma atmosfera característica que paira sobre determinados indivíduos para revelar detalhes do seu presente. Como um signo que promove uma semiose entre o significante (a nuvem) e o seu significado (a atmosfera política ou espiritual que recai sobre um personagem), o eu-lírico parece ler simultaneamente as introspeções e extroversões de cada indivíduo e codificá-las para a audiência do poema, estabelecendo um código de cores que tingirá cada nuvem de acordo com um sistema de predições blakeano particular.

De modo análogo, a partir do poema *The French Revolution*, os livros iluminados de Blake passam a exibir eventualmente representações da figura humana emolduradas por uma nuvem. A primeira vista, a nuvem causa a impressão de cumprir apenas funções decorativas no desenho, mas um observador mais atento pode perceber a variação no código de cores exibido por uma nuvem em diferentes iluminuras e associá-lo com a atmosfera particular que afeta ou emana do personagem.

Em especial, as aparições de núvens no poema *The French Revolution* ocorrem igualmente sobre o espaço no qual uma cena está descrita em um verso, ou sobre os eventos e situações, não apenas recaindo sobre os personagens históricos.

Assim, o eu-lírico, valendo-se do artifício retórico da “atmosfera” criada pela “nuvem”, realiza um comentário poético para enfatizar os atributos subjetivos que envolvem personalidades, lugares e acontecimentos, de acordo com o momento da revolução que está sendo representado nos versos.

Deste modo, há uma regularidade na frequência com que o eu-lírico recorre a este artifício retórico para criar uma atmosfera particular ao redor de uma cena ou personagem que está sendo descrita no verso. Logo, observa-se que:

A palavra “cloud” (nuvem, o singular) registra treze ocorrências no poema, aparecendo nos versos de número 1, 2, 7, 102, 118, 133, 147, 155, 227, 230, 251, 275, e 287.

A palavra “clouds” (nuvens, o plural) registra igualmente treze ocorrências no poema, aparecendo nos versos de número 12, 116, 121, 126, 174, 200, 221, 237, 242, 245, 267, 268, e 295.

A palavra “clouded” (nublado, o singular) registra duas ocorrências no poema, aparecendo nos versos de número 84 e 86.

A palavra “mist” (névoa ou neblina, o singular) registra somente uma ocorrência no poema, aparecendo nos versos de número 134.

A palavra “mists” (névoas ou neblinas, o singular) registra somente uma ocorrência no poema, aparecendo somente no verso de número 109.

Há uma coincidência no número total de treze aparições da palavra “cloud” e de treze aparições da palavra “clouds” no poema. O resultado pode ter sido planejado pelo poeta, implicando igualmente que cada ocorrência pode ser um artifício para atribuir uma ênfase, uma significação especial, uma atenção extra aos versos nas quais as variações da palavra foram registradas.

A partir da premissa anterior, supõe-se então que o mesmo poderia ser dito das palavras “clouded”, “mist”, ou “mists”, e que o uso destas também expressam uma ênfase na significação do verso na qual aparecem. Talvez a opção por estes três termos adicionais ocorreu por pertencerem ao mesmo campo semântico,

supondo-se então que houve um planejamento para não ultrapassar o limite de treze ocorrências.

Quanto à escolha do número treze, que poderia ter uma conotação mística ou cabalística, o tema implicaria em uma tentativa de interpretar a intenção autoral, e talvez a solução mais simples seja também a mais elegante<sup>123</sup>.

A seguir, há uma relação com comentários sobre cada um dos versos nas quais a palavra *cloud* é mencionada no poema.

No verso (1): “The dead brood over Europe, the cloud and vision descends over chearful France”<sup>124</sup>, uma nuvem desce sobre a alegre França, e a linha (2) afirma: “O cloud well appointed! Sick, sick: the Prince on his couch, wreath'd in dim And appalling mist”<sup>125</sup>; o eu-lírico sugere então que a nuvem foi bem escolhida, supostamente para cumprir sua função de apontar que “há uma nuvem descendo sobre a alegre França”, mas também o eu-lírico pode referir-se às demais aparições da nuvem nos versos restantes do poema. Aqui, a primeira ocorrência de “mist” coloca uma “névoa apavorante” sobre a figura do príncipe, Luís XVI, que possuía este título antes da morte do pai, Luís XV. Conhecendo o destino final do rei Luís XVI, não é difícil imaginar a razão, mas considerando o modo como Blake caracteriza o rei ao longo do poema, conforme a primeira parte da análise revelou, isto pode significar que a figura de Luís XV rodeado por uma névoa apavorante seja uma indicação do potencial de tirania do rei, de acordo com a visão do poeta.

Nos versos (6-7): “Sick the mountains, and all their vineyards weep, in the eyes of the kingly mourner; / Pale is the morning cloud in his visage.”<sup>126</sup>, as montanhas estão doentes, os vinhedos lamentam, e o cenário é encoberto com a presença de uma nuvem pálida, durante o amanhecer. A descrição sugere que a queda na produção de alimentos está associada com uma safra que foi acometida

---

<sup>123</sup> Segundo a The Blake Society (2019), o poeta residiu em um total de 13 endereços diferentes até o dia da sua morte. Contudo, o que poderia ser mais significativo, durante o período da revolução na França, entre os anos de 1790 e 1800, enquanto Blake escrevia o poema *The French Revolution* na Inglaterra, o seu endereço de correspondência era 13 Hercules Buildings, Lambeth, London. Algumas das casas onde Blake morou ao longo de sua vida sobreviveram aos tempos, mas aquela em particular com o número 13 próximo a porta não contou com a mesma sorte, e foi demolida no ano de 1908.

<sup>124</sup> Os mortos observam a Europa, a nuvem e a visão descem sobre a alegre França; (minha tradução).

<sup>125</sup> Ó nuvem bem escolhida! Doente, doente: o príncipe no sofá, envolto na penumbra (minha tradução).

<sup>126</sup> Doentes, as montanhas e todas as suas vinhas choram, diante dos olhos do rei em luto, / Pálida é a nuvem da manhã em seu rosto. Aproxima-se Necker: o alvorecer antigo nos chama (minha tradução).

por uma peste, provocando a escassez de alimentos, uma das razões da revolta popular no início da revolução.

Nos versos (101-102): “Thy Nobles have gather'd thy starry hosts round this rebellious city, / To rouze up the ancient forests of Europe, with clarions of cloud breathing war”<sup>127</sup>, há uma referência à rebelião em Paris, indicando que a revolta popular pode tornar-se um conflito armado, com ênfase na nuvem que “respira o ar de guerra”.

A outra causa da rebelião em Paris foi a crise econômica que estava instaurada na França. A linha (118): “Like a dark cloud Necker paus'd, and like thunder on the just man's burial day he paus'd;”<sup>128</sup> coloca uma nuvem escura ao redor da figura do ministro da economia, emoldurando Jacques Necker (1732–1804), embora W. H. Stevenson tenha apresentado uma interpretação adicional à situação, conforme visto anteriormente.

Nos versos (132-133): “Sleeping at midnight in my golden tower, the repose of the labours of men / Wav'd its solemn cloud over my head. I awoke; a cold hand passed over my limbs, and behold”<sup>129</sup>; o eu-lírico, possivelmente na voz de Necker, dirige-se ao monarca, relatando que o repouso dos trabalhos dos homens passam por sobre sua cabeça em ondas na forma de uma “solene nuvem”, referência que pode ser tomada como alusão às economias dos homens ou do país, e o peso que exercem sobre suas decisões financeiras.

No verso (147): “And Nobles and Clergy shall fail from before me, and my cloud and vision be no more;”<sup>130</sup>, o eu-lírico parece assumir a voz de Luís XVI, em um lamento diante do seu isolamento e abandono, clero e nobreza falham com seu rei, eles não serão mais a sua “nuvem”, tampouco seus conselheiros, e o deixam diante dos revolucionários à própria sorte.

---

<sup>127</sup> Teus Nobres reuniram os teus hospedeiros estrelados ao redor desta cidade rebelde, / Para despertar as antigas florestas da Europa, com clarões de nuvens respirando a guerra; (minha tradução).

<sup>128</sup> Como uma nuvem escura Necker pausa, e como trovão no dia do sepultamento do homem justo ele pausou (minha tradução).

<sup>129</sup> Dormindo à meia-noite na minha torre de ouro, o repouso dos trabalhos dos homens / Passam sobre minha cabeça a sua solene nuvem. Eu acordo; uma mão fria passou por meus membros, e contemplou (minha tradução).

<sup>130</sup> E Nobres e Clérigos falharão diante de mim, e não serão mais minha nuvem e visão; (minha tradução).

No verso (155): “The voice ceas'd, a groan shook my chamber; I slept, for the cloud of repose returned”<sup>131</sup>; o eu-lírico adormece na presença de uma “nuvem de repouso” que retorna. A figura da nuvem é associada não somente ao humor ou estado de espírito, mas também ao estado físico do personagem.

