

JEAN STAROBINSKI

1789
**OS EMBLEMAS
DA RAZÃO**

Tradução:
MARIA LUCIA MACHADO

Prefácio:
JORGE COLI

1ª reimpressão




COMPANHIA DAS LETRAS

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Starobinski, Jean, 1920-
5796m 1789 : os emblemas da razão / Jean Starobinsky ;
tradução Maria Lucia Machado. -- São Paulo : Companhia
das Letras, 1988.

Bibliografia.
ISBN 85-85095-74-1

1. Arte - Europa - História - Século 18 2. Artes -
França - Século 18 3. Cultura - França - História -
Século 18 4. França - História - Revolução, 1789-1799
I. Título. II. Título: Os emblemas da razão.

CDD-709.033
-700.944034
-944.034
-944.04

88-0304

Índices para catálogo sistemático:

1. Europa : Arte : Século 18 709.033
2. França : Artes : Século 18 700.944034
3. França : Cultura : Século 18 : História 944.034
4. Revolução Francesa : História 944.04
5. Século 18 : Cultura : França : História 944.034
6. Século 18 : Europa : Arte 709.033
7. Século 18 : França : Artes 700.944034

Copyright © 1973, Istituto Editoriale Italiano, Milano

Copyright © 1979, Flammarion, Paris

Título original:

1789: les emblèmes de la raison

Indicação editorial:

Jorge Coli

Capa:

Ettore Bottini

Sobre *O juramento dos Horácios* (1784-5), de Jacques Louis David

Índice remissivo:

Elisa Braga

Revisão de originais:

Marizilda Lourenço

Revisão de provas:

Telma Domingues

Miriam de Carvalho Abões

1989

Editora Schwarcz Ltda.

Rua Tupi, 522

01233 — São Paulo — SP

Fones: (011) 825-5286 e 66-4667

ÍNDICE

Prefácio — <i>Jorge Coli</i>	7
1789	17
O gelo	20
Os últimos brilhos de Veneza	27
Mozart noturno	33
O mito solar da Revolução	38
Princípios e vontade	44
A cidade geométrica	53
Arquitetura falante, palavras eternizadas	64
O juramento: David	68
Johann Heinrich Füssli	85
Roma e o neoclássico	94
Canova e os deuses ausentes	104
A reconciliação com a sombra	113
Goya	119
Luzes e poder em <i>A flauta mágica</i>	132
Notas e complementos	153
Bibliografia sumária	193
Índice remissivo	197

Cass.	709.033
Cl.	S 895 m
	2.3
Tomo	0440/04
Syno	446959

PREFÁCIO

O leitor tem em mãos uma obra capital, que versa sobre as transformações sofridas pela cultura no momento da Revolução Francesa. Os comportamentos mentais, as artes, os mitos, a palavra, os signos, os símbolos, todas as técnicas de expressão e representação, as hierarquias, a etiqueta e as formas diversas de sociabilidade passam, naquele momento, por um processo de metamorfoses ao mesmo tempo radical e complexo.

À primeira vista trata-se de oposições simples, e certamente os homens do tempo as viam assim: razão *versus* preconceitos, luzes *versus* trevas, conhecimento científico *versus* superstições, tirania *versus* democracia. É verdade que, ao considerarmos o burguês do século XIX e o nobre do século XVIII, descobrimos neles traços gerais perfeitamente contrários.

No entanto, é forçoso reconhecer que aquelas oposições cristalinas, ideadas nos tempos que levaram à Revolução, se existiam de fato nos espíritos esclarecidos da época, não são exatamente as que hoje projetamos nos pólos aristocracia *Ancien Régime* e burguesia industrial. Renato Ribeiro mostrou, por exemplo, no seu admirável livrinho — que é também tão nostalgicamente *Ancien Régime* — sobre a etiqueta,¹ de que

(1) Ribeiro, Renato Janine, *A etiqueta no Antigo Regime: do sangue à doce vida*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

modo ela — ao invés de ser eliminada enquanto um dispositivo arcaico da sociabilidade e substituída por uma relação reinventada pela fraternidade, o que suporiam os ideais do tempo — se prolonga num contínuo distorcido: “como ficam as boas maneiras numa sociedade de amplo conflito social? Elas continuam a conotar posição e respeito: mas, no Antigo Regime, significavam uma hierarquia política, tornavam visível um referente social anterior a elas; agora vão ser usadas para se conquistar uma posição destacada — de expressão, que eram, vão tornar-se causa” (p. 103).

É que os projetos revolucionários, em suas puras e incólumes simplificações, não davam conta da complexidade do mundo. E essa complexidade não surge apenas em termos de passado ou de futuro, mas constitui o próprio pressuposto oferecido pelo presente às límpidas arquiteturas teóricas, aos engenhosos raciocínios políticos e sociais. Se a Revolução age como divisor de águas e se, diante dela, as obras de arte “não podem evitar de adquirir um valor de aquiescência ou de repúdio”, como diz o próprio autor (p. 19), se o duelo luzes/sombras é evidência inegável, se a Razão possui seus emblemas, existem sentidos vários, subjacentes ao maniqueísmo manifesto por esses conflitos e que não se reduzem a ele. As análises aqui enfeixadas fazem aflorar tal subterrânea complexidade.

A lição primeira de Starobinski é, sem perder de vista as dicotomias fortemente presentes no pensamento da época, tomar os múltiplos aspectos das imbricações culturais respeitando o complicado amálgama por eles formados. Para tanto, são primordialmente interrogados esses objetos portadores de intuições, ressonâncias, alusões, ambigüidades, contradições, que constituem as obras de arte, capazes de porem a nu os mais ambiciosos esqueletos engendrados pela teoria.

O tratamento é sincrônico: regra determinada por Yves Bonnefoy quando criou a coleção à qual este livro pertenceu na sua origem — construir uma visão interpretativa dos aspectos culturais que envolvem uma data — e que resultou em brilhantes estudos. Pela sincronia, Starobinski pôde tecer as

tramas mais secretas entre obras aparentemente díspares, aparentemente contrárias em seus fundamentos, revelando os liames que as abordagens convencionais, os lugares comuns da História e da Teoria se esforçavam por ocultar.

Mozart, Goya, David, Hubert Robert, Guardi, Tiepolo, Ledoux, Sade, Alfieri, Chenier, Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre são invocados para que se faça a nossa compreensão do declínio do universo aristocrático e da irrupção dramática das novas ideologias. De pouco servem as classificações a que estamos habituados: rococó, neoclassicismo, preromantismo, arte “nobre” ou “burguesa”. Não que elas saiam condenadas da leitura do livro — elas são aqui, simplesmente, pouco úteis.

Da mesma forma, a hierarquia entre obras maiores ou menores é posta entre parênteses, porque é possível se encontrar, entre manifestações menos valorizadas, sinais reveladores e fecundos. Bom procedimento, pois além de enriquecer as interpretações, ele permite as descobertas, como no caso de Chinard, escultor injustamente ignorado, e que Starobinski coloca em evidência. Mas é preciso ressaltar que nunca a especificidade intrínseca da obra de arte é abandonada, que o objeto artístico jamais é tomado apenas como documento.

Obras enfeixam, manifestam, cristalizam impulsos, convicções emocionalmente arraigadas nos seres: assim, o caso dos juramentos, que se repetem incansavelmente durante o período revolucionário, mais místicos que litúrgicos: atos fundadores, comunhões inaugurais de um mundo novo e sublimemente justo — que David e Füssli celebram e apregoam.

Mas as obras também trazem em si os elementos de contradição daquilo que parecem anunciar com clareza. A pintura neoclássica, luminosa instauração de energia e de vontade, é contaminada, entretanto, por um perfume de “vaga necrofilia”, para retomarmos as palavras do texto. Leiamos as admiráveis análises dos quadros de David, que se encontram entre as mais belas do livro: os heróis mártires da Revolução mostram incontestavelmente a ação suprema que consiste em morrer pelo ideal superior — este é o objetivo *confessado* do

quadro. Pouco importa: o perfume de necrofilia insidiosamente continua a flutuar. A Liberdade traz consigo a morte, à ação está incorporado o aniquilamento — e a morte, o aniquilamento *fascinam*. O mártir Marat, novo Salvador (Argan notou a forte semelhança entre a posição do personagem, com seu braço direito caído, e a do Cristo da *Deposição* do Caravaggio), nos atrai enquanto cadáver exemplar do supremo agir que leva à destruição de si.

O livro é constituído de pequenos ensaios que possuem autonomia, mas que compõem também um conjunto interpretativo dos sintomas e das preocupações culturais do tempo. Assim, do noturno *Don Giovanni*, “instante supremo de uma existência composta de instantes fugidios” (p. 36), concentrando exemplarmente a vertigem de uma aristocracia que, no final de sua trajetória, levava a experiência do desejo e de sua satisfação ao paroxismo; até *A flauta mágica*, teatralização da luta sombra e luz, celebração gloriosa do poder luminoso, Starobinski diagnostica nas obras, fortemente individuais, as associações orgânicas que elas mantêm com as aspirações da época.

O caráter de ensaios sucessivos que se iluminam uns aos outros dificulta o emprego repetido de um mesmo processo de análise; as obras impõem comparações, leituras, articulações que lhes convêm especificamente. E não se trata aqui da coordenação daquilo que já foi expresso por outrem sobre o assunto, nem da explicação do objeto por sistemáticas visões *a priori*. O livro guarda seu interesse pelo que de *novo* é dito a respeito do particular, que adquire seu sentido na compreensão do conjunto.

Caso exemplar é o de “Luzes e poder em *A flauta mágica*”, a que já nos referimos e que encerra a série das interpretações. Não fazia parte, aliás, da primeira edição: trata-se de uma conferência que *a posteriori* lhe foi anexada; não se poderia imaginar, no entanto, mais admirável conclusão.

Todos os que possuem alguma familiaridade com a obra de Mozart sabem que muita tinta correu a respeito de sua última ópera. A complexidade do *libretto*, sua simbologia obs-

cure, as inúmeras incoerências que contém, fazem com que os exegetas ou mergulhem em decifrações complicadas, ou simplesmente considerem que a ação, por múltiplas razões,² é desprovida de sentido. Starobinski leva a sério a trama e propõe não uma decifração, mas uma leitura daquilo que ela nos oferece. Então emergem relações claras, necessárias, convincentes, que recolocam *A flauta mágica* num primeiro plano enquanto representação plena da derrota das trevas e da vitória da luz. Toda tentativa séria de entendimento da ópera não poderá prescindir desta análise.

Para o autor, *1789* não significa o ponto de ruptura onde o novo olha para o antigo. Quero dizer, nós não estamos diante de uma visão que retoma as tradições de todos os progressismos exaltadores do futuro em nome da condenação do passado. Assim, o título de um outro grande livro de Starobinski — que mereceria, sem delongas, ser também editado entre nós —, *L'invention de la Liberté*,³ é, no fundo, enganador, pelo menos no que concerne à liberdade política. Pois, de fato, a obra revela muito mais uma fascinação pelo passado que se desmorona, do que pelas sementes que farão germinar o futuro. Starobinski é um outro que, confessadamente ou não, se sente profundamente atraído pelo *Ancien Régime* e *A invenção da Liberdade* é muito mais o retrato dos estertores de um mundo e de sua cultura. Essa atitude do espírito é aqui eminentemente positiva, pois afasta a unilateralidade simplificadora, e faz com que as noções estéticas, morais, políticas, presentes no momento da Revolução, adquiram desejável espessura.

(2) Cf. particularmente o livro decisivo de Chailley, Jacques, *La flute enchantée opéra maçonnique*. Paris, Robert Laffont, 1983.

(3) Starobinski, Jean, *L'invention de la Liberté*, Genebra/Paris, Skira/Flammarion, 1987.

II

Não creio que existam, propriamente ditos, um método ou uma teoria starobinskianos. Pelo menos não no sentido do instrumento aplicável. Starobinski faz pensar em Auerbach ou Spitzer. Sobre este último ele escreveu, por sinal, um ensaio brilhante,⁴ no qual muitas coisas ditas sobre o filólogo alemão se aplicam seguramente a si próprio. Estas frases, por exemplo, a respeito do problema do método: “Por mais afeiçoado que fosse ao ideal da ciência, Spitzer era refratário à idéia de um método que pudesse ser colocado entre todas as mãos, e que se tornasse assim uma ferramenta universal. Ele sabia, há muito, que o terrorismo metodológico é apenas, na maior parte do tempo, o esconde-miséria da incultura, a camuflagem da ignorância: ausentes a verdadeira familiaridade com a história e com as obras, forjam-se ingenuamente instrumentos rudimentares — é então importante que sua aparência científica iluda — aos quais nada, homens ou livros, culturas ou línguas, tenha o direito de recusar seu segredo” (p. 29).

Contra a execrável “instrumentalização”, Starobinski revela, em primeiríssimo lugar, um interesse profundo, um amor irredutível pelos objetos culturais, essa atitude amorosa primordial que ele detecta também nas análises de Spitzer. Há um diálogo com os produtos da cultura, um desejo de compreensão inteligente, que faz com que o sentido emergja, que as relações pareçam se estabelecer por si sós.

“Ele preferia a prática cotidiana da interpretação, a experiência no vivo, que uma imensa curiosidade estimulava e que se deixava reger por um espírito de finura, tão hostil à timidez intelectual quanto ao fanatismo metodológico” (p. 12); Spitzer e Starobinski se encontram ainda uma vez, na análise deste último. Prima aqui, antes de tudo, uma *atitude* intelectual, feita de afeto, interesse e acuidade. Isso leva, qua-

(4) Starobinski, Jean, “Leo Spitzer et la lecture stylistique”, in Spitzer, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

se forçosamente, à erudição. Não à erudição catalogadora, que se basta a si mesma e que percebe todos os objetos num mesmo nível, confundindo o medíocre e a obra-prima, mas a que é engendrada e se erige através das inter-relações mantidas pelos conhecimentos. Ela é condição indispensável para a análise que rompe as barreiras das categorias e das disciplinas, e que só pode ser, necessariamente, comparativa e pluridimensional.

E aqui Starobinski parece ainda mais desligado de ancoragens teóricas ou metodológicas. Pois, afinal, Auerbach ou Spitzer, flores da filologia alemã, sempre se articulam à lingüística, à estilística, por mais preponderantes que sejam suas intuições e análises pessoais, por mais idiossincráticos que possam parecer os recortes estabelecidos naquilo que se propõem estudar. E a história da cultura que nos traça Starobinski envolve objetos de natureza muito diversas. Auerbach, Spitzer comparam textos com textos: o ponto comum é de que são produzidos pela linguagem. Mas que linguagem comum possuem *A flauta mágica*, *O juramento dos Horácios* e os *Voeux d'un solitaire* de Bernardin de Saint-Pierre? As análises constroem o panorama em que adquirem coerência na complementaridade, mas não existe ciência alguma que as pressuponha. E aparentemente ela não se mostra necessária.