Nos versos (227-228): “The girdle of war from the desolate earth; then the Priest in his thund'rous cloud / Shall weep, bending to earth embracing the valleys, and putting his hand to the plow”<sup>132</sup>; o eu-lírico comenta a mudança de atitude do clero em relação ao povo, “o sacerdote, na sua nuvem trovejante”, passa do papel de instrumento de opressão para desempenhar a missão de abençoar o campesinato. A ideia é expressa nos versos que seguem, nas linhas (229-230): “Shall say, no more I curse thee; but now I will bless thee: No more in deadly black / Devour thy labour; nor lift up a cloud in thy heavens, O laborious plow”<sup>133</sup>. Aqui, o sacerdote promete não mais devorar o trabalho do camponês; e tampouco conjurar uma nuvem nos teus céus. A presença da nuvem é claramente uma visão negativa em tais circunstâncias.

Nos versos (250-251): “And the palace appear'd like a cloud driven abroad; blood ran down, the ancient pillars, / Thro' the cloud a deep thunder, the Duke of Burgundy, delivers the King's command.”<sup>134</sup>; o eu-lírico faz uma referência ao Palácio de Versalhes, local de onde o rei comandava a nação. Em uma tradução literal do verso, o palácio aparece como uma nuvem. A atmosfera que cerca o palácio está associada ao poder, uma metonímia. Segundo o verso, o rei também exerce seu poder através de uma nuvem. Associado à nuvem estão o efeito negativo das decisões e das ordens emitidas por Luís XVI, e estes efeitos são comparados ao som profundo de um trovão que sai do palácio. O rei Luís XVI é o Duque de Borgonha, por ter o direito de usar tal título de nobreza. Blake parece fazer alusão ao título Duque de Borgonha exclusivamente quando Luís XVI exerce sua autoridade real de modo nefasto. O verso pode sugerir também que o Duque de

---

<sup>131</sup> A voz cessou, um gemido sacudiu meu quarto; Dormi, pois a nuvem de repouso voltou, (minha tradução).

<sup>132</sup> O cinto de guerra da terra desolada; então o sacerdote, na sua nuvem trovejante, / Lamentará, inclinando-se para a terra, abraçando os vales e, colocando sua mão no arado, (minha tradução).

<sup>133</sup> E dirá, não mais amaldiçoarei a ti; mas agora te abençoarei; não mais vestido de um preto solene / Devorarei o teu trabalho; nem erguerei uma nuvem nos teus céus, ó arado laborioso, (minha tradução).

<sup>134</sup> E o palácio apareceu como uma nuvem voltada para o exterior; o sangue escorreu, os pilares antigos. / Através da nuvem, um trovão profundo, o duque de Borgonha, cumpre a ordem do rei (minha tradução).

Borgonha e o Rei são duas pessoas diferentes, caso o leitor desconheça o fato de que Duque de Borgonha é um título pertencente ao rei da França. Logo, o uso que o poeta faz nesta situação cria o interessante efeito de que o rei poderia possuir um duplo, uma dupla personalidade, ou duas vozes (polifonia).

Nos versos (274-275): “The aged sun rises appall'd from dark mountains, and gleams a dusky beam / On Fayette, but on the whole army a shadow, for a cloud on the eastern hills”<sup>135</sup>; o eu-lírico invoca diversas associações de imagens que remetem à escuridão. Ao traduzir o verso, optou-se por deixar o correspondente em português assim: “O sol enegrecido ergue-se das montanhas escuras em pavor, e emite um feixe de luz desvanecido”. A linha (275) contém uma nuvem nas colinas orientais, que está associada novamente à figura de Gilbert du Motier, o Marquês de Lafayette, ou melhor, à presença do exército da França: “o exército inteiro uma sombra”, alusão à possibilidade de uma intervenção militar para reprimir a revolução. Após a tomada da Bastilha, Lafayette foi nomeado comandante-em-chefe da Guarda Nacional da França, mas ele assumiu uma posição moderada ao longo dos anos da revolução, conforme foi discutido anteriormente na seção 2.1.

A última ocorrência da palavra “cloud” ocorre entre os versos (286-287), já próximo da parte final do poema: “Affright the coasts, and the peasant looks over the sea and wipes a tear; / Over his head the soul of Voltaire shone fiery, and over the army Rousseau his white cloud”<sup>136</sup>. A passagem refere-se ao momento de instabilidade política que havia na França, e ao medo de uma invasão estrangeira, quando o exército protegia as fronteiras e a orla marítima, coincidentemente, “no dia da bandeira britânica”. O eu-lírico aponta novamente para o camponês, por sobre o qual o espírito de Voltaire<sup>137</sup> “brilhava ardentemente”. O eu-lírico também aponta para o exército, por sobre o qual pairava “a nuvem branca de Rousseau”. Jean-

---

<sup>135</sup> O sol enegrecido ergue-se das montanhas escuras em pavor, e emite um feixe de luz desvanecido / Em Fayette, e no exército inteiro uma sombra, por uma nuvem nas colinas orientais (minha tradução).

<sup>136</sup> Sobre sua cabeça a alma de Voltaire brilhou ardentemente, e sobre o exército a nuvem branca de Rousseau / Desdobrou-se, nas almas dos terrores vivos da guerra, escuta silenciosa a partir de Fayette, (minha tradução).

<sup>137</sup> Voltaire era um filósofo francês famoso por sua sagacidade, e sua crítica à Igreja Católica Romana.

Jacques Rousseau<sup>138</sup> é acompanhado por sua “nuvem branca”, conforme citado por Blake no poema, que parece simpatizar com as posições pessoais do filósofo.

A palavra “clouds”, o plural de nuvem, ocorre o mesmo número de vezes que a sua forma singular correspondente. As duas formas alternam suas presenças ao longo do poema de modo arbitrário; ou melhor, de acordo com as escolhas do autor. Entretanto, observa-se que não há aparições da forma singular e da forma plural dentro do mesmo verso, o que justifica-se porque certamente acrescentaria uma rima pobre ao verso, ou ainda, alteraria o ritmo do verso devido à repetição muito próxima, criando o efeito de uma palíndromo.

No verso (12) está a primeira ocorrência: “Clouds of wisdom prophetic reply, and roll over the palace roof heavy”<sup>139</sup>, na qual optou-se por traduzir para “Nuvens de sabedoria, respondem com uma profecia, e passam pesadamente sobre o telhado do palácio”, registrando o início da revolução, quando Luís XVI ainda estava governando a França no Palácio de Versalhes.

A próxima ocorrência aparece somente muito depois, no verso (117): “He ceas'd, and burn'd silent, red clouds roll round Necker, a weeping is heard o'er the palace”<sup>140</sup>, quando o ministro das finanças da França está cercado por “nuvens vermelhas”, possivelmente indicando a instabilidade de sua situação política, apesar da sua renomada competência técnica. No verso (121), “Then turn towards pensive fields; so Necker paus'd, and his visage was cover'd with clouds.”<sup>141</sup>, a representação de Necker, ao afirmar que “sua face estava coberta por nuvens”, pode ser uma alusão ao dilema do banqueiro suíço: resolver a crise econômica afetaria o cenário político em favor da nobreza, mantendo o *status quo*. Deste modo, não é surpresa a reação de contrariedade dos nobres diante da partida de Necker, no verso (126): “But the Nobles burn'd wrathful at Necker's departure, and wreath'd their **clouds** and

---

<sup>138</sup> Rousseau era um escritor, filósofo e compositor nascido em Genebra, Suíça, e influenciou o progresso do Iluminismo por quase toda a Europa, assim como influenciou igualmente alguns aspectos da Revolução Francesa, a partir de sua teoria política.

<sup>139</sup> Nuvens de sabedoria, respondem com uma profecia, e passam pesadamente sobre o telhado do palácio, (minha tradução).

<sup>140</sup> Ele cessou, e queimou silenciosamente, nuvens vermelhas passam ao redor de Necker, um choro é ouvido sobre o palácio (minha tradução).

<sup>141</sup> Então, voltam-se para os campos pensativos; assim Necker fez uma pausa, e sua face estava coberta por nuvens (minha tradução).

waters”<sup>142</sup>, na qual as nuvens que eles conjuram são caracterizadas como uma ira, e o tema segue seu desenvolvimento adiante até o verso (129), tingindo os humores com “a ascensão de fumaça sulfurosa”.

Nos versos (173-174): “Drawn, he threw on the Earth! the Duke of Bretagne and the Earl of Borgogne / Rose inflam'd, to and fro in the chamber, like thunder-clouds ready to burst”<sup>143</sup>; durante uma passagem do poema, Blake revolve a questão da Bretanha, região da França onde uma das principais cidades é Nantes, e que havia sido disputada com a Inglaterra em outros períodos. Assim, há uma invocação do espírito do rei inglês Henry IV (1399–1413), o mesmo diplomático Henry Bolingbroke, personagem das peças de William Shakespeare (“*Henry IV*”, Parte 1, e “*Henry IV*”, Parte 2), no próximo verso, a linha (175), na voz do rei Luís XVI: “What damp all our fires, O spectre of Henry, said Bourbon; and rend the flames”. O verso foi traduzido para: “O que apagou todos as nossas chamas, ó espectro de Henry, disse Bourbon; e acabou com o fogo”. As chamas às quais Luís XVI, um Bourbon, menciona, referem-se às “nuvens de trovão prestes a explodir”, anteriormente citadas na linha 174. Durante a revolução, a Assembleia Nacional da França dividiu as regiões do país em Departamentos, uma medida para enfraquecer as velhas lealdades do *Anciën Regime*, e os títulos de Duque da Bretanha e Conde de Borgonha conforme citados na linha 173 tornaram-se somente simbólicos, inflamando os ânimos da nobreza diante da situação.