Starobinski não teme a condenação estreita de um certo espírito acadêmico, que pede a especialização e vê com olhos de desprezo os que circulam da literatura à música, da pintura ao teatro, sem respeitar as compartimentagens convencionais. Ao contrário, seus trabalhos demonstram a exigência, para uma história da cultura, desse trânsito.

A compreensão dos objetos culturais solicita *vigilância* e *plasticidade* (são novamente termos de Starobinski sobre Spitzer), pois nossa abordagem deve, adequadamente, respeitar a natureza intrínseca das obras, num processo delicado de aproximação.

É Starobinski quem fala, agora por si mesmo, no estudo que consagrou a Spitzer:

“O todo social só pode ser apreendido por induções su-

cessivas, tateando; mais freqüentemente, ele é definido de antemão por um decreto — ideológico — do espírito que lhe imputa imperiosamente um sentido determinado, em função de vetores gerais atribuídos à história humana. No momento em que ele tenta decifrar a 'palavra alienada' das instituições e relações sociais, o crítico sociólogo está ameaçado de perder o poder de interpretar uma *palavra* humana: face a uma realidade tão dificilmente audível, nós o vemos freqüentemente 'falar no lugar de'. Lá onde deveria surgir a totalidade mais vasta, o real mais englobante, corremos o risco de ouvir a voz solitária (a 'metalinguagem' sem fiador), do crítico afeito aos sistemas. No momento que acreditamos chegar ao fim do círculo, encontramos-nos no começo. O projeto científico se transformou num *jogo* esdrúxulo, numa espécie de poesia involuntária, que aguarda seu exegeta.

Não defendo aqui uma tese cética: a sociedade, a história, não são inacessíveis ao conhecimento. O que coloca problema é o modo pelo qual o conhecimento delas pode, adequadamente, se ligar ao conhecimento dos textos e das obras, englobá-las num todo comum e numa significação unitária, sem apagar os valores específicos, as qualidades originais, a voz única das obras individuais. Pois a história e a sociologia me revelam condições necessárias que podem determinar indiferentemente as produções mais diversas: por ter alcançado a maior generalidade, perdemos a especificidade dos fenômenos de que partimos, alcançamos os denominadores comuns de muitas manifestações contraditórias. Ora, o que importa, para mim, é conjuntamente o denominador comum e aquilo que, em cada obra, lhe permanece irreduzível, participando do movimento da contradição, movimento que, não o posso crer, seja a tal ponto estranho à história.

[...]

Um percurso que não se conclui, através de uma série indefinida de circuitos, fazendo apelo ao olhar crítico, numa história que, ao mesmo tempo, é a sua própria e a de seu objeto: aí está, sem dúvida, a imagem dessa atividade infinita na qual a vontade de compreender se empenha. Compreender é,

antes de mais nada, reconhecer que jamais se compreendeu suficientemente. Compreender é reconhecer que todas as significações permanecem suspensas enquanto não terminamos de nos compreender a nós próprios" (p. 37-9).

Jorge Coli

Fazenda Santo Antonio, 1988

1789

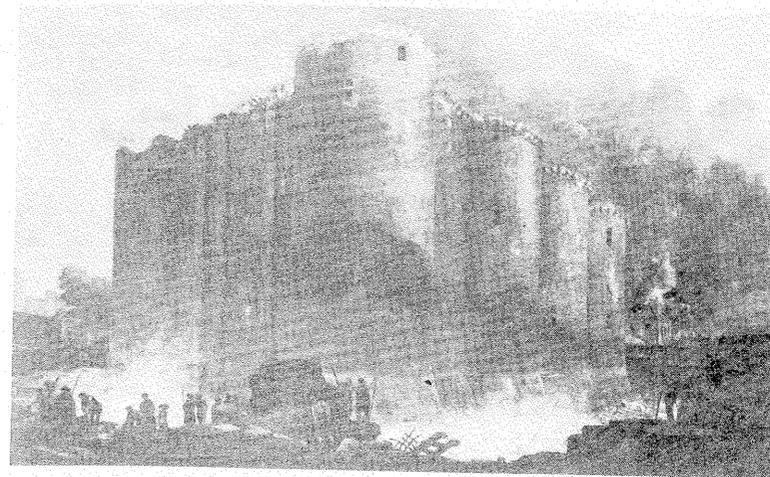
O ano de 1789 é um divisor de águas na história política da Europa. Traçaria ele uma fronteira na vida dos estilos? À primeira vista, não se pode situar aí nenhum acontecimento decisivo da história da arte, nenhum surgimento significativo. O “retorno à Antigüidade” precede a Revolução; o gosto neoclássico se afirmou, e se difundiu em seguida, a partir de 1750. As formas que a Revolução porá a seu serviço já estão inventadas antes de 1789. O que mencionar no seu ativo? A acentuação apaixonada, no seio da corrente neoclássica, das tendências romanas e republicanas, em detrimento dos elementos alexandrinos; a imensa difusão de um conjunto de imagens de propaganda e de contrapropaganda; a encenação de um cerimonial da festa pública. O balanço, à primeira vista, parece decepcionante. Tanto mais decepcionante quanto é preciso estabelecer também um passivo; os anos quentes da Revolução reduzem à inatividade quase completa os artistas tributários das encomendas da aristocracia e das classes ricas; arquitetos, retratistas, ebanistas, joalheiros atravessarão tempos difíceis. Para alguns poucos que se ligam à Revolução e se tornam seus artistas oficiais, como Louis David, inúmeros são aqueles que se vêem obrigados a subsistir praticando artes menores (vinhetas, gravuras, etc.). Alguns até, mais estreitamente ligados à nobreza, emigram a partir de 1789: não são imediatamente substituídos. A arte está sem dúvida mais apta

a exprimir os *estados* de civilização que os momentos de ruptura violenta. Nós o sabemos por exemplos mais recentes: as revoluções não inventam imediatamente a linguagem artística que corresponde à nova ordem política. Por longo tempo ainda usam-se formas herdadas, no momento mesmo em que se deseja proclamar a decadência do mundo antigo.

Falar de 1789 é observar o surgimento da Revolução, e não de seus efeitos a longo prazo. É tentar compreendê-la em seu aparecimento, na vizinhança de suas causas próximas, de seus preâmbulos, de seus sinais anunciadores. A maior parte das obras de arte que aparece em 1789 não pode ser vista como conseqüência do fato revolucionário. Na França e fora da França, edifícios, quadros, óperas foram terminados no momento em que a rebelião abalava Paris e em que a monarquia francesa vacilava. Concebidas antes do acontecimento, levadas por uma intenção de longo fôlego que nada devia à febre daqueles ardentes dias, essas obras parecem convidar-nos a interpretá-las independentemente do contexto que a história lhes deu. Semelhante coincidência não permite invocar uma derivação simples de causa a efeito.

Mas a pura coincidência, aqui, não é desprovida de significação. A Revolução, ela também, procede de um pensamento e de um clima moral anteriores: é o afloramento deles a céu aberto. A história do ano de 1789, confirmação veemente de uma transformação social preparada^{1*} e já parcialmente realizada de longa data, desenvolve uma série de acontecimentos espetaculares, encadeados como as cenas de uma tragédia, iluminados por um clarão de rara intensidade: mais que em qualquer outro momento da história, temos a impressão que um *texto* se oferece a nós, marcado por um estilo análogo ao de uma obra concertada. Desde o período revolucionário, não faltaram os comentários, para os quais 1789 era uma *página* escrita pela mão de Deus ou pela mão do povo...² Torna-se legítimo, torna-se mesmo indispensável confrontar o

(*) Ver Notas e Complementos às pp. 153-92.



Hubert Robert (1732-1808). *A Bastilha nos primeiros dias de sua destruição*, 1789, Paris, Museu Carnavalet

estilo do acontecimento revolucionário e o das obras de arte surgidas na mesma época. Na ausência de um elo causal direto, interroguemos o sentido nascido da conjuntura. A arte e o acontecimento aclaram um ao outro; têm valor de indício um em relação ao outro, mesmo quando, ao invés de se confirmarem, se contradizem.

Nessa aproximação entre as obras de arte e o acontecimento, a parte preponderante cabe ao acontecimento. Tão viva é a luz irradiada pela Revolução que não há fenômeno contemporâneo que ela não ilumine. Quer prestem atenção nela ou a ignorem, quer a aprovelem ou a condenem, os artistas de 1789 são os contemporâneos da Revolução. Nada pode fazer com que não sejam situados em relação a ela: é ela que, de certa maneira, os julga. Impõe um critério universal, que dá a medida do moderno e do antiquado. Promove, põe à prova uma nova norma do elo social, diante da qual as obras de arte não podem evitar adquirir um valor de aquiescência ou de repúdio.

O GELO

O inverno de 1788-1789 foi de um frio intenso. Em Veneza, a laguna congelou: era atravessada a pé. Ficaram-nos alguns quadros circunstanciais desse espetáculo. Por toda parte, gravuras foram consagradas a esse memorável capricho do tempo. Em Paris, o Sena cobriu-se de gelo. Hubert Robert,³ pintor das metamorfoses da capital, aí encontrou pretexto para um quadro: foi uma das obras expostas no Salão de 1789. Na França, a colheita do verão anterior tinha sido má. O povo sofria, inquietava-se, agitava-se. Na província houve rebeliões e cenas de pilhagem.

É Goya — em um desenho para tapeçaria talvez anterior a 1788 — quem nos fará compreender melhor a privação hiernal. Uma força impiedosa age nesse espaço ensombrecido entregue ao vento glacial. Subsistir torna-se uma tarefa difícil. No entanto os camponeses estão na estrada. Afrontam o gelo e caminham. Um objetivo os chama. O viajante desafia a borrasca e se curva sobre seu próprio calor; o homem se estreita contra o homem. Uma comunhão comovente aproxima tudo aquilo que se obstina a viver.

A primavera foi tardia. Escutemos Bernardin de Saint-Pierre:

“No dia 1º de maio desse ano de 1789, ao nascer do sol, descí para o meu jardim, para ver o estado em que se encontrava, depois daquele terrível inverno em que o termômetro



Francisco de Goya (1746-1828). *O inverno*, 1787, Madri, Museu do Prado

baixou, no dia 31 de dezembro, a 19 graus abaixo de zero. A caminho, pensava no granizo desastroso de 13 de julho, que atravessara todo o reino. Lá entrando, não vi mais repolhos, nem alcachofras, nem jasmims brancos, nem narcisos; quase todos os meus cravos e meus jacintos haviam perecido; minhas figueiras estavam mortas, assim como meus viburnos, que costumavam florir no mês de janeiro. Quanto às minhas jovens heras, estavam quase todas com os galhos secos e com a folhagem cor de ferrugem.

Contudo, o resto das minhas plantas ia bem, ainda que sua vegetação estivesse retardada em mais de três semanas. Minhas cercaduras de morangueiros, de violetas, de tomilhos e de primaveras estavam todas matizadas de verde, de branco, de azul e de carmesim; e minhas sebes de madressilva, de

framboesiras, de groselheiras, de roseiras e de lilases estavam todas verdejantes de folhas e de botões de flores. Minhas aléias de videiras, de macieiras, de pereiras, de pessegueiros, de ameixeiras, de cerejeiras e de abricoteiros estavam todas floridas. Na verdade, as videiras apenas começavam a entreabrir seus brotos, mas os abricoteiros já tinham frutos desabrochados" (*Voeux d'un solitaire*).

Esse observador tão atento tem diante dele no universo vegetal o duplo espetáculo da morte e da vida. Descreve minuciosamente suas cores. Percebemos, por uma ampliação inusitada, a efêmera beleza de um jardim que renasce de sua destruição. Ao ler esse texto, imaginamos por um instante encontrar-nos aquém da história, em um reino exíguo situado à margem de todos os acontecimentos humanos. A morte e a vida aí não têm o sentido que adquirem nas lutas em que se opõem vontades adversas: são apenas fenômenos naturais, segundo a ordem eterna da natureza. Não seria o refúgio contemplativo de uma alma que a violência da história intimidada? Seria o universo vegetal um horizonte de fuga? ⁴

Não, de modo algum. Na realidade, para Bernardin de Saint-Pierre, a sombra da história se projeta nitidamente no transtorno da natureza. Lendo a seqüência do texto que acabamos de citar, constataríamos que o granizo, a tempestade, o gelo significam muito mais que uma catástrofe natural: são as imagens sensíveis através das quais a derrocada ameaçadora, a decrepitude das instituições, a miséria do povo se exprimem na escala do universo físico. Sob essa leitura simbólica, o cataclismo torna-se o emblema das desgraças do Estado: não é de forma nenhuma o cenário que se lhe acrescenta; oferece-nos sua manifestação visível. A primavera e seu jorro de vida, em compensação, propõem à esperança um pretexto persuasivo. É a profecia de uma renovação universal.

Dir-se-á que semelhante leitura simbólica dos signos do tempo é própria de uma alma ingênua (ou sem dúvida falsamente ingênua), que desconhece a ordem anônima das leis da natureza e que pretende decifrar as intenções de uma Providência no domínio onde reina o exclusivo encadeamento das

causas mecânicas. O que pode haver de mais anacrônico do que essa atitude saída da Bíblia e das literaturas sacras, na época em que nenhum espírito esclarecido consente já em crer nisso? Bayle, Fontenelle, Voltaire não refutaram a crença nos sinais e nos oráculos?

No entanto, a interpretação de Bernardin de Saint-Pierre,⁵ associando o granizo, o gelo e a gestão desastrosa das finanças públicas, nos faz entrever um dos aspectos essenciais do sentimento que prevalecia na primavera de 1789. O desastre financeiro e o transtorno meteorológico eram as duas faces de uma mesma adversidade: a ameaça da bancarrota encontrara sua expressão cósmica no granizo de 13 de julho de 1788; a cegueira inumana dos elementos se desdobrava e se refletia, por assim dizer, no aspecto inelutável do déficit. A mesma potência sombria, desarrazoada, adversa se manifestava. A mesma hostilidade obscura habitava o céu, as instituições, a administração. O sistema feudal ganhara a dureza de uma coisa opressiva; as prodigalidades dos príncipes e dos grandes, rebeldes a todas as advertências, revestiam o aspecto teimoso de um flagelo natural.