Os versos (199-200) sugerem a reunião dos nobres em torno do seu rei: “The Monarch stood up, the strong Duke his sword to its golden scabbard return'd, / The Nobles sat round like clouds on the mountains, when the storm is passing away”<sup>144</sup>; nas quais a atitude da nobreza é caracterizada como “nuvens nas montanhas, enquanto a tempestade passava”. Novamente, o eu-lírico refere-se à figura de Luís XVI de dois modos no mesmo verso: o título de Monarca, e o título de Duque de Borgonha.

---

<sup>142</sup> Mas os nobres se enfureceram com a partida de Necker, e cobriram-se de nuvens e / águas (minha tradução).

<sup>143</sup> É desembainhada, e ele a jogou na terra! o duque de Bretagne e o conde de Borgogne / Rosas em chamas, movem-se acima e abaixo na câmara, como nuvens de trovão prestes a explodir (minha tradução).

<sup>144</sup> O Monarca levantou-se, o forte Duque, sua espada à bainha de ouro, voltou, / Os Nobres sentaram-se em volta como nuvens nas montanhas, enquanto a tempestade passava (minha tradução).

No verso (210) o eu-lírico inicia uma longa prece aos céus: “Hear, O Heavens of France, the voice of the people, arising from valley and hill”<sup>145</sup>. Os versos que sucedem imediatamente após o 210º verso assumem um tom de pranto pelo sofrimento e escravidão do povo francês, na qual o lamento estende-se longamente, encontrando o seu declínio e apaziguamento somente a partir dos versos (220-221): “In bestial forms; or more terrible men, till the dawn of our peaceful morning, / Till dawn, till morning, till the breaking of clouds, and swelling of winds, and the universal voice”<sup>146</sup>. A partir desta passagem, com “a dissipação das nuvens e o aumento dos ventos”, alusão a queda da influência da nobreza no governo da França, o eu-lírico assume um tom que começa a anunciar mudanças, até a chegar aos versos (237-238): “And shepherd deliver'd from clouds of war, from pestilence, from night-fear, from murder, / From falling, from stifling, from hunger, from cold, from slander, discontent and sloth”<sup>147</sup>; nas quais os versos apontam que o pastor do campo estará “livre das nuvens de guerra, da pestilência, do medo da noite, do assassinato, / Da queda, da asfixia, da fome, do frio, da calúnia, descontentamento e preguiça”.

Nos versos (242-243): “Then hear the first voice of the morning: **Depart, O clouds of night, and no more / Return**; be withdrawn **cloudy war**, troops of warriors depart, nor around our peaceable city”<sup>148</sup>, o eu-lírico exorta as nuvens da noite, desconjurando-as. Os versos trazem uma referência à decisão da Assembleia Nacional de colocar o exército afastado de Paris, quando as tropas deveriam permanecer estacionadas a uma distância de dezesseis quilômetros da cidade, verso (244), para não intervir nas ações da população, e deste modo, afastando a possibilidade de uma “cloudy” guerra civil. O adjetivo “cloudy” (esfumaçada) associado à guerra pode originar-se do fato das armas de fogo daquele período utilizarem o sistema “muzzleloader” ou “chargement par la bouche”, na qual os projéteis não possuíam cartuchos, e eram introduzidos na entrada do cano da arma, logo após a colocação direta da pólvora. O resultado do disparo deste tipo de arma

---

<sup>145</sup> Ouvi, ó céus da França, a voz do povo, surgindo do vale e da colina, (minha tradução).

<sup>146</sup> Em formas bestiais; ou homens mais aterrorizantes, até o amanhecer de nossa manhã pacífica, / Até o amanhecer, até a manhã, até a dissipação das nuvens, e o aumento dos ventos, e a voz universal, (minha tradução).

<sup>147</sup> E pastor, livre das nuvens de guerra, da pestilência, do medo da noite, do assassinato, / Da queda, da asfixia, da fome, do frio, da calúnia, descontentamento e preguiça; (minha tradução).

<sup>148</sup> Então ouçam a primeira voz da manhã: Partam, ó nuvens da noite, e não mais / Retornem; retirem-se da guerra nebulosa, as tropas de guerreiros partem, não mais sitiando nossa pacífica cidade (minha tradução).

de fogo produz também uma quantidade muito grande de fumaça branca, assim, Blake pode ter adotado a expressão “cloudy war” com significado literal nessa passagem. O adjetivo “cloudy” aparece somente mais uma vez no poema, e está associado sinesteticamente ao rufar do tambor, descrevendo o seu som no final do verso (293): “Waits the sound of trumpet; captains of foot stand each by his cloudy drum”<sup>149</sup>;

Nos versos (245-246): “He ended; the wind of contention arose and the clouds cast their shadows, the Princes / Like the mountains of France, whose aged trees utter an awful voice, and their branches”<sup>150</sup>; há o início de uma longa passagem que comenta a perda do poder real, retomando os eventos que simbolizam esta decadência: a queda da Bastilha, o afastamento do exército de Paris, e a saída de Luís XVI de Versailles, deixando-o indefeso diante das circunstâncias. No verso que abre a passagem é mencionado o momento na qual “as nuvens lançaram suas sombras”, e em consequência, os nobres sentem os efeitos da ação. Assim, “os Príncipes”, citados no verso (245), “Estão despedaçados”, conforme o verso (247) indica: “Are shatter'd, till gradual a murmur is heard descending into the valley”<sup>151</sup>.

Nos versos (267-268): “Fayette sprung from his seat saying, Ready! then bowing like clouds, man toward man, the Assembly / Like a council of ardors seated in clouds, bending over the cities of men”<sup>152</sup>; o eu-lírico relembra o episódio na qual o Marquês de Lafayette estava presente na Assembleia Nacional, aguardando a destino do exército ser decidido através de uma votação, resultando na ordem de retirada dos soldados para longe de Paris. As nuvens são utilizadas com propósito de comparação, como figuras de linguagem. Na versão traduzida dos versos, o efeito da comparação pode ser observado melhor, o eu-lírico passa da narrativa para a voz do Marquês de Lafayette, que reage diante da apuração dos votos: “Fayette pulou de sua cadeira dizendo: Pronto! Estão se curvando como nuvens, um

---

<sup>149</sup> Aguarda o som da trombeta; os capitães estendem-se perfilados pelo rufar nublado dos tambores; (minha tradução).

<sup>150</sup> Ele terminou; o vento da discórdia surgiu e as nuvens lançaram suas sombras, os Príncipes / Como as montanhas da França, cujas árvores envelhecidas produzem uma voz terrível, e seus galhos (minha tradução).

<sup>151</sup> Estão despedaçados, até que gradualmente um murmúrio é ouvido descendo no vale, (minha tradução).

<sup>152</sup> Fayette pulou de sua cadeira dizendo: Pronto! Estão se curvando como nuvens, um homem após o outro, a Assembleia / Como um conselho de ardores sentado em nuvens, curvados observando as cidades dos homens, (minha tradução).

homem após o outro, a Assembleia / Como um conselho de ardores sentado em nuvens, curvados observando as cidades dos homens”.

A décima terceira e última aparição da palavra “nuvens” ocorre nos versos (295-296), próximo ao fim do poema: “Dark cavalry like clouds fraught with thunder ascend on the hills, and bright infantry, rank / Behind rank, to the soul shaking drum and shrill fife along the roads glitter like fire”<sup>153</sup>; na qual o eu-lírico descreve a retirada do exército para fora de Paris, conforme foi ordenado. Uma vez mais, as nuvens são utilizadas como figuras de linguagem para comparar o movimento da cavalaria deixando a cidade. O eu-lírico imagina a cavalaria formada por montarias de pelagem escura, que deslocam-se ruidosamente em direção às colinas, movendo-se “como nuvens carregadas de trovões”, seguida da infantaria ao som do tambor e dos pífaros.

Há ainda uma ocorrência do adjetivo “Clouded” (i.e., nublado, obscurecido, anuviado) referindo-se ao rei Luís XVI, que aparece representado por três diferentes personas no verso (84): “Then the ancientest Peer, Duke of Burgundy, rose from the Monarch's right hand, red as wines”<sup>154</sup>, e quando ele assume a forma do Duque de Borgonha, sua personalidade manifesta-se autoritária, caracterizada por uma maquiavélica cor “vermelha como o vinho”. O efeito da transformação do rei sobre o ambiente que o rodeia está expresso no verso (86): “And the chamber became as a clouded sky, o'er the council he stretch'd his red limbs”<sup>155</sup>; as extremidades vermelhas do rei podem indicar o surgimento da personalidade tirânica de Luís XVI na forma do Duque de Borgonha, uma associação de imagens demoníacas atreladas igualmente à figura do rei.

Há somente uma ocorrência no poema da palavra “mist” (i.e., névoa, neblina), presente no verso (134): “*An aged form, white as snow, hov'ring in mist, weeping in the uncertain light*”<sup>156</sup>. O verso faz parte de uma passagem na qual o arcebispo de

---

<sup>153</sup> A massa escura da cavalaria rumo às colinas como nuvens carregadas de trovões, e a brilhante infantaria, fileira / após fileira, a alma agitada pelo tambor e o estridente pífaro ao longo das estradas, reluzem como o fogo (minha tradução).

<sup>154</sup> Então apareceu o mais antigo, o duque de Borgonha, e ergueu-se da direita do Monarca, vinhos tintos (minha tradução).

<sup>155</sup> E a câmara se tornou como um céu nublado; sobre o conselho ele esticou suas extremidades vermelhas, (minha tradução).

<sup>156</sup> Uma forma envelhecida, branca como a neve, pairando na névoa, chorando na luz fantasmagórica, (minha tradução).

Paris assume a voz do eu-lírico, e profere um longo discurso entre os versos (130-155), dirigido ao rei Luís XVI. A figura citada no início do verso, “An aged form”, (i.e., uma forma envelhecida), refere-se à visão que apareceu durante a noite ao arcebispo, “pairando sob a névoa, chorando na luz fantasmagórica”.

Finalmente, há ainda uma ocorrência no poema da palavra “mists” (i.e., névoas, neblinas), aparecendo entre os versos (108-110): “Burgundy, thou wast born a lion! My soul is o'ergrown with distress / For the Nobles of France, and dark mists roll round me and blot the writing of God / Written in my bosom. Necker rise, leave the kingdom, thy life is surrounded with / snares;”<sup>157</sup>. O verso faz parte de uma passagem na qual o rei Luís XVI assume a voz do eu-lírico, e afirma estar cercado por névoas escuras que borram a escrita divina que está no seu peito. A continuação do verso faz uma referência à saída do ministro Necker da França, também o comentário acontece na voz do rei Luís XVI, acentuando que a vida de Necker está rodeada por *snares*, um tipo de armadilha para capturar pássaros ou outras criaturas maiores. O sentido é metafórico. Aqui, o ministro está representado como um personagem que passou sua vida cercado por armações.

A aparição de nuvens emoldurando as personagens, ou o cenário onde elas se encontram, ocorre também nas ilustrações que Blake produziu, embora não seja um elemento figurativo predominante. No poema *The French Revolution*, as nuvens assumem o papel de símbolos com uma significação própria que é associada às circunstâncias envolvidas, ou por vezes, assumem o papel de figuras de linguagem. Na ilustrações produzidas pelo artista ao longo da sua carreira de ilustrador, as nuvens desempenham uma função mais decorativa e ornamental, geralmente mantendo um carácter de moldura para as figuras humanas, preenchendo e integrando-se ao espaço da obra.

Os exemplos mais próximos do período na qual o poema *The French Revolution* (1791) foi escrito talvez sejam as imagens da página nove do tratado filosófico *There is No Natural Religion* (1788); a página de introdução e a página dezoito do poema *Songs of Innocence and of Experience* (1789); as páginas um, dois, quatro, cinco, seis, sete, oito, dez, treze, quinze e dezesseis do poema *America*

---

<sup>157</sup> Borgonha, tu nasceste um leão! Minha alma está sobrecarregada de angústia / Para os nobres da França, e névoas escuras rolam ao meu redor e apagam a escrita de Deus / Gravada no meu peito. Necker ascende, mas abandona o reino, sua vida é cercada de armadilhas; (minha tradução).

a *Prophecy* (1793); e as páginas um, quatro, cinco, seis, nove, e doze do poema *Europe a Prophecy* (1794); todos escritos ainda no século XVIII.

Entretanto, a partir do início do século XIX, a utilização das nuvens como elemento recorrente e representador de uma atmosfera que cerca a figura humana parece aumentar nos trabalhos realizados por Blake, provavelmente, devido à natureza mística dos temas que o artista passa a explorar.

Aqui estão relacionados também as gravuras e pinturas de Blake, somente aquelas ilustrações nas quais a recorrência da aparição das nuvens é representativa: na ilustração “The House of Death” (cerca de 1805); na ilustração “The Reunion Of The Soul And The Body” (cerca de 1805); na ilustração “Christ as the Redeemer of Man” (1808); na ilustração da “Death Of The Strong Wicked Man” (1813); na ilustração do “The Flight of Moloch” (1815), para o poema de Milton intitulado “On the Morning of Christ's Nativity”; na ilustração do “Book of Job Linell” (1821); na página dois do poema “The Ghost of Abel” (1822); nas ilustrações de “God Describing Behemoth and Leviathan” (1825), “Satan Before the Throne of God” (1825), e “Satan Smiting Job with Sore Boils” (cerca de 1826), para o “Book of Job”, publicado em 1826; nas ilustrações de “The Baffled Devils Fighting” (cerca de 1826–7); e “The Mission of Virgil” (cerca de 1826–7); e ainda, há um grande número de ilustrações dedicadas à obra *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

Dante iniciou o seu poema épico próximo do ano de 1308, e o completou no ano de 1320. Blake iniciou as aquarelas do seu projeto para criar uma versão ilustrada da *Divina Comédia* no ano de 1826, mas faleceu no ano seguinte, deixando apenas sete chapas de metal completamente finalizadas, além de uma grande quantidade de aquarelas. As nuvens aparecem em uma grande parte delas, decorativas, ornamentais, com uma coloração própria, simbólicas e significativas, mas principalmente, emoldurando a representação de um personagem. Os mesmos atributos podem ser dados à sua utilização no poema *The French Revolution*, que o artista escreveu pouco mais de trinta anos antes, por volta de 1790-1791, enquanto morava no endereço 13 Hercules Buildings, Lambeth, London.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever as considerações finais significou realizar uma reflexão sobre todas as passagens mencionadas nas etapas anteriores. Foi necessário evitar a repetição exaustiva de certas ideias, que representam os principais tópicos da dissertação. Foi necessário visitar as descobertas da pesquisa, refletir sobre caminhos para uma possível continuidade do trabalho, e por fim, estabelecer as conclusões. Muitas das partes que compõem a dissertação foram escritas em momentos diferentes ao longo do tempo, e agora estão reunidas formando um mosaico próprio: um quadro no qual a composição dos seus elementos oferece pontos de partida diferentes para o observador percorrer com o olhar.

Nas últimas revisões sobre o texto, alguns momentos foram reservados para a seção sobre o primeiro biógrafo de William Blake: o conceito de leitor ideal, ou melhor, a multiplicidade de formas para se definir um leitor ideal.

O poema *The French Revolution* oferece diversas abordagens possíveis para uma leitura. Um dos aspectos que se destacam agora está na sua capacidade de ressignificação. A primeira leitura serviu-se do suporte fundamental das notas de rodapé de W. H. Stevenson. A partir de então, vários caminhos foram sendo abertos para desvendar a atuação dos personagens históricos que foram revelados: existem nomes alternativos para designar o rei Luís XVI nos versos, existem muitas personagens no poema que representam figuras imaginárias, existem figuras que foram demonizadas e vilanizadas, existem personagens que foram evidenciadas nos versos, por sua ideologia e simpatia aos olhos do poeta.

A abordagem teórica proposta pelo Novo Historicismo de Greenblatt parece confirmar as afirmações dos críticos literários sobre a definição do leitor ideal: é necessário imaginar um leitor para o poema que recebeu a história da revolução francesa do mesmo modo que ela chegou aos ouvidos de William Blake na sua época, filtrada por uma censura ou preenchida por rumores criados pelo imaginário popular; é necessário imaginar um leitor que reconheça no poeta, as suas escolhas pessoais, o seu idealismo romântico e a sua inclinação para as revoluções que proclamariam repúblicas e ofereceriam a liberdade democrática ausente na opressão das monarquias; é necessário imaginar um leitor para o poema que seja tão familiarizado com o cenário político do século XVIII quanto o leitor ao qual Blake imaginou dirigir o seu eu-lírico; é necessário imaginar um leitor que possa ter ouvido

narrativas sobre a revolução na França da mesma forma que elas são contadas hoje nas pesquisas historiográficas.

O poema de Blake possui um potencial muito grande para ressignificação quando é realizada uma segunda leitura dele. A análise dos 310 versos ocorreu em duas etapas distintas: a tradução para o português aconteceu depois da primeira parte da análise estar concluída. Nesta etapa, foi possível observar a complexidade dos papéis exigidos dos personagens envolvidos na revolução.

A guerra da independência nos Estados Unidos presenciou um rei Luís XVI ao lado do marquês de Lafayette, o que implicou em uma atuação a favor da causa democrática republicana. No cenário da França, Blake representa um Luís XVI doente, dividido entre títulos de nobreza e personalidades que se sobressaem em momentos críticos, que segue desempenhando a tirania do antigo regime instalado no país desde muito tempo.

O poeta percebe a hesitação do rei diante da crise, percebe a reverência da população por Jacques Necker, ministro das finanças, e o dilema de Necker diante da impossibilidade de tomar medidas concretas para sanar as contas públicas, sendo barrado por uma nobreza que limitava seus poderes. Blake ainda relata a fuga de Necker para Genebra (o ministro das finanças era suíço de nascimento), e de certo modo, Necker também estaria atuando em duas esferas.

O marquês de Lafayette, outro personagem que abandonou a França durante a revolução, parece ser o favorito de Blake, ao incorporar os ideais do período romântico. Várias passagens descrevendo ações do marquês constam nos versos, muitas são memoráveis: Lafayette possui uma trajetória que o divide entre lealdade ao rei, o sentimento republicano, e autor visionário da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, com a assistência do americano Thomas Jefferson.