O gelo. O déficit. "Não se pode descrever a surpresa da nação... nem sua indignação quando soube da enormidade do déficit: os males da França eram sentidos, mas não tinham sido calculados" (Rabaut Saint-Étienne). O déficit, para os homens do Terceiro Estado, é a fria tradução numérica das festas da corte e da nobreza. O déficit é a festa congelada, é o inverno das cigarras aristocráticas que passaram o verão a cantar e a dançar. As inseqüências do regime haviam sido denunciadas pelo *Figaro* de Beaumarchais: "Era preciso um calculador, foi um dançarino que o obteve".* Agora que os dançarinos terminaram seu minueto, que os jogadores pararam de fazer apostas sem contar, eis chegado o tempo das contas, dos *Comptes Rendus*** e dos calculadores.

Certamente, as despesas faustosas não tinham sido as

(*) Expressão para dizer que os cargos são distribuídos levemente. (N. T.)

(**) Relatórios, prestação de contas. (N. T.)

únicas a esvaziar o Tesouro. A ajuda aos “rebeldes” da América fora custosa... Mas o que se tinha sob os olhos eram os castelos comprados ou construídos para a rainha, os trajes e jóias, os fogos de artifício, a louca prodigalidade. O balanço preparado pelos calculadores era um ato de acusação contra um estilo de vida que encontrara seu apogeu no rococó, e que se refinava no cenário mais sóbrio do estilo Luís XVI. Esse estilo havia sido o do dispêndio, em todos os registros da vida material, da vida sensível e da vida intelectual. Multiplicara e entrelaçara os ornamentos, disseminara o brilho dos cristais, dos metais, dos vernizes, em múltiplos reflexos de luzes infinitamente renovadas. Essa arte construía em torno dos ricos e dos poderosos um cenário de festas perpetuadas onde o prazer, o deslumbramento, as surpresas só se esgotavam para renascer após um breve eclipse. A sensibilidade do rococó não ignorava, entre os clarões agudos dos instantes favorecidos, o ensombrecimento passageiro, os estados de nulidade e de esgotamento: mas tinha confiança em uma faculdade de renovação que reanimava a alma para novas sensações, para novas idéias vivas, para novas imagens excitantes. Do mesmo modo, depois de se terem arruinado jogando alto, os príncipes contavam com a munificência do rei, ou com dinheiro emprestado, ou com suas terras que, através do triplo meio do rendimento direto, do imposto ou da hipoteca, podiam fornecer novos recursos.

Na procissão dos Estados Gerais,* nessa primavera de penúria, a ostentação faustosa dos trajes da nobreza e do clero escandaliza o povo; aqueles privilegiados sem brilho pessoal, aqueles “ilustres obscuros” (a expressão é de Mme. de Staël) parecem usurpar as distinções com que se paramentam. Escutemos um deputado do Terceiro Estado, o protestante Rabaut Saint-Étienne:

“O alto clero, todo brilhando de ouro, e os grandes do reino, comprimidos em torno do pálio, ostentavam a maior

(*) Assembléia em que os três Estados ou classes que compunham a nação francesa (o clero, a nobreza e o povo) podiam opinar sobre as questões nacionais. (N. T.)

pompa, enquanto o Terceiro Estado parecia vestir luto. Mas essa longa coorte representava a nação, e o povo o sentiu tão bem que a cobriu com seus aplausos. Ele gritava: *Viva o Terceiro Estado!* como depois gritou *Viva a nação!* Essa distinção inábil produziu esse efeito contrário às intenções da corte, de que o Terceiro Estado reconhecia seus defensores e seus pais nos homens de gravatas grandes e sobretudos pretos, e seus inimigos nos outros... Aqueles homens, que jamais haviam saído de suas províncias, e que acabavam de deixar o espetáculo da miséria das cidades e dos campos, tinham sob os olhos os testemunhos das faustosas despesas de Luís XIV e de Luís XV e dos refinamentos voluptuosos de uma nova corte. Esse castelo, diziam-lhes, custou duzentos milhões; o palácio encantado de Saint-Cloud custou doze; não se conhecem as despesas ocasionadas pelo Petit Trianon. E eles respondiam: essa magnificência é o produto do suor do povo”.

É importante esse momento em que, para espectadores que aprenderam a calcular, a magia do fausto deixa de agir: a despesa já não inspira o espanto respeitoso; o que conta é apenas o trabalho que produziu esses palácios. E os homens obscuros, sem os quais a sociedade brilhante não teria tido seu cenário de ilusões, vão fazer ouvir suas queixas.

Para aqueles que o condenam e que querem abolir-lo, o mundo agonizante adquire a fisionomia do mal: é a expressão de uma vontade que recusa ativamente o bem universal, que se fecha insensatamente em seus prazeres isolados e que, desse modo, torna-se o equivalente de um acidente da natureza, de um flagelo que os homens sensatos devem combater e dominar.

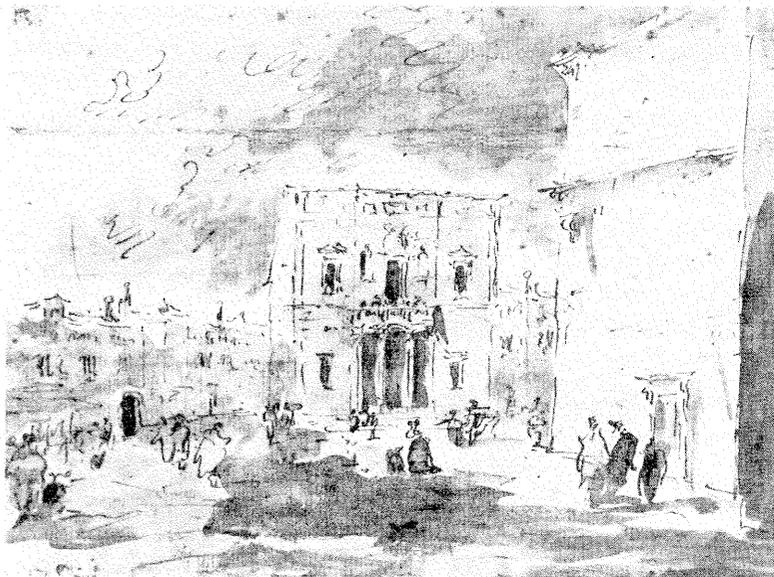
Mas penetremos por alguns instantes no universo aristocrático de 1789; tentemos compreendê-lo de dentro tal como ele se compreendeu a si próprio. Nele descobriremos uma secreta convivência com a condenação que o atingia de fora. Até em seus prazeres mais excessivos, ele é atormentado pelo sentimento da morte e pelo fascínio do fim. Não tem nada a opor a seus adversários, cede. Tem má consciência, escuta seus acusadores (Rousseau, Figaro, etc.), e sonha com reformas, com

filantropia, com regeneração. Mas não se desacostuma de suas festas dispendiosas e corre de cabeça baixa para a ruína. Um sentimento crepuscular, agudo, desiludido, inteligente, domina certo número de obras de arte e de obras literárias: nessa arte ligada a uma classe agonizante,⁶ acontece encontrarmos todos reunidos os signos do esgotamento, e uma liberdade muitas vezes admirável, produzida pela ruptura de todos os laços e pela espécie de embriaguez que dá, na proximidade da morte, o sentimento de não ter mais nada a perder. O paradoxo é que, por sua audácia, por sua maravilhosa desenvoltura, essas obras de vão dispêndio e de puro capricho, essas obras emanadas de uma sociedade moribunda dão testemunho de uma invenção e de uma ousadia criadora que se procuraria inutilmente nas obras em que o artista se empenha em servir de modo útil, moral, a uma ordem nascente, a uma Cidade nova.

OS ÚLTIMOS BRILHOS DE VENEZA

Os dias estão contados para a aristocrática república de Veneza. A arte de Guardi (que morrerá aos oitenta anos em 1º de janeiro de 1793) lança seus últimos clarões. Sim, é todo um aspecto do rococó que morre com ele. Seu filho Giacomo será apenas um honesto vulgarizador, preocupado em fazer com que fossem perdoadas as “incorreções” de seu pai... Mas que fim glorioso! E que prenúncio da pintura por vir! A *Laguna cinzenta* e o *Incêndio de S. Marcuola* (1789) estão mais próximos de nós que a arte neoclássica; o espírito do impressionismo encontra-se aí magnificamente prefigurado. E, para além do impressionismo, uma das vocações essenciais da pintura, que é a de glorificar o espaço e a luz. Nessas telas, nesses desenhos, a luz reina sozinha, passageira, acima da agitação mais passageira ainda dos homens: mas a passagem da luz e o instante do dia ganham um aspecto de absoluto. No *Incêndio*, a multidão parece fazer parte da fornalha: as figuras humanas são faíscas escuras, pertencem ao braseiro de que se destacam. O clarão da catástrofe é o princípio unificador.

Diante da fachada neoclássica de *La Fenice* (obra de Gianantonio Selva, terminada em 1792), Guardi, possivelmente pela última vez, toma sua pena e seus pincéis a fim de traçar figuras que surgem e se dissolvem no intervalo de um piscar de olhos. A amplidão do céu, o espaço atravessado por nuvens, a sombra dispersa sobre a terra, o ar que circula mis-



Francesco Guardi (1712-1792), *La Fenice*, 1792, Veneza, Museu Correr

teriosamente, a arquitetura exata mas animada por um frêmito suave, são essas as presenças captadas por Guardi. O efêmero passando — pequena mancha, segundo a acepção literal do termo técnico italiano *macchietta* — é apenas um acidente da luz. O homem se apaga diante da cidade que é sua obra, e a cidade se apaga no espaço em que respira.

As últimas festas que Guardi transcreveu — o casamento do filho do duque de Polignac (1790) — ganham um aspecto feérico, de teia de aranha: no cerimonial do banquete, as cadeiras têm uma vida própria, irônica e graciosa; sua disposição espaçada, perfeitamente regular, simboliza involuntariamente a imperiosa puerilidade da etiqueta aristocrática, que separa aqueles mesmos que reúne. A bênção nupcial nos oferece a imagem de uma multidão cujo movimento prolonga as sinuosidades do cenário de uma igreja rococó: os próprios homens não são senão cenário, obedecem a um invisível encaixador que faz reinar por toda parte o capricho do arabesco

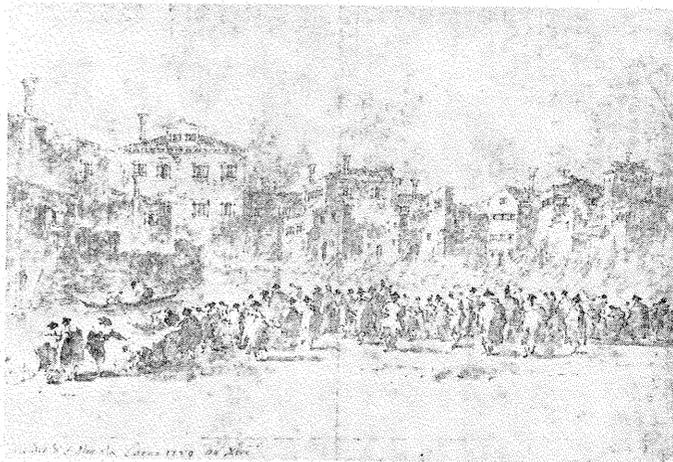


Francesco Guardi (1712-1792). *Bodas do casal Polignac e Carpenedo*, 1790, Veneza, Museu Correr

e, no interior deste — como mordentes, apojeturas ou grupe-tos em uma melodia —, ondulações e oscilações menores, multiplicadas, de mais fraca amplitude. No entanto, nenhum sarcasmo na arte de Guardi: um aligeiramento extremo da pincelada, uma aeração geral fazem correr nessas imagens o reflexo de um sorriso indiferente e de uma sabedoria contemplativa que soube combinar o deslizar do desenho com o deslizar do tempo.

O fim de Veneza encontra em Giandomenico Tiepolo seu historiador legendário — seu mitógrafo. Seus desenhos e seus afrescos irradiam a liberdade quase infinita de uma arte que encara o seu próprio fim. Discerne-se nela o encontro estranho de um empobrecimento e de um desregramento...

Por tê-lo praticado com seu pai, ele conhece às maravilhas o ofício das grandes ornamentações murais alegóricas. Sabe melhor que nenhum outro tornar plausível um horizonte quimérico exibido nas paredes de um salão. As perspectivas aéreas já não são as da grande tradição barroca, onde o céu se



Francesco Guardi (1712-1792). *Incêndio de S. Marcuola*, 1789, Veneza, Museu Correr

abria para um êxtase de eternidade. Nele, a profundidade do zênite já não é habitada pela glória divina. A eternidade desapareceu. Restam as nuvens laceradas, um céu varrido pelos ventos terrestres, uma paisagem florestal onde a natureza caprichosa espalhou asperezas, rochas malévolas, árvores atormentadas, uma violência descarnada, a inesgotável excentricidade da comédia animal. Giandomenico recusa-se ao embelezamento e às graças suaves: seus ásperos idílios reúnem camponeses miseráveis, porcos, cães famélicos. Essa natureza não é o refúgio das almas sensíveis. Ao contrário, está repleta de criaturas ferozes, grotescas ou macabras. Giandomenico Tiepolo desenha com verve esqueletos ou mariposas. Para povoar e dominar esse universo inquietante, ressuscitou as figuras violentas da mitologia: o homem não é o rei da criação, mas o centauro ou o sátiro, hirsutos, nervosos, rápidos. Contudo, essa rudeza não deixa de ser compatível com uma elegância brincalhona e um riso desconsolado. Pois tudo se presta ao riso. Quando Giandomenico transcreve as cenas familiares da vida veneziana, chega sempre ao sarcasmo e à caricatura. Introduce por toda parte não sei que irrealdade, não sei que fantástico



Giandomenico Tiepolo (1727-1805). *O balanço*, 1791, Veneza, Ca Rezzonico

ágil e sofredor. Em comparação, Longhi faz papel de tímido. Aqui, acrobatas cujo virtuosismo atinge o limite da desarticulação se exibem diante de espectadores disformes. Ali, proprietários pançudos ou corcundas, simplórios e afetados, parodiavam os ritos da existência elegante. Mas uma figura onipresente, obsessiva, circula nesse universo; uma figura de teatro popular, que escapa ao teatro para se misturar à vida comum e contaminá-la com sua irrealdade e sua derrisão: é Pulcinella. Está por toda parte. Entre os braços do centauro

que o ergue. Partilhando da refeição do sátiro em seu antro. Espectador diante da barraca dos charlatães. Escoltando displicentemente o passeio dos fidalgos... Em meio a todos esses rostos que são máscaras, ele usa deliberadamente sua máscara negra de nariz adunco; não se sabe se sua corcunda e sua pança são postiças; a mitra branca, desmedida, não o deixa nunca e parece fazer parte de sua pessoa. Pulcinella se reproduz e pulula: é notavelmente prolífico. É menos um personagem singular que uma horda parasitária. Em uma espécie de pesadelo zombeteiro, Giandomenico parece ter imaginado que essa raça invasora, para a qual a vida se limita a folias derrisórias, empenhava-se em expulsar de Veneza o resto da espécie humana. Mais cruel que Carlo Gozzi, que havia tentado ressuscitar a *commedia dell'arte* moribunda, Giandomenico mistura a um mundo senil figuras de infância, como se quisesse nos fazer constatar que a ociosidade pueril de Pulcinella é a verdade profunda dessa sociedade cujo papel histórico está doravante terminado. Acreditar-se-ia que uma mutação súbita fez nascer em cada família um pequeno Pulcinella, destinado para o resto de sua vida não ao trabalho e às ocupações produtivas, mas à gesticulação absurda de uma festa perpétua. A onipresença de Pulcinella, acrescentado às figuras da mitologia e aos cacos das famílias fidalgas, pode aparecer como o símbolo de uma confusão que arruína todas as hierarquias e todas as separações tradicionais: ele é o agente ativo de um alegre retorno ao caos. *Il mondo nuovo*, para a multidão de Giandomenico, é um espetáculo de ilusão. Não haverá *novo* mundo: as pessoas se aglomeram diante de imagens mentirosas, e a vida popular se deixa fascinar pelo prestígio de pobres teatros de feira... Mas Pulcinella é mortal. Seus divertimentos, anunciadores do fim de um mundo, têm eles mesmos um fim. Giandomenico o representará em seu leito de morte, hidrópico por ter bebido muito vinho, Sileno do qual foi retirada a graça de Dionísio, conservando sua máscara e sua mitra na hora da verdade derradeira. Um médico com orelhas de burro, primo do Grande Doutor de que zomba Desprez, constata a parada do pulso.⁷

MOZART NOTURNO

É do mundo veneziano de Giandomenico Tiepolo que sai o libretista de Mozart, Lorenzo da Ponte. Esse aventureiro fazedor de versos não inventará nada: as obras-primas são de Mozart. Mas as suas intuições são notáveis. Não desprezemos levemente o libreto de *Così fan tutte* (1790). Nele vemos máscaras presunçosas e juras de convenção vencerem um amor que se acreditava eterno. Basta aparecerem uns albaneses agaloados, oferecendo apenas a caricatura do amor, e o momento presente, por mentiroso que seja, prevalece sobre a lembrança dos juramentos e dos adeuses umedecidos de lágrimas. No coração ingenuamente infiel de Fiordiligi e de Dorabella, o amor é essa perturbação ligada à magia do instante fugidio, essa vertigem sem futuro e sem passado que sem cessar a era do rococó experimentou. O amante favorecido é sempre aquele que tem a habilidade de estar presente. Verdade cruel, que lança um véu de melancolia, graças ao gênio divinatório de Mozart, sobre essa obra de aparência buliçosa. No banquete nupcial, depois da marcha militar que anuncia o retorno do passado, os noivos se reencontram e se perdoam, no cenário preparado para celebrar a apoteose da inconstância. O perdão apaga tudo. O amor ganhou a partida; mas ele triunfa das suas próprias ruínas, na hora noturna em que cada um dos dois noivos reencontra uma amante que se enfeitara para um outro. Nessa cena, gosto de ver as jovens esposas

surgirem nas toaletes da moda exagerada da época. Com blusas soltas ou costumes à inglesa que, marcando a cintura bem alta, acentuam a curva da anca; uma espuma de musselina em torno do decote profundo; o penteado alto com alguns rolos cacheados que caem sobre a nuca; jóias cujos brilhos correspondem ao dos lustres e das taças.

As *Bodas de Figaro* (1786) já haviam sido para Mozart a oportunidade de terminar uma ópera por um maravilhoso noturno agitado, desencantado e comovido. Conferindo à intriga uma dimensão que sem dúvida Beaumarchais não supusera, a música de Mozart representa admiravelmente a confusão e a desordem em que se perdem as classes sociais, em que se mesclam a amargura, o prazer, a ilusão dos disfarces, a culpa e o perdão. Sob os pinheiros de um grande jardim, a perseguição amorosa da louca jornada só reencontra a ordem das situações sociais e dos sentimentos pela multiplicação da desordem e do logro. Por um instante, resvalamos o caos e o delírio...⁸

Em *Don Giovanni* (1787), os episódios noturnos são numerosos: assassinio, baile, cena do cemitério. A noite final desce sobre a ceia do libertino e a chegada fatídica do convidado de pedra. Às vésperas dos acontecimentos que iriam marcar o fim de uma era, o confronto do sedutor e do *uom di sasso* ganha um sentido suplementar que se acrescenta às significações tradicionais da lenda. Don Juan é o homem do dispêndio e do excesso, o homem dos instantes fugidios e das conquistas sem amanhã. Leva a vida sem contar: é o criado contador que mantém o livro, o registro das *mill' e tre*. Para Don Juan, a medida nunca está saturada, os limites existem só para serem transgredidos; sua única religião é a liberdade. Esta autoriza "o ogre erótico" (Pierre Jean Jouve) a fazer de sua existência um festim contínuo. A liberdade reivindicada por Don Juan não é, em primeiro lugar, senão uma afirmação do caráter ilimitado do gozo: Sade manifesta o mesmo frenesi e, quando escreve as *120 journées*, o número 120, apesar de seu caráter definido, aparece como um símbolo do ilimitado. Mas essa liberdade, por outro lado, não deixa de ter parentesco com o sentimento que animará os homens da Revolução:

quando Don Juan exclama *Viva la libertà*, observou-se com razão que o libertino faz figura de "libertário". A paixão do ilimitado, que se recusa a reconhecer os freios da religião, não pode mais acomodar-se às separações e às barreiras de uma ordem social rigorosa: para demoli-las, o libertino recorre à *razão* e arma-se de argumentos morais. Por sua própria lógica, a paixão do ilimitado não quer limitar-se a animar a existência de um indivíduo privilegiado, mas pretende universalizar-se, estender-se ao gênero humano. É um movimento que se revela constantemente em Sade. Baudelaire acerta quando escreve que a Revolução foi feita por voluptuosos: refere-se àqueles homens que por seus gostos prendiam-se ao universo agonizante e que, voltando-se contra este como seus inimigos figadais, permaneciam os testemunhos fiéis de sua desordem, de suas livres especulações, de seus apetites contraditórios. Continuam dominados pela obsessão mortal dessa sociedade no momento em que lhe infligem danos irreparáveis. Homens do Antigo Regime, executam sua fatalidade interna dando-lhe o golpe de misericórdia — matando-o. Assim, aparecem como os primeiros batalhadores do campo revolucionário, mas que a Revolução deixará para trás e que serão recobertos por outras vagas. A figura heróica e escandalosa de Mirabeau corresponde bastante bem a essa definição.

Don Giovanni obedece a seu destino legendário. Estende a mão para a estátua, obstina-se em seu desafio e, fulminado, a terra o devora: a vitória pertence à ordem antiga, ao Pai ofendido, à tardia vingança. Essa moralidade, que pertence a uma longa tradição barroca, não é estranha, contudo, ao estado de espírito pré-revolucionário. Por um lado, a ela vemos opor-se o desejo instável, a descontinuidade, os instantes esparsos da existência dissoluta e, por outro lado, a fria eternidade da estátua, que representa a palavra mantida, a justiça inflexível, a permanência da ordem divina que nenhum ultraje destrói. No momento em que se aprofunda, nas classes privilegiadas, a vertigem do dispêndio e da imoralidade, era inevitável que se acentuasse, na própria consciência dos que eram arrastados pelo turbilhão, a figura daquilo que se empenha-

vam em negar tão obstinadamente: o permanente, o imutável, o transcendente. No mito de Don Juan, o estilo da existência barroca se expõe em seu maior exagero e se submete ao mesmo tempo a uma condenação radical. Às vésperas da crise em que iria desaparecer o universo barroco (e seu sucedâneo rococó), era preciso quase necessariamente que essa condenação se renovasse e que a má consciência pudesse infligir-se uma expiação imaginária destinando à morte Valmont e Don Juan. Os homens de 1787 podiam sem dúvida melhor reconhecer, na fulminação de Don Giovanni, o último instante, o instante supremo de uma existência inteiramente composta de instantes fugidios; sabiam por experiência que o desejo, na perseguição infinita do prazer, aspira sombriamente ao fim, ao encontro do repouso, e a calmar pela morte a fadiga do tempo. Nesse ponto avançado da liberdade dissoluta, um fundo obscuro vem manifestar-se sob o brilho do prazer e de suas festas. Mas quando a punição agora atinge o libertino, a quem pertence o triunfo? Ao Deus da teologia tradicional? À moral de uma sociedade regenerada? Ou antes à potência mortal que se anuncia no fundo tenebroso do prazer?

Nenhuma dúvida no que concerne à última ópera de Mozart. A potência vitoriosa, em *A flauta mágica* (1791), é a divindade, mas uma divindade profundamente modificada pelo deísmo do século. A aurora que brilha no final é o Bem solar, que faz recuar Monostatos e a Rainha da Noite:

Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht.

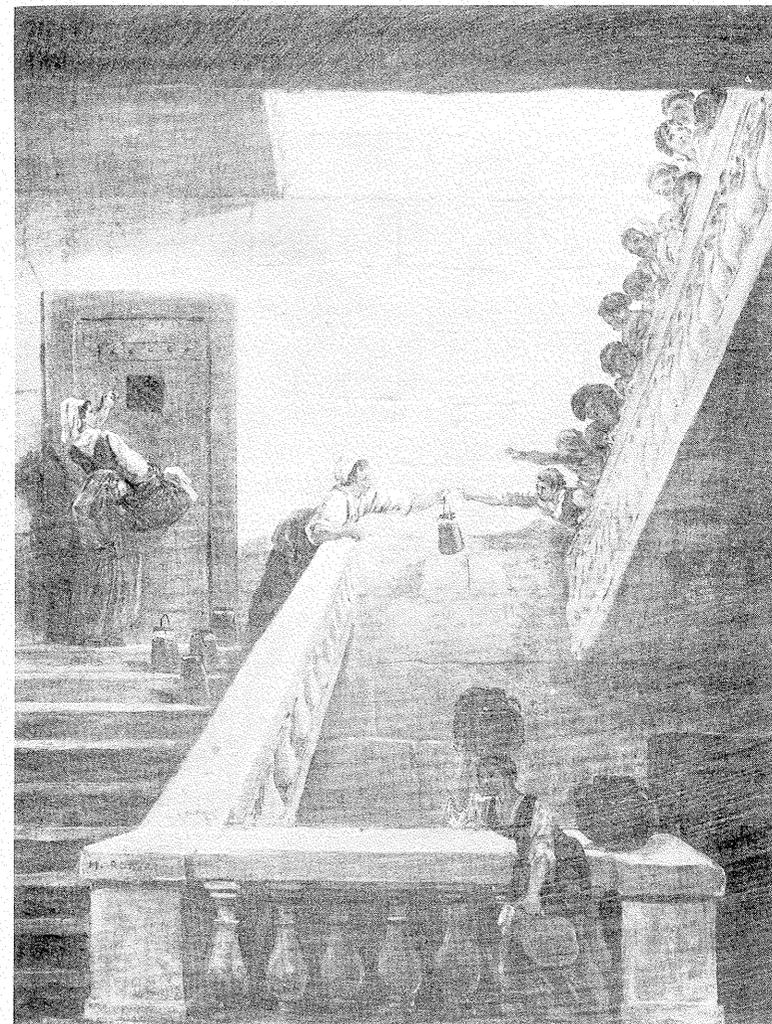
O dia nasce para consagrar a união da beleza e da virtude: Pamina, filha da Rainha da Noite, pertencerá ao príncipe Tamino, cujo amor sustentou sem desfalecimento uma longa sucessão de provas, no silêncio e na solidão. Já se disse tudo sobre a fraqueza e a ingenuidade do libreto de Schikaneder, sobre o que ele deve a Gozzi, a Wieland, ao abade Terrasson. Não é menos verdade que o libretista curvou-se às grandes imagens simples do gênero iniciático. Resta o fervor maçônico, que faz da benevolência um princípio cósmico.

(Mozart, como tantos de seus contemporâneos, pertence a uma loja e compõe música para as cerimônias maçônicas. A última obra que rege, em 1791, é uma cantata da amizade.)⁹ No próprio dado de *A flauta mágica* tudo conflui para uma nova era do mundo, para um começo glorioso, para uma reconciliação onde se restabelece a unidade: o herói purificado recebe como esposa uma criatura que reúne a herança do universo diurno e do frenesi noturno, pois Pamina é a filha de um mágico benévolo e da Rainha tenebrosa. A música de Mozart sabe fazer dessa síntese alegórica uma grande cerimônia misteriosa e alegre.¹⁰

O MITO SOLAR DA REVOLUÇÃO

As metáforas da luz vitoriosa das trevas, da vida renascendo do seio da morte, do mundo reconduzido ao seu começo são imagens que se impõem universalmente por volta de 1789. Metáforas simples, antíteses sem idade, carregadas de valor religioso há séculos, mas às quais a época parece querer prestar-se com uma predileção apaixonada.¹¹ Tendo a ordem antiga tomado, por uma redução simbólica, a aparência de uma nuvem escura, de um flagelo cósmico, a luta contra este podia atribuir-se como objetivo, segundo a mesma linguagem simbólica, a irrupção do dia. Quando a evidência da razão e do sentimento ganha força de lei radiosa, toda relação de autoridade e de obediência que não esteja fundada nessa base está condenada a não ser mais que trevas. Relendo os textos de 1789, recolheríamos sem dificuldade, em torno de circunstâncias bastante diversas, uma imagem apolínea, indefinidamente repetida: “Todos os votos da nação voltavam-se então para Necker, *como se esperam os raios do sol depois de uma longa e desastrosa tempestade*”. É a imagem que os poetas retomarão e variarão sem descanso para cantar a tomada da Bastilha. Alfieri, Klopstock, Blake pretender-se-ão as testemunhas de uma grande aurora:

“Mas os calabouços fremem e estremecem: os prisioneiros erguem os olhos e tentam gritar; escutam, riem em sua lúgubre caverna; depois se calam, e uma luz passa ao redor dos sombrios torreões. Pois os deputados do Terceiro Estado se



Hubert Robert (1732-1808). *A alimentação dos prisioneiros de São Lázaro, 1794*, Paris, Museu Carnavalet

reúnem na Sala da Nação; semelhantes a espíritos de flama nos pórticos esplêndidos do sol, prestes a semear a beleza no abismo deserto e esfaimado, eles irradiam seu clarão sobre a cidade ansiosa. Todas as crianças recém-nascidas os vêem em primeiro lugar; suas lágrimas desaparecem e elas se aninham nos seios que aspiram a terra..." (Blake, *The French Revolution*, 1791).