Logo, novamente é necessário recorrer ao leitor ideal: Blake supostamente imagina que vários atos sejam de conhecimento comum (do leitor da sua época). Assim, define-se uma característica do poema: existem eventos que podem ser identificados em uma primeira leitura, existem outros eventos que seriam identificados em uma segunda leitura, pois, nas duas situações, eles não estão descritos de modo explícito nos versos. Ou seja, é possível passar por eles sem reconhecê-los.

Aqui aparece uma oportunidade para entrar na questão do simbolismo. A versão ficcionalizada da história que Blake propõe recorre aos recursos mais

diversos. Enquanto a primeira parte da análise foi pautada pelas anotações de Stevenson, a segunda parte percorreu o caminho indicado por 26 “nuvens” e algumas “névoas”, que o poeta distribuiu ao longo dos versos para enfatizar a atmosfera e o estado de espírito que pairava sobre os personagens da revolução.

Em meio a barbárie que reinou no período, o poeta enfatizou o impasse, a dúvida, e a hesitação, atributos que pareciam ser palavras de ordem entre uns poucos. A simbologia proposta por Blake representaria igualmente outras manifestações de caráter individual, além de possuir um código de cores particular que ainda não foi desvendado, deixando o tema para futuras pesquisas, juntamente com uma longa relação das obras visuais do artista nas quais a simbologia da nuvem aparece emoldurando figuras humanas. A prática de adotar este símbolo intesificou-se a partir do poema *The French Revolution*, como as datas das demais obras podem revelar.

O predomínio da história em meio à ficção e ao simbolismo não elimina o prazer estético do poema. Em meio ao caos da revolução, as informações que o poeta possuía na época sobre os acontecimentos na França, por conseguinte, não privilegiavam a exatidão dos eventos como aspecto principal do poema.

A fortaleza da Bastilha é representada como uma versão de um castelo gótico, onde um vilão possui as chaves de todos os calabouços, e eles são habitados por esqueletos aprisionados em correntes e homens loucos de razão newtoniana decaída. Ao modo do “Castelo de Otranto” (1764), de Horace Walpole, a Bastilha de Blake combina imaginação, improbabilidades, e realismo literário. Em comum, há o contraste entre elementos da religião católica (na França) serem apresentados à audiência protestante (na Inglaterra). O tema do anticlericalismo, do qual Blake era partidário, está incluído em diversas passagens. Luís XVI é assombrado por uma visão do fantasma de um clérigo, que dirige-se ao rei e depois desvanece da mesma forma que o fantasma do pai de Hamlet, em Shakespeare. A passagem reflete as ligações do rei com a Igreja Católica, ligações que posteriormente seriam um problema para Luís XVI obter apoio. Em especial, quando os revolucionários decidem vender os bens da Igreja para saldar a dívida pública e tentar controlar as finanças do país.

O leitor ideal do poema encontraria a associação entre estes versos e a história da revolução. Mais importante, o leitor ideal encontraria o viés do posicionamento de William Blake em *The French Revolution*, e perceberia porque

também o poeta sentiu-se dividido em relação às suas convicções ao assumir um lado na revolução, a exemplo do que ocorreu com as personagens, e talvez assim o leitor ideal entenda a razão dos sete volumes não terem sido concluídos.

#### 4 A TRADUÇÃO DO POEMA

“*A Revolução Francesa*”, por William Blake, tradução de Odon Bastos Dias.

1 Os mortos observam a Europa, a nuvem e a visão descem sobre a alegre França;

2 Ó nuvem bem escolhida! Doente, doente: o príncipe no sofá, envolto na penumbra

3 Em uma neblina apavorante; sua mão forte estendida, do ombro até o osso,

4 Corre friamente para o cetro, pesado demais para um mortal segurar. Não mais

5 Será influenciado pela mão invisível, nem por crueldade manchará as montanhas fluorescentes.<5>

6 Doentes, as montanhas e todas as suas vinhas choram, diante dos olhos do rei em luto,

7 Pálida é a nuvem da manhã em seu rosto. Aproxima-se Necker: o alvorecer antigo nos chama

8 para acordar do sono de cinco mil anos. Eu desperto, mas minha alma está à sonhar;

9 Da minha janela vejo as velhas montanhas da França, decadentes, como os homens de muita idade.

10 Incomodado, voltando-se para Necker, o rei desce à câmara do conselho; montanhas sombrias <10>

11 Amedrontadas, emitem vozes de trovão; as florestas da França endossam o som;

12 Nuvens de sabedoria, respondem com uma profecia, e passam pesadamente sobre o telhado do palácio,

13 Quarenta homens: cada um relata a própria melancolia nas infinitas sombras de sua alma,

14 Como nossos antigos pais nas regiões do crepúsculo, caminham, reunindo-se ao redor do rei;

15 Mais uma vez a elevada voz da França chora ao amanhecer, (chora) as profecias das manhãs para as nuvens. <15>

16 Para a Câmara convocar no Hall da Nação. A França treme! E os céus da França

17 Perplexos, refletem ao redor do semblante de cada face! A escuridão de tempos remotos ao redor

18 Profere alto desespero, assombrando Paris; suas torres cinzas gemem e a Bastilha treme.

19 Em suas terríveis torres, o governador manteve-se; em uma névoa escura escutando o horror;

20 Mil soldados seus, velhos veteranos da França, respirando nuvens vermelhas de poder e domínio, <20>

21 Repentinamente são assolados por uivos e desespero na noite negra, ele espreita como um leão, de torre

22 Em torre, seus uivos foram ouvidos no Louvre; de tribunal em tribunal incansável ele arrasta

23 Seus membros fortes; de tribunal em tribunal amaldiçoando o inabalável tormento selvagem,

24 Uivando e emitindo um comando sinistro; em sua alma habitava a peste púrpura

25 Puxando suas algemas de ferro, e percorrendo as sete torres escuras e doentias, <25>

26 Arquejando sobre os prisioneiros como um lobo saciado; e no calabouço chamado Horror havia um homem

27 Acorrentado por mãos e pés, em volta do pescoço uma faixa de ferro, presa à parede inexpugnável.

28 Em sua alma, havia uma serpente enrolada no seu coração, escondida da luz, como na fenda de uma rocha;

29 E o homem foi confinado por uma escrita profética: e na torre chamada Escuridão, estava um homem

30 Posto à pinos no chão de pedra, seus fortes ossos recobertos por tendões; os anéis de ferro <30>

- 31 Foram forjados (cada vez) menores conforme a carne decaiu, uma máscara de ferro em seu rosto escondia as feições
- 32 Dos reis antigos, com o cenho do leão eterno que o ocultava da terra oprimida.
- 33 Na torre chamada Sangrenta, um esqueleto amarelo permanecia à correntes em seu sofá
- 34 De pedra, outrora um homem que se recusou a assinar os papéis em repúdio; o eterno verme
- 35 Rastejava no esqueleto. E no calabouço chamado Religião, havia uma repugnante mulher doente, amarrada <35>
- 36 Em uma cama de palha; as sete doenças da terra, como aves de rapina, sentavam no sofá
- 37 E se alimentavam do corpo. Ela se recusou a ser prostituta do ministro, e com uma faca o atacou.
- 38 Na torre chamada Ordem, um homem cuja barba branca cobria o chão de pedra como ervas daninhas
- 39 Na orla marítima, exposto ao calor do dia e ao frio da noite; seu calabouço era pequeno
- 40 E estreito como o túmulo cavado para uma criança, coberto por teias de aranha, e atoladiço <40>
- 41 Coberto por antigos horrores, pois cobras e escorpiões são seus companheiros; inofensivos eles respiram
- 42 Sua respiração ofegante: ele, por urgir à consciência, na cidade de Paris levantou um púlpito,
- 43 E ensinou maravilhas para as almas escurecidas. No calabouço chamado Destino, um homem forte sentava,
- 44 Seus pés e mãos foram cortados e seus olhos cegados; ao seu redor uma corrente e uma faixa
- 45 Presa na parede; deixava antever a imagem de desespero em seu calabouço, <45>
- 46 Eternamente deslocando-se em círculos, como um homem penitente de joelhos, dia e noite sem descanso.

47 Ele era amigo do favorito. Na sétima torre, chamada a Torre de Deus, havia um homem

48 Louco, com as correntes soltas, que ele arrastava para cima e para baixo; alimentado por esperanças ano após ano, clamava

49 Por liberdade; esperanças vãs: sua razão decaiu, e o mundo da atração em seu peito

50 Centrou-se, e a ansiedade do caos dominou sua alma sombria. Ele estava confinado <50>

51 Por uma carta de conselho a um rei, e os seus delírios aos ventos são ouvidos sobre Versalhes.

52 Mas os calabouços tremiam em pavor, os prisioneiros olhavam para cima e ansiavam por gritar; eles escutam,

53 Então riem no triste calabouço, então ficam em silêncio, e uma luz caminha em volta das torres escuras.

54 A Casa dos Comuns é convocada no Salão da Nação; como espíritos de fogo nas belas

55 Varandas do sol, para plantar a beleza no abismo deserto do desejo, eles brilham <55>

56 Na cidade ansiosa; todas as crianças recém-nascidas primeiro as contemplam;

57 Lágrimas escapam, e elas se aninham no seio de mulheres que respiram o ar da terra. Então a cidade de Paris, suas esposas e filhos

58 Olham para o Senado na manhã e as visões de tristeza deixam as ruas pensativas.

59 Mas sobranceiras plenas de ciúmes baixam sobre o Louvre e os terrores dos antigos Reis

60 Descem da escuridão e vagueiam pelo palácio, e choram em volta do rei e de seus nobres. <60>

61 Enquanto soam altos os trovões, incomodando os mortos, os reis estão adoecendo por toda a terra,

62 A voz cessou: a Nação acomoda-se: E os grilhões triplos forjados nos tempos são desatados

63 A voz cessou: a Nação acomoda-se: mas as trevas antigas vagueiam fantasmagóricas pelo palácio.

64 Como em um dia de devastação e de batalha, em meio a grandes tons de descontentamento,

65 Nas montanhas que circundam a alma, onde a tristeza acena friamente: os nobres curvam-se diante do rei, <65>

66 Cada rosto severo preso por fortes faixas de ferro, cada membro forte amarrado como mármore,

67 Em chamas de ira vermelha queimando, preso em espanto por um quarto de hora.

68 Então o rei brilhou: seus nobres curvaram-se, como o sol de um tempo antigo, ofuscado pelas nuvens;

69 Diante da escuridão deles, o rei permaneceu de pé, seu coração inflamou-se e emitiu um calor seco, e essas palavras explodiram:

70 Os nervos de cinco mil anos de ancestralidade tremem, abalando os céus da França; <70>

71 Ondas de angústia atingem as testas de bronze da guerra, elas inclinam e olham para seus túmulos.

72 Eu vejo através da escuridão, através das nuvens passando ao meu redor, os espíritos dos reis antigos

73 Tremendo por seus ossos descorados; em volta deles seus conselheiros olham por cima do pó,

74 Chorando: esconda-se dos vivos! Nossos irmãos e nossos prisioneiros gritam em campo aberto,

75 Escondem-se embaixo da terra! Esconda-se nos ossos! Sente-se obscurecido no crânio oco. <75>

76 Nossa carne está corrompida e nós [nos] desgastamos. Não somos contados entre os vivos.

77 Vamos nos esconder

78 Nas pedras, entre as raízes de árvores. Os prisioneiros escaparam dos seus calabouços,

79 Vamos nos esconder; nos escondemos no pó; e a peste e a ira e a tempestade cessarão.

80 Ele cessou, ponderando silenciosamente, suas sobrancelhas pesadas dobradas, sua testa estava em aflição,

81 Como o fogo central: da janela ele viu seus vastos exércitos espalhados pelas colinas, <80>

82 Respirando fogos vermelhos de homem em homem, e de cavalo em cavalo; então seu peito

83 Expandiu-se como o céu estrelado, ele se sentou: seus nobres tomaram seus antigos assentos.

84 Então apareceu o mais antigo, o duque de Borgonha, e ergueu-se da direita do Monarca, vinhos tintos

85 Das suas montanhas, um odor de guerra, como um vinhedo maduro, subia de suas vestimentas,

86 E a câmara se tornou como um céu nublado; sobre o conselho ele esticou suas extremidades vermelhas, <85>

87 Vestido em chamas de carmesim, enquanto um vinhedo maduro se estende sobre feixes de milho,

88 O duque pairava ferozmente sobre o conselho; ao seu redor, chorando no seu manto ardente,

89 Uma nuvem brilhante de almas infantis; suas palavras caem como um outono púrpura nas folhas.

90 Será que este céu construído em mármore se tornará uma cabana de barro, esta terra um banquinho de carvalho, e estes cortadores de grama

91 Vindos das montanhas do Atlântico, ceifarão toda a grande colheita estrelada dos Seis? <90>

92 E Necker, o apoio de Genebra, estenderá sua foice sobre a fértil França,

93 Até que nosso púrpura e carmesim desvaneçam, e os reinos da terra sejam empilhados em feixes,

94 E as antigas florestas de cavalaria cortadas e as alegrias do combate queimadas como combustível;

- 95 Até que o poder e o domínio sejam usurpados ao extremo, espada e cetro do sol e da lua,
- 96 A lei e o evangelho do fogo e do ar, e a razão eterna e a ciência <95>
- 97 Das profundezas e do sólido, e o homem coloca sua cabeça sobre a rocha
- 98 Da eternidade, onde o eterno leão e águia permanecem esperando para devorar?
- 99 Isto para evitar, motivado por gritos durante o dia, e por sonhos proféticos pairando na noite,
- 100 Para enriquecer a terra magra que anseia, sulcada por arados; cuja semente está partindo dela;
- 101 Teus Nobres reuniram os teus hospedeiros estrelados ao redor desta cidade rebelde, <100>
- 102 Para despertar as antigas florestas da Europa, com clarões de nuvens respirando a guerra;
- 103 Ouvir o cavalo relinchar ao som do tambor e da trombeta, e à trombeta e à guerra, com toda a força;
- 104 Estique a mão que acena as águias do céu; eles gritam por Paris e esperam
- 105 Até Fayette apontar seu dedo para Versalhes; as águias do céu devem ter suas presas.
- 106 O rei encostou-se em suas montanhas, depois ergueu a cabeça e olhou para seus exércitos, que brilhavam <105>
- 107 No céu, tingindo a manhã com raios de sangue, voltando-se então para Borgonha, perturbado:
- 108 Borgonha, tu nasceste um leão! Minha alma está sobrecarregada de angústia
- 109 Para os nobres da França, e névoas escuras rolam ao meu redor e apagam a escrita de Deus
- 110 Gravada no meu peito. Necker ascende, mas abandona o reino, tua vida é cercada de armadilhas;
- 111 Nós chamamos uma Assembleia, mas não para destruir; nós damos presentes, não para os fracos; <110>
- 112 Eu escuto rajadas de mosquetes, e o som de espadas brilhantes, e visões avermelhadas sobre a guerra,

113 Franzindo a testa e olhando por sobre vilas e cidades sombrias;

114 As maravilhas antigas desaprovam o reino, e ouvem-se gritos de mulheres e bebês

115 E tempestades de dúvida rolam ao meu redor e tristezas ferozes por causa dos nobres da França

116 Partam, e não respondam, pois a tempestade deve cair, como nos anos que passaram. <115>

117 Ele cessou, e queimou silenciosamente, nuvens vermelhas passam ao redor de Necker, um choro é ouvido sobre o palácio

118 Como uma nuvem escura Necker pausa, e como trovão no dia do sepultamento do homem justo ele pausou

119 Silenciosamente cessam os ventos, silenciosos são os prados, enquanto o lavrador e a mulher enfraquecida

120 E as crianças brilhantes olham para ele no túmulo, e regam a argila com amor,

121 Então, voltam-se para os campos pensativos; assim Necker fez uma pausa, e sua face estava coberta por nuvens. <120>

122 Soltando uma lágrima o velho deixou seu lugar, e quando ele foi embora

123 Ele apontou sua face para Genebra e fugiu, e as mulheres e crianças da cidade

124 Ajoelhavam-se ao redor dele e beijaram suas vestes e choraram; ele ocupou um pequeno espaço na rua,

125 Então fugiu; e a cidade inteira sabia que ele havia fugido para Genebra e o Senado a escutou

126 Mas os nobres se enfureceram com a partida de Necker, e cobriram-se de nuvens e

127 águas <125>

128 Em volumes assustadores; como ascendiam abaixo do arcebispo de Paris surgindo,

129 Ao som do atrito de escamas e ao estalar das chamas e a ascensão de fumaça sulfurosa.

130 Ouça-os, Monarca da França, aos terrores do céu, e deixe sua alma beber de  
meu  
131 conselho;  
132 Dormindo à meia-noite na minha torre de ouro, o repouso dos trabalhos dos  
homens  
133 Passam sobre minha cabeça a sua solene nuvem. Eu acordo; uma mão fria  
passou por meus membros, e contemplou <130>  
134 Uma forma envelhecida, branca como a neve, pairando na névoa, chorando  
na luz fantasmagórica,  
135 Enfraquecida a forma quase desapareceu, lágrimas rolavam nas faces  
sombrias; a seus pés muitos vestiam-se  
136 Em túnicas brancas, dispersos em sensações aéreas e harpas; em silêncio,  
prostravam-se;  
137 Abaixo, no terrível vazio, miríades desciam e choravam através de ventos  
sombrios  
138 Infinito, o trem sombrio desceu, da escuridão onde a forma envelhecida  
lamentava. <135>  
139 Por fim, oscilante, a visão murmurava em baixa voz, e como a voz do  
gafanhoto,  
140 sussurrava:  
141 Meu gemido é ouvido nas abadias, e Deus, por tanto tempo adorado, parte  
como uma lâmpada  
142 Sem óleo; pois uma maldição rouca é ouvida através da terra, de uma raça  
sem deuses  
143 Descendendo das bestas; eles olham para baixo e trabalham e esquecem  
minha lei sagrada;  
144 O som da prece falha nos seus lábios de carne, e o hino sagrado falha nas  
línguas espessas; <140>  
145 Pois as barras do Caos foram arrebetadas; e milhões delas preparam seu  
caminho ardente  
146 Através da morada orbital dos santos mortos, para arrancar e abater e  
remover,

147 E Nobres e Clérigos falharão diante de mim, e não serão mais minha nuvem e visão;

148 A mitra torna-se negra, a coroa desaparece, e o cetro e o cajado de marfim

149 Do soberano entre os ossos da morte; tu consumirá dos campos verdes,  
<145>

150 E o som do sino, e a voz do sábado, e o canto do coro santo,

151 É transformado em cânticos das meretrizes durante o dia, e em lamentos das virgens na noite.