Essa projeção mítica, tão afastada da verdade estrita do acontecimento, dá a medida de um abalo da imaginação que se propagou muito além de Paris e da França. Os franceses tiveram a convicção de que arrasando os abusos e os privilégios, arruinando a pesada cidadela do arbitrário que ensombra Paris,¹² reconciliando-se na transparente benevolência universal davam ao mundo um foco de luz, um centro solar. "Ninguém duvidava de que o destino do gênero humano não fosse tocado por aquilo que nos preparamos para fazer", dirá Tocqueville. A essa convicção, o estrangeiro fazia eco. "A Revolução Francesa interessa, parece-me, à humanidade inteira", escreve Fichte, em 1793.

O mito solar da Revolução é uma dessas representações coletivas cujo caráter geral e impreciso tem como contrapartida um amplo poder de difusão. Talvez fosse percebido em 1789 com tanto mais intensidade quanto permitia escamotear, numa embriaguez momentânea, os problemas concretos da organização do corpo social. Ele se situa a um nível de consciência que é conjuntamente o da interpretação do real e o da produção de uma nova realidade. É uma leitura imaginária do momento histórico, e é ao mesmo tempo um ato criador, que contribui para modificar o curso dos acontecimentos. Nessa imagem mítica, estou convencido de que tocamos um fato central, um dado gerador. A partir daí, talvez seja permitido tratar em pé de igualdade um certo número de idéias, de acontecimentos, de obras de arte, cujo parentesco torna-se reconhecível pelo elo legendário que os une a todos. A imagem simples do dia triunfante e da origem é uma imagem-chave.¹³

Tentemos discernir mais claramente a natureza do mito e seu movimento. Se é verdade que a decomposição do Antigo

Regime se deixa reconhecer na paixão de findar que arrasta seus personagens emblemáticos (Don Juan, Valmont) para a autodestruição, devemos imediatamente levar em conta uma paixão de sinal inverso e complementar: a paixão do começo ou do recomeço. É possível que certas consciências tenham conhecido simultaneamente, ou sucessivamente, essas duas paixões, ou que tenham atribuído à mesma inclinação violenta os sentidos aparentemente contraditórios de uma abolição final e de um ímpeto fundador. Com efeito, tudo faz supor que uma mesma energia, que um mesmo radicalismo tenham podido empregar-se em vista da morte e da ressurreição. Aquilo que é aniquilado sem retorno deixa o campo livre para um começo. Aquilo que começa gloriosamente busca apoio, atrás de si, em um nada prévio e um passado findo. Joseph de Maistre, inimigo da Revolução, escreve: "Se a Providência apaga, sem dúvida é para *escrever*". Fichte, partidário da Revolução, exprime essa mesma interdependência da sombra e da luz datando de *Heliópolis, no último ano das trevas, o Discurso* que saúda o advento dos tempos novos (1793). Mais profundas eram as trevas, mais brilhante será Hélio em seu nascer.

Certamente, não nos permitiremos confundir: é preciso distinguir, de um lado, a inclinação irresistível da libertinagem aristocrática, que busca no prazer e na dissipação seu próprio aniquilamento e, por outro lado, a violência popular que investe contra um inimigo decididamente exterior. A energia destrutiva se manifesta em sentidos diametralmente opostos. Nenhuma medida comum, à primeira vista, aproxima a vertigem mortal do *devasso*, dos personagens de Sade, e o furor das multidões que, sob o domínio do medo e da necessidade, abatem os símbolos da feudalidade. Olhando as coisas mais de perto, no entanto, percebe-se uma correspondência e uma complementaridade que têm o aspecto de uma reviravolta e de uma transmutação. A existência do *devasso* é feita de uma sucessão *descontínua* de momentos deslumbrantes separados por intervalos escuros: ela se abisma *finalmente* na morte. Quanto à consciência revoltada, quer *come-*

çar por um ato rápido e decisivo de destruição, a partir do qual resplandecerá um dia *contínuo*. Os sinais se invertem. A riqueza, de que o libertino tem necessidade para renovar seus prazeres, tem por correlato a indigência do povo. O sombrio poder da carência, da penúria, da miséria é, então, a sombra dos gozos exclusivos dos privilegiados. Porque é presa do obscuro impulso da necessidade é que o pobre identifica paradoxalmente a existência brilhante do aristocrata com o negrume de uma nuvem de tempestade. Quem não perceberia logo uma estranha convergência: o movimento do homem do prazer que corre para a sua perdição encontra o impulso do povo esfaimado que investe contra as cidadelas detestadas. Na confluência onde se chocam essas duas forças, pulsa o coração negro da Revolução, seu caos fecundo fermenta. É o lugar simbólico do regicídio; o astro radioso dos tempos novos é apenas sua réplica invertida.

Uma vez consumada a destruição, o que surge é a área vazia, o horizonte livre. O mundo feudal, fazendo justiça à diferença, erguera, no espaço das relações humanas, todo um sistema de barreiras, de escalões, de obstáculos, símbolos de diferença qualitativa e sinais da proteção outrora outorgada pelo suserano ao vassalo. A proteção desaparecera, mas a desigualdade das condições persistia, com o que comportava de ofensas e humilhações para as classes inferiores. Perduravam, portanto, as separações injustificadas, as proibições absurdas, as barreiras que só tinham como resultado manter a maioria dos homens fora do gozo pleno dos direitos “naturais” ligados à existência humana. Esse espaço crivado de obstáculos vão, muitos deles já desabando em ruínas, esperava ser aplainado, ser tornado homogêneo e “isotrópico”, a exemplo do espaço da nova mecânica celeste, permeável em todos os sentidos à força universal da gravitação.¹⁴ A violência revolucionária tinha como consequência criar essa imensa abertura de espaço, esse campo unificado onde as luzes e o direito pudessem propagar-se em todas as direções.

Recomendando às três ordens que examinassem separadamente seus mandados e deliberassem à parte, Luís XVI foi

fiel até o fim ao espírito da feudalidade, preocupado em dividir o mundo social em zonas imutavelmente distintas. O Terceiro Estado, em compensação, concebeu-se imediatamente como expressão da nação inteira; abriu-se aos membros da nobreza e do clero que desejavam reagrupar as Comunas; constituiu-se em Assembléia nacional e preocupou-se, interrompendo todo o resto, em redigir uma declaração, segundo o modelo americano, que dissesse respeito à humanidade inteira: em todas as suas ações, encontramos o Terceiro Estado guiado pelo ideal de uma totalidade homogênea. Sua tarefa consistia em definir extensivamente um mesmo direito para todos os homens, e a igualdade de todos perante o direito.

De fato, o anticlericalismo revolucionário depende de uma mesma explicação: implicava-se menos com a idéia religiosa como tal que com a Igreja como poder temporal, com suas riquezas e com seus privilégios, intermediários estorvadores entre os cidadãos e a divindade. A secularização, a apropriação não tenderam, em geral, a abolir o sentimento religioso, mas antes a restabelecer entre o homem e Deus uma imediatez análoga à que a revolução política procurava instaurar entre todas as consciências. Tocqueville observou com profundidade que isso significava redescobrir o espírito do universalismo religioso, mas com o cuidado de tirar suas consequências neste mundo:

“A Revolução Francesa operou, em relação a este mundo, precisamente da mesma maneira que as revoluções religiosas agem tendo em vista o outro. Considerou o cidadão de uma maneira abstrata, para além de todas as sociedades particulares, assim como as religiões consideram o homem em geral, independentemente do país e do tempo. Ela não procurou apenas qual era o direito particular do cidadão francês, mas quais eram os direitos e os deveres gerais dos homens em matéria política.

Foi remontando sempre assim ao que havia de menos particular, e por assim dizer de mais *natural* em questão de estado social e de governo, que ela pôde tornar-se compreensível para todos e imitável em cem lugares ao mesmo tempo”.

PRINCÍPIOS E VONTADE

O primeiro ato de liberdade limpa o terreno, abre o campo ilimitado do possível. Mas quem pode permanecer nesse instante de pico em que as trevas recuam e o dia futuro oferece todos os rostos, porque ainda não tem rosto algum? É preciso povoar o espaço que se abre, nomear a divindade que ocupará seu centro, reconhecer ou criar a força que doravante agirá soberanamente. Ter tenebrosamente derrubado o reino das trevas não determina ainda senão uma possibilidade de começar, e de modo algum a natureza daquilo que vai começar. Tudo o que se deixa de início pressentir é que o campo está livre para *princípios* universais. Pois o princípio é a expressão do começo, o enunciado fundador que pretende conter e nele fixar a autoridade radiosa da origem. O *nada* em que desemboca a volúpia dissoluta deve dar nascimento à virtude resoluta.

Todo o século se havia fixado como tarefa remontar aos princípios e formulá-los com clareza. A linguagem dos princípios estava constituída bem antes de 1789, e a aproximação da reunião dos Estados Gerais multiplicara os escritos teóricos, cada um mais peremptório que o outro. “Todos os parisienses brincam de Sólon”, *tutti soloneggiano i Parigini*, escreve divertidamente Alfieri, em sua epístola de 29 de abril de 1789 a André Chénier. No instante do naufrágio da monarquia tradicional, quem quer que tenha uma pena se faz legislador. A luz

branca do primeiro momento revolucionário talvez não seja senão o torvelinho de todas as cores do espectro dos princípios, no espaço afinal conquistado pela liberdade. Como muitas vezes se observou: se alguns dos projetos inspiravam-se na Inglaterra, ou na América, ou na imagem que se fazia das instituições primitivas do reino de França, a maioria deles se alicerçava no abstrato, a partir de uma tábua rasa que autorizava a tudo reconstruir sobre os primeiros fundamentos *legítimos* da existência social. Esses discursos tão diversos, todos generosos, todos verossímeis ao nível do pensamento teórico, estavam condenados a ser apenas o reflexo inverificável da convicção privada de seus autores? Que magia iria permitir ao pensamento ser um pouco mais que esse impalpável enunciado, esse encadeamento límpido e elaborado de argumentos expostos à infinita possibilidade da contradição? De fato, para que a asserção dos princípios pudesse impor-se, propagar-se, deixar seu traço no mundo, era preciso que ao pensamento se aliasse um agente eficaz, uma força suplementar. Em outros termos, era preciso que a razão especulativa não permanecesse isolada na ordem das idéias, mas fosse acompanhada de uma energia passional intensa: sua própria expansão dependia disso... A lição de Rousseau iria ganhar aqui um valor decisivo e encontrar uma acolhida exaltada. Com efeito, a obra de Rousseau¹⁵ manifestava (a partir da solidão, mas com um extraordinário poder de difusão e de penetração) a aliança fecunda entre as potências da reflexão e o ímpeto caloroso da paixão. Quero lembrar aqui a sedução exercida por essa eloquência acusadora, onde a idéia e o sentimento colaboram estreitamente: o enunciado doutrinal adquire a veemência de um apelo, enquanto a paixão tende a projetar-se e a esclarecer-se em um discurso racional de grande envergadura. Jean-Jacques trabalha na destruição de toda autoridade imposta de fora; convida seus leitores a se submeter a uma autoridade que não é a da razão especulativa, mas a da razão prática sob seu aspecto coletivo: a vontade geral. Procedo do mesmo modo na exposição de sua religião e de sua moral, onde tudo se funda na evidência do sentimento interno, facul-



Joseph Chinard (1756-1813). *A República*, Paris, Museu do Louvre

dade anterior à razão, mas que a razão mais rigorosa não saberia desmentir... No momento em que os deputados mais ousados do Terceiro Estado retomam a linguagem de Rousseau, eles não se apresentam mais como pensadores desejosos de demonstrar o dogma do pacto de associação, mas, sob a pressão das circunstâncias, e por uma espécie de petição de princípio, atribuirão ao *eu comum* nacional uma antecedência absoluta, uma preexistência indiscutível; sua presença em Versalhes, suas reivindicações, seus sistemas constitucionais são já a própria expressão e ação da soberania popular. Não é mais questão de discutir sua legitimidade intelectual, mas de pô-la em prática. Eles são movidos e levados por ela; não são senão seus depositários e seus porta-vozes. Os decretos que enunciam já não tentam *provar* a verdade teórica da doutrina da vontade geral: *são desejados* por uma vontade geral já soberana. Ela está em ação neles, irrefutavelmente. A resposta (lendária ou real, pouco importa) de Mirabeau ao marquês de Dreux-Brézé ganha aqui toda sua significação: “Estamos aqui reunidos pela *vontade* nacional, só sairemos pela força”.

O ato e a palavra de Mirabeau, nessa circunstância, não se desenvolvem no tom da doutrina, como um calmo enunciado especulativo; princípios e vontade se misturaram e se tornaram indiscerníveis; a vontade pessoal de Mirabeau se pretende idêntica à vontade nacional; e o *acontecimento* memorável surge no ponto em que essa vontade-princípio afronta o mau querer (o querer particular), que pretende resistir-lhe e que, prescrevendo aos Estados “deliberar por ordens separadas”, desconhece a universalidade da vontade geral.

Assim se opera a descida dos princípios para a realidade da história. O discurso da razão, arrastado pela paixão voluntária, busca no mundo seu ponto de inserção, seu receptáculo. Os grandes momentos revolucionários são os episódios dessa *encarnação*: doravante neles percebemos o discurso da razão tão-somente na liga que o une à tensão voluntária dos homens de ação e à resistência acidental do mundo preexistente. Aí está, é verdade, uma razão tragada e logo desviada

de seu projeto, mas também uma materialidade elevada à potência do símbolo.

Até a morte de Robespierre, a Revolução se manifesta por uma linguagem simbólica, de que se fez a sua lenda, e sob a qual a averiguação exata busca hoje redescobrir o jogo das forças "reais". Os movimentos de multidão, as festas, os emblemas são os elementos desse discurso simbólico que no seu conjunto dissimula e manifesta um passo decisivo da história. Eles fazem parte do real.

Considerando as coisas de cima, e numa generalização talvez temerária, essa história simbólica se deixa decifrar como a glória e a tribulação da luz. A vontade, os princípios revolucionários tendem a propagar-se universalmente, a reunir os homens no espaço uno e indivisível do ardor cívico e da transparência dos corações. O grande cerimonial da Festa da Federação do 14 de julho de 1790 é provavelmente sua expressão mais completa. Mas descer para o real, para a razão, é descer para a opacidade.

A Revolução deve seu sucesso, seu ritmo, sua aceleração catastrófica à coalisão imprevista das luzes (ou, se se quiser, do reformismo esclarecido) e do obscuro impulso das multidões irritadas. É a história de um pensamento que, no momento da passagem à ação, é retomado de modo caricatural, substituído, ultrapassado por uma violência que ele não previra e da qual se esforçará por decifrar o sentido e guiar as reações na linguagem autoritária das proclamações e dos decretos. Assim se engendra uma confrontação complexa que é a lei interna da Revolução. As épuras geométricas, os princípios enunciados pela razão especulativa não têm o campo livre; a violência, em compensação, oriunda da obscura privação e de uma cólera secular, não sabe manifestar-se senão sob a forma elementar da destruição. O ato revolucionário é a síntese desses termos opostos; ele faz passar dos princípios aos fatos, pelo movimento mesmo que erige penosamente em linguagem uma violência de início muda. A linguagem teórica, a linguagem dos princípios precisará aliar-se e comprometer-se com uma parcela de sombra e de paixão, de medo e de fúria

— com a violência da necessidade elementar que agita as multidões brutais. Por mais que o enunciado da ordem legítima seja formulado na mais límpida evidência, ele permanece vão se não adquire força de lei, se não se impõe e não se faz reconhecer como uma instituição viável. Deve impor sua necessidade contra a necessidade adversa da miséria e da violência. Para interpretar, para dominar, dirigir e conter as potências obscuras, a palavra tentará conquistar seu máximo de eficácia: reivindicará a mais intensa das energias. Ela se fará augural, sentenciosa, profética. A eloquência lacônica e paroxística dos jacobinos aparece como uma tentativa de tomada mágica das consciências; visa menos a elucidar o acontecimento do que a criá-lo por um ato demiúrgico. Querendo acrescentar aos princípios a força que os torna eficazes, essa palavra se deixa tomar pela violência que pretende domar. Sem nada perder de seu brilho, a linguagem límpida dos princípios torna-se a palavra cortante da ação. A comparação que lhe convém não é mais a da transparência inocente do cristal, mas a do fio acerado do metal. Enunciar a fonte do direito já não basta, é preciso ao mesmo tempo punir aqueles que lhe são obstáculo. Tal linguagem, como se supõe, está ameaçada de esgotar-se em um redobramento de promessas de veemência austera, de anátemas, de abstrações sem apelo.

A própria vontade que determina a marcha da Revolução, desde que não pode mais ser considerada como uma emanção certa da vontade geral (nenhuma prova absoluta permite estar seguro disso), é tomada por uma sombra crescente; se deixará ela invadir pela embriaguez confusa do desejo dissidente, da cobiça pessoal? Ei-la rapidamente transmutada em vontade sombria, vontade "facciosa"; ao invés de trabalhar tendo em vista a unidade, ela se separa, e fomenta a divisão. A luz revolucionária, nascida do recuo da sombra, deve defrontar-se com o retorno da sombra, que a ameaça no próprio interior de si mesma. Procurando penetrar no mundo, encontra uma resistência que é feita simultaneamente da inércia das coisas e da vontade opositora daqueles que não aceitam a nova verdade. A razão teórica e o entusiasmo que a propaga deve-

rão enfrentar o jogo das “forças reais”. Verão renascer o adversário tenebroso com o qual desejariam estar quites de uma vez por todas. Qualquer atraso na marcha das luzes, qualquer demora na organização prática do Estado revolucionário vão ser imputadas (muitas vezes não sem justas razões) a contrarrevolucionários, a conspiradores, a agentes da coalisão inimiga. Por ter desejado instaurar o reino da virtude, a razão revolucionária tornou inevitável o reino da suspeita, e logo o do terror. Foi-lhe necessário renovar indefinidamente o ato violento, o ato inaugural pelo qual o dia triunfa das trevas. A tomada da Bastilha não bastou para criar uma aurora decisiva. É preciso ainda punir a Falta noturna no próprio rei. Para celebrar a execução de Luís Capeto, Lebrun escreve:

Séculos de servidão, um só dia rompe vossos ferros!
Ao cetro usurpador sucede um justo império,
República, nascês para vingar o universo.

O regicídio deveria ser o ponto supremo, o símbolo absoluto dessa negação reiterada e desse nascimento vingador; no entanto ele não constituiu seu momento fatídico, pois a resistência ao ideal revolucionário encontrava seu ponto de apoio providencial precisamente no ato sangrento que tinha por missão significar o advento dos tempos novos. O Terror nos mostra a vontade revolucionária estreitamente às voltas com uma contra vontade (ao mesmo tempo real e imaginária, projetada e introjetada). Fora um erro acreditar que a luz revolucionária pudesse impor-se ao mundo de um só golpe, após uma irrupção inaugural; no momento da pátria em perigo e do Comitê de Salvação Pública, o combate aparece como uma tarefa permanente e a vitória não cessa de ser recolocada em questão. O Terror é a celebração prolongada de um sacrifício e de um nascimento, mas onde a liberdade, tomada pela vertigem da anarquia, permanece indefinidamente aquém da forma fixa que desejaria adquirir... Não diremos que Termidor e a morte de Robespierre marcam o fracasso da vontade revolucionária. Mas doravante vontade e princípios já não se unem

tão estreitamente e chegam a romper sua aliança. Em contato com o obstáculo, a linguagem dos princípios desgastou-se, falseou-se, e o sentido das palavras se empobreceu e se obscureceu; inúmeros são os testemunhos de uma fadiga da linguagem depois de 1794. O poder das alegorias se esgota. E a denúncia das mistificações o acompanha de perto. Independentemente da causa que elas ajudam a defender, estas linhas de Benjamin Constant, em 1797, têm valor de diagnóstico geral do estado dos espíritos sob o Diretório:

“Em todas as lutas violentas, *os interesses correm atrás das opiniões exaltadas*, como as aves de rapina seguem os exércitos prestes a combater. O ódio, a vingança, a cupidez, a ingratidão parodiaram insolentemente os mais nobres exemplos, porque se havia recomendado desastrosamente sua imitação. O amigo pérfido, o devedor infiel, o delator obscuro, o juiz prevaricador encontraram sua apologia previamente escrita *na língua combinada*. O patriotismo se torna a desculpa banal preparada para todos os delitos. Os grandes sacrifícios, os atos de devotamento, as vitórias alcançadas sobre as inclinações naturais pelo republicanismo austero da Antiguidade serviram de pretexto para a fúria desenfreada das paixões egoístas”. (*Des effets de la Terreur*, ano V.)

Por trás da fachada dos princípios, descobrem-se os apetites e os interesses: o século se faz “positivo”. Resta então a vontade nua: a vontade sem princípios, ou apoiada em princípios de circunstância. De todos os princípios elaborados abstratamente pelos teóricos de 1789, permanecem aqueles que convêm à nova classe dirigente. Terminado o drama, as togas e as máscaras caem.¹⁶ A mitologia da luz e da virtude deixa de ser reconhecida: é preciso que uma nação seja governada, ainda que por um general corso. Na França, no estrangeiro, alguns daqueles que haviam saudado a Revolução como uma onda de luz vêm em Bonaparte um príncipe das trevas. A *vontade* revolucionária produzirá tardiamente um código civil e uma administração perfeitamente centralizada. A obra da *vontade*, por outro lado, terá consistido em fazer da França um *Império* efêmero e em incitar contra ela a vontade rival

das nações européias, despertadas por sua vez para a consciência “patriótica”. Sem dúvida a vontade napoleônica devia aos seus antecedentes revolucionários o fato de ser ainda uma *vontade que quer o direito*, mas o que se reterá de seu exemplo será menos o direito que a afirmação desmesurada da própria vontade: o que se prepara para surgir na Europa do século XIX, conseqüência última e traição definitiva do pensamento revolucionário, é *a vontade que quer a vontade*, a vontade de poder, a vontade sombria que se recusa a conciliar seus interesses com a clareza da razão, considerada, tão superficialmente, como “superficial”.

A CIDADE GEOMÉTRICA

Traçamos essa épura do destino da Revolução mantendo-a no terreno do símbolo em que a própria época se exprimiu. Em ampla parcela, foi já no espírito de sua arte que a descrevemos. Mas evitemos buscar equivalências demasiado fáceis entre o destino do esforço revolucionário e o futuro da arte. Importa apenas conservar, a título de guias e de reveladores, as grandes noções que encontramos: as luzes diante das trevas, a paixão do começo, a união dos princípios e da vontade...¹⁷

Entre os escritores que, pouco antes de 1789, enunciam os princípios da sociedade perfeita, existem aqueles que completam a doutrina política pelo romance de estado; sentem a necessidade de acrescentar as imagens às idéias e de traçar os planos de uma cidade ideal. Essa cidade, como todas as cidades utópicas, é regida pelas leis de uma simples e estrita geometria. Sua forma regular — quadrangular ou circular — torna possíveis ora uma subdivisão em partes rigorosamente iguais e justapostas, ora uma perfeita simetria dos elementos periféricos dominados por um centro onipotente: igualdade na independência ou igualdade na dependência. Tudo se passa como se as grandes noções da igualdade segundo a natureza ou da igualdade diante da lei encontrassem imediatamente sua expressão espacial através da régua e do compasso. A geometria é a linguagem da razão no universo dos

signos.¹⁸ Retoma todas as formas em seu começo — em seu *princípio* — ao nível de um sistema de pontos, de linhas e de proporções constantes. Todo acréscimo, toda irregularidade aparece a partir daí como a intrusão do mal; os homens da cidade utópica não desejam o supérfluo. O princípio da utilidade só tem consideração pelas necessidades fundamentais ditadas pela natureza, não por aquelas que procedem de uma civilização corrompida. Em conseqüência, nada de decoração, nada de luxo, nada de ornamentos dispendiosos... É assim que a imagem do *edifício regular* flui sob a pena de Fichte, ao mesmo tempo que a imagem das *luzes triunfantes*: “Os velhos castelos de mentira caem por todos os lados. Se não nos atrapalharem, eles se tornarão cada vez mais desertos e serão abandonados aos pássaros inimigos da luz, aos morcegos e às corujas. Os novos edifícios, ao contrário, se estenderão pouco a pouco e acabarão por formar um *conjunto regular*”.

Tais são o urbanismo e a arquitetura com que se satisfazem, um pouco sumariamente, os escritores utopistas e os reformadores diletantes. Mas os arquitetos? Mas os profissionais? Vemos alguns que se deixam convencer, por sua vez, e que praticam em seus projetos, por vezes em suas construções realizadas, um mesmo retorno à geometria. Em sua inspiração monumental, que adquire aos nossos olhos o aspecto de um sonho, eles se proibem de sonhar caprichosamente; sua imaginação rejeita as frivolidades que haviam encantado as gerações precedentes; são a simplicidade, a grandeza e o gosto puro que os transportam. O sonho, a imaginação, como se vê, tendem antes a subtrair e a apagar do que a multiplicar as invenções de detalhe. Depois do paroxismo decorativo do rococó, a frugalidade, conquistada pela força, dá uma espécie de arrepio. Apenas um contemporâneo desse esforço de simplificação, Joubert, poderia escrever: “Linhas. Belas linhas. As linhas, fundamento de toda beleza; a arquitetura, por exemplo; a arquitetura se contenta em adorná-las...”. Mesmo esse adorno desaparece nos grandes projetos de Boullée, de Ledoux, de Poyet, onde triunfam formas puras tratadas com economia, mas com eloqüência: cubo, cilindro, esfera, cone,

pirâmide. Com eles, a arquitetura quer voltar às verdades primeiras de sua função, a seus elementos constitutivos. “O círculo e o quadrado, escreverá Ledoux, eis aí as letras alfabéticas que os autores empregam na textura das melhores obras.” A reação contra os edifícios da era precedente se enuncia como um protesto contra a máscara e a mentira: o ornamento dissimulou por muito tempo as estruturas essenciais cuja exclusiva necessidade basta para as tornar belas. O material da arquitetura — a pedra — foi tratado como um material estranho: forçaram-no a se deixar escavar e recortar como madeira. Certos teóricos já haviam formulado essa reprovação várias décadas antes: essa fora uma das idéias mestras de Lodoli. E Ledoux esclarece: “É preciso desconfiar dessas linhas frouxamente prolongadas, dessas formas quebradas no seu nascimento que se esmagam sob o peso do falso gosto, dessas cornijas que rastejam como répteis do deserto”. Em compensação, a pedra, devolvida à sua verdade “sob o toque da arte, despertará um novo sentimento, desenvolverá suas próprias faculdades”. Nessa conversão, que reconduz a arquitetura às suas figuras elementares, e os materiais à sua verdadeira natureza, percebe-se uma opção que não é apenas de ordem estética, mas igualmente de ordem moral. Do mesmo modo que a pedra deve voltar a ser pedra, e que a parede deve voltar a ser uma superfície plana e quase nua, o homem deve recuperar a plenitude e a simplicidade de sua natureza. O ideal da verdade restaurada vale conjuntamente para o coração humano e para os edifícios concebidos pelo espírito do arquiteto.¹⁹ O patos moralizante, nos escritos teóricos de Boullée e de Ledoux, não é de modo algum uma adjunção acidental, devida à contaminação da “sensibilidade” da época: é o próprio sentido de seu empreendimento que eles revelam ao fazer da arquitetura uma pedagogia eloqüente, destinada a salvar o homem de sua degradação. Mais que uma pedagogia, é uma demiurgia. Na época em que a divindade é concebida como um grande arquiteto, o arquiteto por sua vez quer ser um deus e um legislador universal.²⁰ Arroga-se o poder de organização racional do espaço material, e logo lhe confere todo o seu al-

cance moral; faz dele um poder de transformação do mundo humano. O gênio do arquiteto não conhece limites. “Em suas visões amplas, escreve Ledoux, tudo é de sua competência: política, moral, legislação, culto, governo.” Quatremère de Quincy, que está longe de partilhar em todos os pontos as visões ousadas dos arquitetos “revolucionários”, recorre em 1798 a termos morais para condenar os malefícios da *excentricidade*:

“A excentricidade supõe uma conformação viciosa que não se poderia mudar... [Ela] gera um sistema destruidor da ordem e das formas ditadas pela natureza; ataca as formas constitutivas da arte... A experiência provou que esse gosto nasce comumente da lassidão das melhores coisas; que, nas nações como nos indivíduos, ele provém por vezes da saciedade produzida pela própria abundância; que é do meio da riqueza e dos gozos de toda espécie que se desenvolve esse fastio funesto que envenena os prazeres, torna insípidas as belezas simples da natureza e incita os *disfarces da arte pérfida*, que visa menos satisfazer do que aguçar ou enganar os desejos... Introduzida na arquitetura, a excentricidade pôde exercer amplamente seu domínio... Às linhas retas sucederam-se as formas recortadas; aos contornos severos, as linhas ondulantes; aos planos regulares, as soluções de linhas mistas e tortuosas; à simetria, o pitoresco; à ordem, enfim, a confusão do caos”. Males pelos quais Borromini e seus discípulos são considerados os grandes responsáveis...