152 Eles cairão junto ao arado e desmaiarão na grade, sem redenção, sem confissão, sem perdão;

153 O sacerdote apodrece em seu manto ao lado do amante desregrado, o santo ao lado do amaldiçoado,

154 O Rei, expressão púrpura cerrada, ao lado do lavrador cinzento, e os seus vermes se abraçam juntos. <150>

155 A voz cessou, um gemido sacudiu meu quarto; Dormi, pois a nuvem de repouso voltou,

156 Mas a manhã alvoreceu pesada sobre mim. Eu me levantei para trazer um conselho dos céus ao meu Príncipe.

157 Ouça meu conselho, ó Rei, e envie seus generais, as ordens celestiais estão sobre ti;

158 Então ordene teu comando, ó Rei, para calar esta Assembleia em seu último lar

159 Deixe teus soldados tomarem esta cidade dos rebeldes, que ameaçam banhar seus pés <155>

160 No sangue da nobreza; esmagando o coração e a cabeça; deixe a Bastilha devorar

161 Estes rebeldes sediciosos; sele-os, ó ungido, em cadeias eternas.

162 Ele sentou-se, a umidade fria invadiu os Nobres, e os monstros de mundos desconhecidos

163 Nadaram ao redor deles, esperando para entregar; Quando Aumont, cuja alma nascida no caos

- 164 Eternamente vagando em um Cometa e ávido em ordenar fogo, entrou na câmara; <160>
- 165 Diante do Conselho vermelho ele se postou, como um homem que retorna de tumbas vazias
- 166 Cercado pela perplexidade, sozinho, através do exército o medo e a grande praga sopravam vindos do norte,
- 167 O Abade de Seyes da Assembleia Nacional. Ó Príncipes e Generais da França
- 168 Inquestionados, desimpedidos, prostrados estão os soldados; a figura de um homem sombrio na forma
- 169 Do Rei Henry, o Quarto, caminha diante dele em chamas, os capitães, como homens amarrados em correntes<165>
- 170 Permanecem em silêncio enquanto ele passava, ele foi ao Louvre, ó Rei, com uma mensagem para você;
- 171 Os mais fortes soldados tremeram, os cavalos empinavam e os guardas do teu palácio fugiram.
- 172 Ascendendo terrivelmente nas suas majestosas bases, o forte duque de Bourbon; sua espada orgulhosa na cintura
- 173 É desembainhada, e ele a jogou na terra! o duque de Bretagne e o conde de Borgogne
- 174 Rosas em chamas, movem-se acima e abaixo na câmara, como nuvens de trovão prestes a explodir. <170>
- 175 O que apagou todos as nossas chamas, ó espectro de Henry, disse Bourbon; e acabou com o fogo
- 176 Da cabeça do nosso Rei! Ascenda, Monarca da França; comande-me, e eu vou liderar
- 177 Este exército de superstições em bloco, que o ardor de almas nobres insaciáveis,
- 178 Pode ainda arder na França, nem nossos ombros sejam marcados com as rugas da pobreza.
- 179 Então Orléans generoso como as montanhas se ergueu, e desdobraram seu manto, e posicionaram

180 Sua mão benevolente, olhando para o Arcebispo, que tornou-se tão pálido quanto o chumbo;

181 Teria ascendido, mas não poderia, sua voz emitia uma rudeza áspera; em vez de palavras ásperos sons sibilantes

182 Agitaram a câmara; e ele parou de sorrir. Então Orleans falou, e tudo mais era silêncio,

183 Ele baforejava sobre eles, e dizia: Ó príncipes de fogo, cujas chamas não podem impedir o crescimento,

184 Não temais os sonhos, não temais as visões, tampouco te assustais com tristezas que desaparecem no dia seguinte; <180>

185 Podem as chamas da Nobreza serem apagadas, ou as estrelas, por uma noite tempestuosa?

186 O corpo está doente quando os membros são saudáveis? Pode o homem ser amarrado por uma tristeza

187 Na qual todas suas funções são preenchidas por seu desejo ardente? Pode a alma cujo cérebro e coração

188 Suprimir suas ondas em marés iguais no grande Paraíso, e enfraquecer porque os pés

189 Mãos, cabeça, peito e as partes do amor, seguem sua alegria respiratória alta? <185>

190 E podem os Nobres ser amarrados quando as pessoas estão livres, ou Deus lamentar quando seus filhos estão felizes?

191 Você nunca viu a testa de Fayette, ou os olhos de Mirabeau, ou os ombros de Target,

192 Ou Bailly, o líder político da França, ou Clermont, a voz terrível, e suas vestes

193 Ainda conservam seu carmesim original? o meu nunca desapareceu, pois o fogo se deleita na sua forma.

194 Mas vá, homem sem misericórdia! Entre no labirinto infinito do cérebro de outro <190>

195 Está em você medir o círculo que ele deve percorrer. Tu vás, frio, recluso, para as chamas

196 De outro incendiário seio amigo, e volte não consumido, e escreva leis.

197 Se você não pode fazer isso, duvide de suas teorias, e aprenda a considerar todos os homens como teus iguais,

198 Teus irmãos, e não como o teu pé ou a tua mão, a menos que primeiro tenhas medo de os magoar.

199 O Monarca levantou-se, o forte Duque, sua espada à bainha de ouro, voltou, <195>

200 Os Nobres sentaram-se em volta como nuvens nas montanhas, enquanto a tempestade passava.

201 Deixe o embaixador da nação entre os nobres, como o incenso do vale.

202 Aumont saiu e pairou no pórtico oco, com o bordão de marfim na mão;

203 Uma esfera fria de desdém envolveu-se em torno dele e cobriu sua alma com neves eternas.

204 A alma do grande Henry estremeceu, o redemoinho e o fogo rasgaram raivosos o seu peito furioso; <200>

205 Ele indignado partiu em cavalos celestes. Então o Abade de Seyes levantou os pés

206 Nos degraus do Louvre, como a voz de Deus surgindo após a tempestade, o Abade seguiu

207 O fogo pálido de Aumont à Câmara, como um pai que se curva para seu filho;

208 Cujos ricos campos herdando espalharam sua antiga glória, assim a voz do povo se curvou

209 Antes da antiga sede do reino e das montanhas serem renovadas. <205>

210 Ouvi, ó céus da França, a voz do povo, surgindo do vale e da colina,

211 Carregada de poder. Ouça a voz dos vales, a voz das cidades submissas,

212 O luto oprimido na aldeia e no campo, até que a aldeia e o campo sejam destruídos.

213 Porque o lamento do lavrador, os sons dos pífaros e os toques das trombetas consomem

214 As almas da gentil França; <210>

215 Quando os céus foram selados com uma pedra, e o terrível sol se fechou em um orbe, e a lua

216 Abrigou-se das nações, e cada estrela apontada para os vigilantes da noite,

217 Os milhões de espíritos imortais foram amarrados nas ruínas do paraíso do enxofre

218 Para vagar escravizados; Negra, deprecia-se na obscura ignorância, atemorizada com o chicote,

219 Para adorar os terrores, criados do sangue da vingança e do sopro do desejo, <215>

220 Em formas bestiais; ou homens mais aterrorizantes, até o amanhecer de nossa manhã pacífica,

221 Até o amanhecer, até a manhã, até a dissipação das nuvens, e o aumento dos ventos, e a voz universal,

222 Até o homem elevar seus membros escurecidos para longe das cavernas da noite, seus olhos e seu coração

223 Expandem: onde há espaço! onde o Sol é tua morada! onde tua tenda, ó lua fraca e soporífera,

224 Então os vales da França clamarão ao soldado, abaixe tua espada e o mosquete, <220>

225 E corra e abrace o gentil camponês. Seus nobres ouvirão e chorarão, e adiarão a vinda

226 Do manto vermelho do terror, da coroa da opressão, dos sapatos do desprezo e desafivelarão

227 O cinto de guerra da terra desolada; então o sacerdote, na sua nuvem trovejante,

228 Lamentará, inclinando-se para a terra, abraçando os vales e, colocando sua mão no arado,

229 E dirá, não mais amaldiçoarei a ti; mas agora te abençoarei; não mais vestido de um preto solene<225>

230 Devorarei o teu trabalho; nem erguerei uma nuvem nos teus céus, ó arado laborioso,

231 Que os milhões ferozes, que vagueiam nas florestas, e uivam na lei os resíduos em cinzas,

232 Sua força enlouquecida com a escravidão, sua honestidade, amarrada nos calabouços da superstição,

- 233 Poderá cantar na aldeia e gritar na colheita, e cortejar em agradáveis jardins,
- 234 Seus outrora selvagens amores, agora radiantes com o conhecimento, com suave espanto ornamentados; <230>
- 235 E a serra, e o martelo, o formão, o lápis, a caneta e o instrumentos
- 236 Do canto celestial soam nos ermos outrora proibidos, para ensinar o laborioso lavrador
- 237 E pastor, livre das nuvens de guerra, da pestilência, do medo da noite, do assassinato,
- 238 Da queda, da asfixia, da fome, do frio, da calúnia, descontentamento e preguiça;
- 239 Que caminham em bestas e pássaros da noite, enviados de volta para o deserto de areia<235>
- 240 Como neblinas de pestilências que rodeiam as cidades dos homens: e a terra se regoziza em seu destino,
- 241 As nações pacíficas se abrem para o céu, e os homens andam com seus pais em êxtase.
- 242 Então ouçam a primeira voz da manhã: Partam, ó nuvens da noite, e não mais
- 243 Retornem; retirem-se da guerra nebulosa, as tropas de guerreiros partem, não mais sitiando nossa pacífica cidade
- 244 Respire os fogos, mas a dez milhas de Paris, que tudo seja paz, nem um soldado seja visto. <240>
- 245 Ele terminou; o vento da discórdia surgiu e as nuvens lançaram suas sombras, os Príncipes
- 246 Como as montanhas da França, cujas árvores envelhecidas produzem uma voz terrível, e seus galhos
- 247 Estão despedaçados, até que gradualmente um murmúrio é ouvido descendo no vale,
- 248 Como uma voz nos vinhedos da Borgonha, quando as uvas são amassadas na grama;
- 249 Como a voz baixa de um trabalhador, ao invés do grito de alegria; <245>