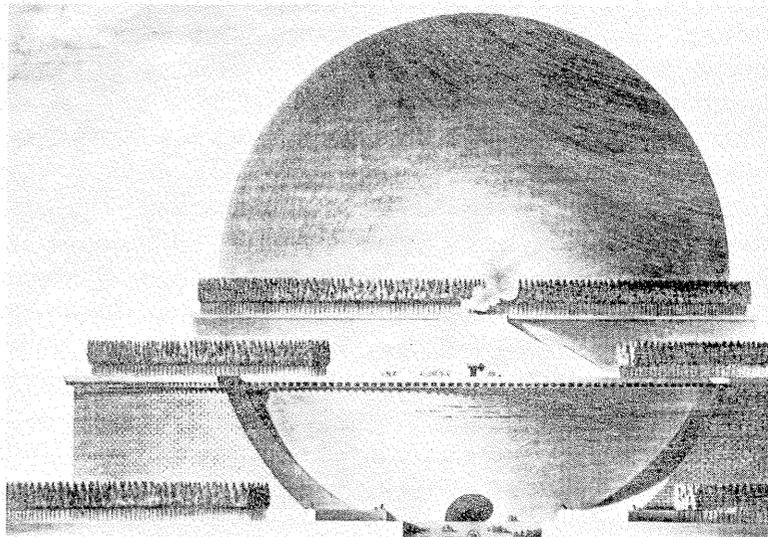
Ao contrário, Quatremère de Quincy defende as relações felizes “do todo com as partes e de cada parte com o todo” como a condição de uma grandeza que ele chama alternadamente de grandeza *proporcional* e de grandeza *moral*. Certamente ele não é um partidário exagerado da “simplicidade matemática”, mas não pode impedir-se de ligar, de alguma maneira, a idéia do esforço virtuoso e a da relação harmoniosa das partes. “Para que o efeito do grande se produza é preciso que o objeto que o realiza seja bastante simples para nos atingir de um só golpe, isto é, no seu conjunto, e ao mesmo tempo nos atingir pelas relações de suas partes. Uma repetição muito

numerosa de pequenas impressões jamais produzirá a *idéia de grandeza*. É preciso que nosso espírito seja obrigado a *fazer um esforço* para abarcar a idéia da extensão, e o excesso de pequenas divisões, longe de aumentar, diminui em nós essa *capacidade*.”

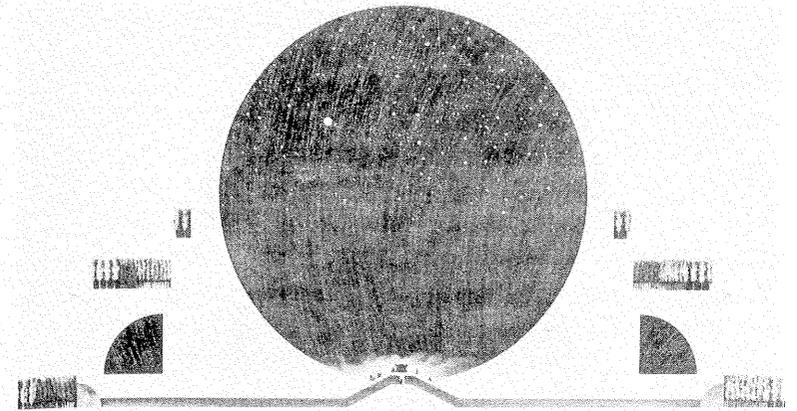
A grandeza moral recebe um outro sinônimo sob a pena do mesmo autor: é uma grandeza *ideal*. Podemos encontrá-la em um pequeno edifício, se ele é de proporção perfeita. Ela está tão ligada à perfeição da relação que a dimensão (a “grandeza linear ou dimensional”) não lhe é necessária. Contudo nada impede que a grandeza dimensional e a grandeza moral se aliem. É então a ocasião de um sentimento de exaltação para a consciência humana. Quando se unem os *princípios* — ou seja, a harmonia das forças elementares — e a *grandeza* material, tocamos nesse ponto supremo que nos aparecera, no destino revolucionário, como a fusão desejada entre os princípios do direito universal e a potência da vontade eficaz: “Nas obras da natureza, a grandeza das massas nos agrada, porque nos humilha, e o sentimento de nossa pequenez engrandece a alma, dirigindo-a para a idéia do princípio de toda grandeza. Nas obras da arquitetura, a grandeza das massas nos agrada, porque nos orgulha; o homem fica orgulhoso de ver-se pequeno ao lado da obra de suas mãos. *É que ele se compraz com a idéia de sua força e de seu poder*”. Gozo que já não é, como o que buscavam os libertinos do Antigo Regime, a breve novidade da sensação que se esgota rapidamente e que um aumento de excentricidade tenta despertar, mas a apreensão reflexiva de um poder que se realiza com brilho quando o homem se mostra capaz de conciliar os números, as formas primitivas, a virtude moral, a matéria *dominada* e simultaneamente *respeitada* em sua verdade de material. Instaura-se um “novo regime” da sensibilidade que já não se quer remeter à multiplicidade das sensações, mas à unidade de uma grande intuição espiritual. Essa atitude seria apenas uma ressurreição da teoria platonizante dos séculos XVI e XVII, se as noções de força e de energia não mudassem o rumo do idealismo no sentido de um voluntarismo de tom

decididamente moderno. A nova doutrina reprova a arte barroca e rococó como uma arte do efêmero, excitando fugidias impressões segundo o inconstante capricho da moda; quer que a arquitetura volte a ser uma arte da permanência, e que nessa permanência o homem reconheça não apenas a autoridade das formas geométricas, simples e eternas, mas o decreto de uma consciência que impôs sua marca sólida na duração das coisas.

Contudo, não ofereçamos dessa arquitetura apaixonada por simplicidade uma imagem simplificada. Segundo o aspecto que retivermos, na obra de um Ledoux poderemos sublinhar ora o gosto pela individualização das massas (e ver nesse caráter um traço do individualismo moderno), ora o desejo de favorecer a vida comunitária e a administração centralizadora, especialmente no plano radiado da cidade de Chaux. No projeto do cenotáfio de Newton, Boullée coloca no centro da esfera imensa uma representação do sol: é à centralidade de um princípio luminoso, é à expansão irresistível de seus raios que deve subordinar-se todo o edifício. Mas o mesmo

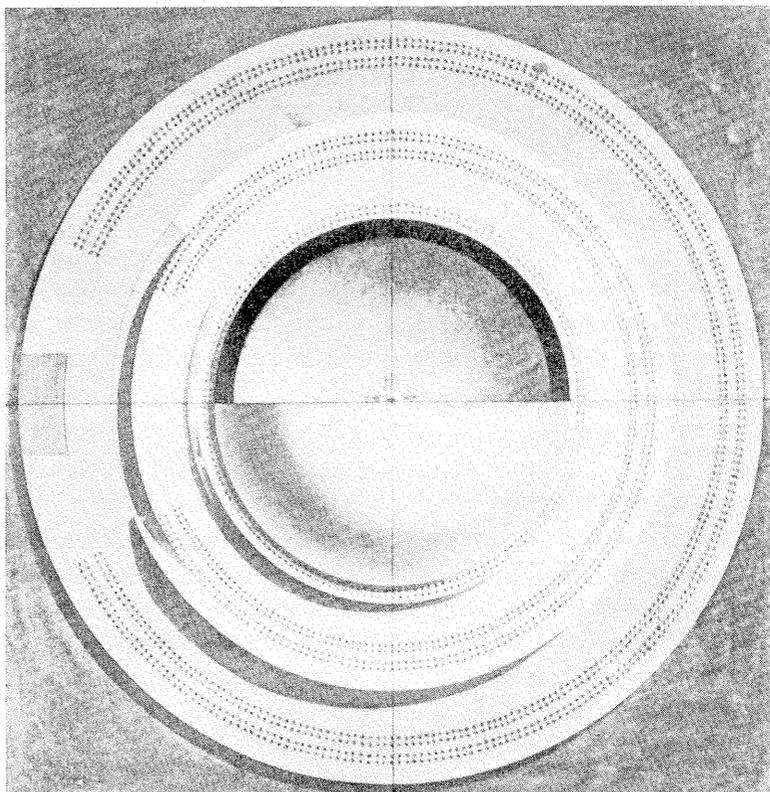


Étienne-Louis Boullée (1728-1799). *Cenotáfio de Newton*, Paris, Biblioteca Nacional



Étienne-Louis Boullée (1728-1799). *Cenotáfio de Newton*, 1784, Coupe, Paris, Biblioteca Nacional

Boullée, desejoso de exprimir a “imutabilidade”, sonha em rivalizar com as pirâmides e os hipogeus dos egípcios; define, em seus projetos, as condições de uma “arquitetura sepultada” e de uma “arquitetura das sombras”. Para suscitar a sedutora tristeza cara a seus contemporâneos, ele imitará “o que há de mais sombrio na natureza”. Tudo se passa como se a aresta retilínea dos edifícios compactos, separando estritamente uma face de luz e uma face de sombra, convidasse Boullée a prestar uma atenção pelo menos igual às proezas da luz e aos recursos da sombra. Assim, não nos surpreenderemos que Boullée, levado por um lirismo mais pictórico do que arquitetônico, estudasse sucessivamente para o seu cenotáfio de Newton — templo solar — as vistas externas diurnas e as vistas externas noturnas. Em suas ondulações, em suas formas “afetadas” ou “amaneiradas”, a arquitetura do barroco e do rococó instaurara transições, matizes, interações entre a luz e as sombras. O arquiteto barroco, muitas vezes rival do pintor, cenógrafo até em seus edifícios mais duráveis, inventava ou imitava um organismo complexo onde os contrários antes se combinavam do que se opunham. No espírito novo da arquitetura geométrica, a oposição prevalece: o rigor absoluto das formas desenhadas pela



Étienne-Louis Boullée (1728-1799). *Projeto do mausoléu de Newton*, Paris, Biblioteca Nacional

razão engendra massas de sombras homogêneas. Volumes em que a noite é capturada, dominada pela maestria e a determinação acerada do desenho linear. Mas presente-se que a sombra — assim liberada, purificada, concentrada — poderia resultar em secessão, constituindo seu reino à parte. No gênero “sepulcral”, reconhece-se a herança da “pompa fúnebre” em que o barroco se deleitara, mas as trevas se fazem mais ameaçadoras e mais pesadas; os túmulos de Desprez, como os subterrâneos do *roman noir*, como os castelos imaginados por Sade, falam-nos de um *negror* que adquire uma significação nova por sua oposição à luz branca da lei do dia.

Na geometria regular do círculo e da esfera, qual será a função reservada ao centro?²¹ Espera-se encontrar aí um princípio benéfico, regendo soberanamente o conjunto. O globo luminoso no cenotáfio de Newton. A capela, no hospital circular de corredores radiais, de Poyet. A casa do membro do Diretório na cidade de Ledoux. Mas por uma inversão que está na lógica do Terror, o lugar central poderá receber sua consagração em virtude do suplício: a guilhotina em que Luís XVI é decapitado estará colocada no centro da praça das Vitórias. É o lugar ambíguo em que a luz nova da República deve nascer do assassinio simbólico da ordem antiga. E a idéia de um *centro tenebroso* aparecerá com força em certos projetos, nascidos do Terror; como aquele forno crematório onde se vê a chama central trabalhar como uma potência destruidora. Cito Michelet:

“Um arquiteto (...) imaginou um monumento para a combustão dos mortos que teria simplificado tudo. Seu plano era realmente próprio para impressionar a imaginação. Imaginem um vasto pórtico circular, com vãos. De uma pilastra a outra, a mesma quantidade de arcadas, e sob cada uma está uma urna que contém as cinzas. No centro, uma grande pirâmide, que fumeja no topo e nos quatro cantos. Imenso aparato químico que, sem repulsa, sem horror, abreviando o processo da natureza, tivesse tomado uma nação inteira, se preciso, e do estado doentio, tempestuoso, maculado, que se chama de vida, a houvesse conduzido, pela flama pura, ao estado tranqüilo do repouso definitivo” (*La Révolution*, livro XXI, cap. I.).

Todo esse grande estilo de arquitetura reduzido aos princípios simples da geometria se enuncia como um projeto e permanece irrealizado. Sua linguagem, como a dos princípios e da regeneração social, já está formulada antes de 1789. Uma cidade harmoniosa, uma cidade do começo dos tempos — auroral, colossal, irrefutável — existe nos porta-fólios de alguns arquitetos, bem antes da tomada da Bastilha. A Revolução não terá nem o tempo, nem os recursos, nem talvez a audácia de pedir-lhes para realizar seus grandes projetos cívicos; ao

contrário, ela se lembrará, para censurá-los, dos trabalhos dispendiosos que esses mesmos arquitetos realizaram para as autoridades e os privilegiados do Antigo Regime. Ledoux empregara seu talento na edificação das portas da alfândega municipal de Paris, sobre as quais se lança a cólera do povo em 1789; ele conhecerá a prisão. A Revolução construirá pouco. Organizará, para a vida parlamentar, os hemiciclos onde logo se inventará, pela virtude geométrica do diâmetro, a oposição clássica da *direita* e da *esquerda*. Transformará, para o rito de uma nova religiosidade, edifícios de culto construídos no final do Antigo Regime: a igreja Sainte-Geneviève de Soufflot, transformada no Panthéon, ganha um fisionomia pagã e — seu novo nome o indica claramente — remete ao passado monumental de Roma; em sua idealidade regenerada, o edifício renega o padroado de uma santa cristã e francesa para designar um grande modelo da Antiguidade. Mas ele não é privado de sua denominação medieval e parisiense senão para melhor “antiquisar” os *grandes homens* de França, para melhor heroificar as glórias nacionais... A fim de tornar sóbrio e simplificar o edifício, de laicizá-lo, Quatremère de Quincy fará desaparecer suas torres orientais. Longe de seguir os projetos de Ledoux e de Boullée, os construtores fazem acomodações; mitigam as audácias deles sob um aparato decorativo retomado à tradição. Um bom conhecedor dos problemas dessa época, Emil Kaufmann, vê o indício de um retrocesso. “Em arquitetura, para avaliar esse retrocesso, basta comparar os Grandes Prêmios de 1779 a 1789 aos de 1791 a 1806. Os primeiros estão repletos de animação e de audácia revolucionária; os últimos mostram a vitória de um ressurreicionismo impotente.” Tudo parece ter-se passado, em arquitetura (mas talvez em outros domínios também), como se a invenção inovadora tivesse sido mais vigorosa no estado de iminência e de esperança, e como se fosse preciso procurar o ideal da Revolução anteriormente ao seu desencadeamento e às suas consequências. Esse ideal não pode senão turvar-se no momento de cumprir-se: a necessidade de que se valia o condenava a se perder para se realizar, traído e deformado menos por seus

inimigos que por aqueles mesmos que quiseram assegurar sua efetivação. Fecunda traição, já que era a única maneira pela qual os *princípios* podiam inscrever-se nos *fatos*, mas que condenava o gênio revolucionário a mostrar-se na prática diverso do que se pensara, diferente das intenções que primitivamente o inspiraram. A história é o campo de batalha onde os homens tentam penosamente fazer coincidir o mundo novo com as imagens exaltantes que os incitaram a modificar o mundo antigo. Abolindo a ordem feudal, a ação revolucionária punha em marcha um processo que iria tornar igualmente desusadas as figuras ideais e os planos utópicos que haviam sido traçados, no seio mesmo do Antigo Regime, para se lhes opor. Tal é, dirá Hegel, a ironia da história.