250 E o palácio apareceu como uma nuvem voltada para o exterior; o sangue  
escorreu, os pilares antigos.

251 Através da nuvem, um trovão profundo, o duque de Borgonha, cumpre a  
ordem do rei.

252 Vês ali o castelo das trevas, cercado por um fosso, que mantém a cidade de  
Paris em admiração.

253 Vá comandar além da torre, dizendo: “Bastilha, parta e tome seu curso  
obscuro.

254 Ultrapasse o rio escuro, torre terrível, e rume dez milhas ao interior. <250>

255 E tu estás na prisão do sul, segue pela estrada escura até Versalhes; Ali

256 Franze o cenho nos jardins, e se obedecer e partir, então o Rei dispersará

257 Este exército que aspira à guerra; mas se recusar, deixe que a Assembleia da  
Nação aprenda,

258 Que este exército de terrores, que aquela prisão de horrores, são os limites  
do reino murmurante.

259 Como a estrela da manhã surgindo acima das ondas negras, quando uma  
alma naufragada suspira pela manhã, <255>

260 Ao longo das fileiras, em silêncio, caminhou o Embaixador de volta à  
Assembleia da Nação, e contou

261 A mensagem indesejada; calados eles ouviram; então um trovão se ouviu alto  
e ruidoso,

262 Como os pilares de salões antigos, e ruínas de tempos remotos, então eles  
sentaram-se.

263 Como uma voz vinda de pilares obscuros, Mirabeau se levantou; e os trovões  
se dissiparam;

264 Ouviu-se um ruído de asas ao redor dele quando ele se iluminou e gritou em  
voz alta, <260>

265 Onde está o Comandante da Nação? as paredes ecoaram: Onde está o  
Comandante da nação?

266 De repente, como um projétil envolto no seu fogo, quando os canhões de  
bronze se enfurecerem no campo de batalha,

267 Fayette pulou de sua cadeira dizendo: Pronto! Estão se curvando como nuvens, um homem após o outro, a Assembleia

268 Como um conselho de ardores sentado em nuvens, curvados observando as cidades dos homens,

269 E observando os exércitos em fúria, nas quais seus filhos estão reunidos para a batalha, <265>

270 Eles se dividem entre murmúrios, enquanto o vento sopra alhures, e em silêncio são contados os números,

271 Enquanto eles votam o estado da guerra, e a peste pesa suas asas vermelhas no céu.

272 Então Fayette permaneceu em silêncio em meio a Assembleia, e os votos foram abertos e os números contabilizados;

273 E a votação decidiu por Fayette ordenar ao exército afastar-se dez milhas de Paris.

274 O sol enegrecido ergue-se das montanhas escuras em pavor, e emite um feixe de luz desvanecido

275 Em Fayette, e no exército inteiro uma sombra, por uma nuvem nas colinas orientais

276 Pairou, e estendeu-se sobre cidade e através do exército, e através do Louvre,

277 Como a chama acesa, ele pairou diante das fileiras escuras, e antes de esperar os capitães

278 Em vapores pestilentos a sua volta flutuam com frequência homens religiosos e seus espectros lamentosos

279 Em ventos expulsos das abadias, suas almas nuas tremem ao ar livre, <275>

280 Expulsos pela nuvem de fogo de Voltaire e pelas trovejantes rochas de Rousseau,

281 Eles escorrem como espuma fugindo das cristas do exército, proferindo um débil grito sem forças.

282 Raios de fogo atingem os céus, e tingem de sulfúrio a terra, quando Fayette levanta sua mão;

283 Mas em silêncio ele permaneceu, até que todos os oficiais correram em volta dele como ondas

284 Em volta da orla da França, no dia da bandeira britânica, quando canhões pesados <280>

285 Defendem o litoral, e o camponês olha para o mar e enxuga uma lágrima;

286 Sobre sua cabeça a alma de Voltaire brilhou ardentemente, e sobre o exército a nuvem branca de Rousseau

287 Desdobrou-se, nas almas dos terrores vivos da guerra, escuta silenciosa a partir de Fayette,

288 Sua voz alta inspirada pela liberdade e pelos espíritos dos mortos, trovejando assim.

289 O comando da Assembleia Nacional, que o Exército permaneça afastado dez milhas de Paris; <285>

290 Tampouco um soldado seja visto na estrada ou no campo, até o comando da nação ordenar.

291 Correndo ao longo das fileiras de ferro, saudando os oficiais cada um por sua posição,

292 Partem, e o austero capitão acaricia sua orgulhosa montaria e, diante de suas sólidas fileiras,

293 Aguarda o som da trombeta; os capitães estendem-se perfilados pelo rufar nublado dos tambores;

294 Então o tambor bate, e as fileiras de aço se movem, e as trombetas se alegram no céu. <290>

295 A massa escura da cavalaria ruma às colinas como nuvens carregadas de trovões, e a brilhante infantaria, fileira

296 após fileira, a alma agitada pelo tambor e o estridente pífaro ao longo das estradas, reluzem como o fogo.

297 O barulho das passadas, e o vento das trombetas, atingem as paredes do palácio como uma rajada.

298 Pálido e frio senta-se o rei em meio aos seus pares, e seu coração nobre exala um odor fétido, e seus pulsos

299 Suspendem seus movimentos, uma escuridão esgueirava-se por suas  
pálpebras e ele transpirava friamente <295>

300 Saturando em torno de suas sobranceiras onde desvanecia em morte lenta,  
seus pares pálidos como montanhas de mortos,

301 Cobertos do orvalho da noite, gemendo, agitando as florestas e as  
inundações. O trovão frio

302 E a cobra, e o sapo úmido, rastejando sobre o joelho do Rei, ou coaxando no  
horrível joelho

303 Espalhando seu lodo, nas dobras do manto, a víbora coroada constrói e sibila

304 As sobranceiras endurecidas; abalam as florestas da França, adoecem os  
reis das nações, <300>

305 E as partes inferiores do mundo foram abertas, e os túmulos dos arcanjos são  
abertos;

306 Os enormes mortos, erguem suas pálidas tochas e olham para os penhascos  
rochosos.

307 O pouco calor das suas chamas revive o Louvre frio; o sangue congelado  
reflui.

308 Surpreso ascendeu o rei, seus pares seguiram-no, viram as cortes do Palácio

309 Abandonadas, e Paris, sem nenhum soldado, silenciosa, porque o ruído  
desapareceu <305>

310 E seguiram-no o Exército, e o Senado, em paz, recolhia-se sob os raios da  
manhã.

## 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.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EduERj, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora. Perspectiva, 1976.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

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

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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=0ahUKEWj0juU4evUAhVFIpAKHScmAG4Q6AEIJjAA#v=onepage&q&f=false>>

Acesso em: 16 jun. de 2019.

GILCHRIST, A. *The life of William Blake: Pictor Ignotus*. Disponível em:

<[https://en.wikisource.org/wiki/Life\\_of\\_William\\_Blake\\_\(1880\),\\_Volume\\_1/Chapters\\_34-36#362](https://en.wikisource.org/wiki/Life_of_William_Blake_(1880),_Volume_1/Chapters_34-36#362)>. Acesso em: 24 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.

MANGUEL, Alberto. ***À mesa com o Chapeleiro Maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas***. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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.

PEREIRA, Lawrence Flores; TAVARES, Enéias Farias. A composição dos livros iluminados de William Blake nos anos 1790 - Poesia e Revolução. ***Letras***, v. 19, n. 1, p. 81–100, 2009. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/11997/7411>>

Acesso em: 16 jun. de 2019.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Memória e literatura: Contribuições para um estudo dialógico. ***Linguagem em (Re)vista***, ano 06, n. 11/12. p. 92 – 104, 2011.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/lh/v52n2/0101-3335-letras-52-02-0129.pdf>>

Acesso em: 10 nov. de 2019.

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

SCHWARCKE DO CANTO, Daniela. ***O casal Gilchrist e a vida de um pintor desconhecido: o gênero biografia e a recepção da obra de William Blake no século 19***. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

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.

William Blake Society. *Blake's Residencies*. Disponível em:  
<<http://www.blakesociety.org/about-blake/blake-london/>>  
Acesso em: 03 nov. de 2019.