ARQUITETURA FALANTE, PALAVRAS ETERNIZADAS

As formas primitivas da geometria, na arquitetura dos inovadores, não entram apenas em composição com as necessidades funcionais dos edifícios. Desenvolvem-se também tendo em vista uma significação. Essa arquitetura não quer ser simples apenas em virtude de seu retorno às figuras primeiras, quer ainda ser “falante” pela maneira que ordena essas figuras a fim de tornar sua função exteriormente *evidente*. A vontade, que se manifesta uma primeira vez na proposta de simplificação e de monumentalidade nua, volta à carga, por assim dizer, ao imprimir ao edifício a marca de sua destinação prática. A forma serve a função, mas a função se reflete por sua vez na forma para nela tornar-se manifesta: uma simbólica da função se acrescenta à própria função. Assim a vontade do construtor se anuncia a nós simultaneamente como um poder de dominação e como uma energia finalista. Exibindo sua grandeza, o edifício enuncia ao mesmo tempo seu objetivo e seu sentido. Se o jogo das formas está a serviço de uma *utilidade*, o valor prático deseja por sua vez chegar ao reconhecimento universal na qualidade decifrável de uma linguagem. Na arquitetura falante, o útil se manifesta a todos os olhares e assim se proclama útil ao *bem comum*. Procurando conferir a seus edifícios uma legitimidade imediata, esses arquitetos pretendem persuadir-nos de que a utilidade particular de cada construção participa do sistema de serviços

recíprocos de que se compõe a utilidade pública. A destinação do edifício ou a profissão de seu proprietário não poderia permanecer um caso privado. Eis aí algo que interessa a todos os cidadãos e que, em consequência, lhes deve ser anunciado com clareza. Para nos convenceremos de que essa arquitetura falante corre o risco de tornar-se uma arquitetura tagarela, basta dar uma olhada nas obras de Lequeu. Aí o discurso se torna ao mesmo tempo dogmático e fabuloso: o símbolo se acentua como alegoria e as figuras emblemáticas se põem a viver de maneira inesperada, produzindo um universo composto, poético e por vezes delirante. A geometria perdeu-se, uma vez mais, sob uma vegetação louca.

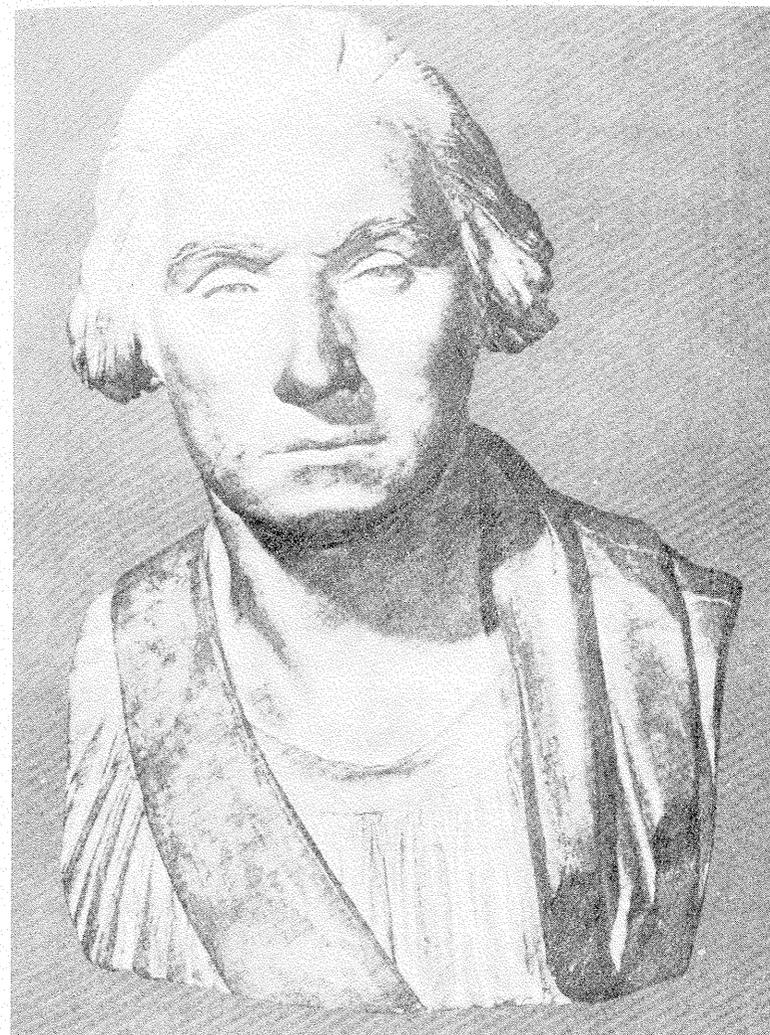
Proclamar o primado dos princípios eternos (Liberdade, Igualdade, Justiça, Pátria), torná-los legíveis através de sua manifestação figurada: essa intenção não pode deter-se na pedra e na majestade maciça dos monumentos. Ainda não são senão os indícios materiais de uma permanência metafísica, os sinais exteriores de uma verdade enfim revelada e manifesta. Sua soberania só se torna completa no momento em que os homens, em que o gênero humano inteiro se volta para os Princípios no ímpeto de um reconhecimento exaltado. Os grandes emblemas se oferecem como centros de reunião, que convocam todas as almas sensíveis e todos os homens de boa vontade; mais que o monumento, é a “afluência” popular que se carrega de significação. Em sua exigência extrema, de natureza iconoclasta, o espírito de 1789 abole ou simplifica o cenário para fazer prevalecer o acontecimento humano, o encontro dos cidadãos que se reconhecem iguais, na luz da festa que os reúne. Em 1790, na data de aniversário do 14 de julho, a Festa da Federação reúne os representantes da França inteira (de seus “cidadãos ativos”) em torno de um altar da Pátria erguido para a ocasião no Champ-de-Mars. Os cidadãos e as cidadãs de toda condição haviam participado dos trabalhos preparatórios de terraplenagem. Um dos melhores arquitetos da época, Cellérier, erigira um triplo arco de triunfo. A Bastilha fora o centro escuro derrotado pela investida de um ataque furioso; o altar da Pátria, em sua função central ilumi-

nante, convoca o impulso afetivo oposto, o fervor; na comemoração, o símbolo é sublimado. O sagrado se propõe sob seu aspecto positivo, após ter exercido seu fascínio negativo. Mais típica ainda é a ordenação da festa fúnebre de 20 de dezembro de 1790 (para os mortos de Nancy), onde o arquiteto Ramée isola um altar central alteado, ao qual se tem acesso por uma sucessão de degraus. Evoluindo nesses arranjos provisórios, as bandeiras, as orquestras, os coros, os canhões, os desfiles constituem um espetáculo, uma ação sagrada (Michelet chega a falar de “religião nova”), em que os vivos declaram sua obediência aos princípios eternos. Aí estão os ritos de uma nova sujeição, que não mais destina os homens ao arbítrio de um único homem, tirano ou déspota; doravante, o que reina é o poder do sentimento e da razão que, em cada um, ilumina e sustenta sua natureza de homem, e o une aos outros homens. Nesse ponto, o vocabulário da Revolução, como o da filosofia das Luzes, apresentou variações notáveis: a humanidade, a liberdade, a pátria, o Ser supremo... Mas qualquer que seja a terminologia, e por mais alto que se coloque a autoridade nova, trata-se sempre de uma *sujeição participante*. A Festa revolucionária é o ato solene em que o homem presta homenagem a um poder divino que ele percebeu em si mesmo. De modo algum um culto prestado ao homem, mas o reconhecimento exaltado de uma *parcela* divina presente em cada homem, fundamento de uma comunhão cuja regra, deixando de ser imposta de fora, resultaria da universal espontaneidade das consciências. O homem honra um poder que o ultrapassa sem lhe ser estranho, um poder do qual nada o separa, diante do qual não precisa humilhar-se, e cujo serviço já não é apátnio de uma classe separada — de um clero. Cada um se sente, tanto como os outros, o depositário da nova revelação, o agente de uma nova providência. A divindade, infusa em cada homem, surge mais visivelmente quando a multidão se reúne com coração unânime; a luz suprema, dispersa entre as consciências individuais, funde-se pela concórdia numa clareza indivisa, e recria assim a imagem viva do núcleo de que tudo irradia.

Porque a vida humana participa da divindade, os homens vivos querem representar a divindade sob o aspecto da vida. As imagens imóveis da antiga autoridade — estátuas do Cristo, da Virgem, dos santos, dos reis de França — são demolidas ou decapitadas pelo iconoclasmo revolucionário; já não se reconhece nelas a presença do sagrado: essas pedras são castigadas como os emblemas da velha lei opressiva, da lei estipulada do alto pelos impostores e tiranos. A fé revolucionária escolhe para emblemas substitutivos seres de carne ou objetos vivos: árvores novas, crianças colocadas no altar, deusas representadas por atrizes. Quando J. L. David, exilado em Bruxelas durante a Restauração, evoca as festas de que foi organizador, as imagens que remontam à sua memória são figuras jovens sob os adornos pomposos e nobres da Antiguidade ressuscitada: “A Razão e a Liberdade reinando sobre carruagens antigas, mulheres soberbas, senhor; a linha grega em toda a sua pureza, belas jovens de clâmide que lançavam flores e então, em meio a tudo isso, os hinos de Lebrun, de Méhul, de Rouget de Lisle”.²²

O JURAMENTO: DAVID

A festa revolucionária, reunida num cenário de circunstância, é o evento de um dia fugidio mas que quer marcar época; distingue-se, assim, da festa aristocrática, deslumbramento efêmero que se esvaecia sem deixar traços. A festa revolucionária se desenvolve como um ato fundador; é uma comunhão *instauradora*: não será a espuma brilhante e logo dissipada na vaga de um tempo transitório, mas o núcleo de uma promessa que a sucessão dos tempos deverá manter. A passagem do tempo (escandido imediatamente por um calendário conforme às exigências da razão, tendo origem no ano I de uma era nova) deve desenhar a linha contínua de uma fidelidade. Ora, é preciso que um ato significativo marque o encontro dessas multidões de um dia e dos princípios eternos, que marque o elo indissolúvel que os homens contraem entre si e de que farão o ponto de partida de uma nova aliança. Esse ato é o do juramento. Ato pontual, evento breve, inscrito em um instante passageiro, ele compromete um futuro e ata energias que, sem ele, se dispersariam. A festa aristocrática se perdia numa profusão vertiginosa, e o prazer que a iluminava de mil luzes esparsas só brilhava por um segundo para mergulhar na noite e no esquecimento. O prazer e o juramento me aparecem como momentos de sinal rigorosamente opostos. Mas não é apenas ao prazer que é preciso opor o juramento; é ainda à cerimônia tradicional da sagração dos reis de Fran-

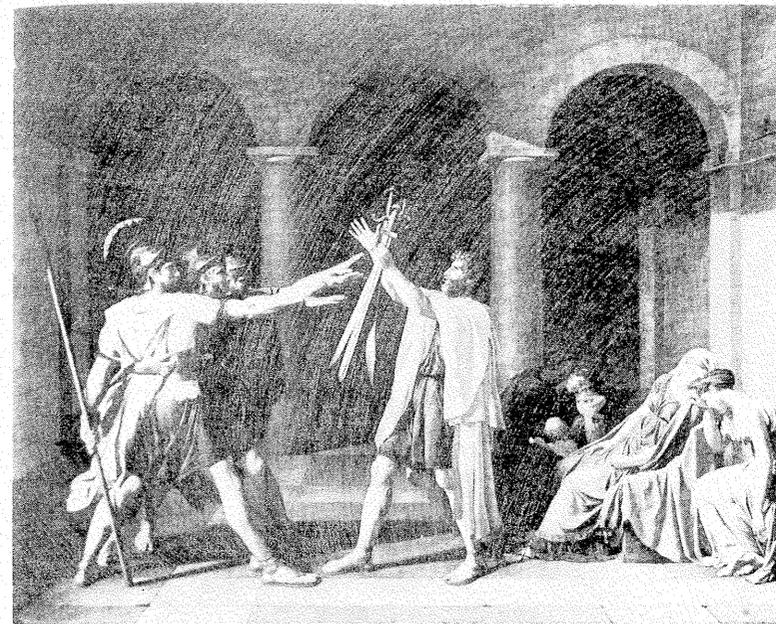


Jean-Antoine Houdon (1741-1828). *George Washington*, 1785, Paris, Museu do Louvre

ça. A sagração, cerimônia de instauração, conferia ao monarca, por uma intervenção do alto, em nome de um Deus transcendente, as insígnias sobrenaturais de seu poder. O juramento revolucionário *cria* a soberania — enquanto o monarca *recebia* do Céu. A vontade singular de cada indivíduo *se generaliza* no instante em que todos pronunciam a fórmula do juramento: é do fundo de cada vida individual que sobe a palavra dita em comum, onde a lei futura, simultaneamente impessoal e humana, encontrará sua fonte.

O ano de 1789 é o dos grandes juramentos: juramento de George Washington à constituição americana, a 30 de abril; juramento do Jogo da Péla, a 20 de junho, em que os deputados do Terceiro Estado se constituem em Assembléia nacional e juram não se separar antes de ter dado uma constituição à nação; juramentos das guardas nacionais: “Que todas as milícias nacionais prestarão juramento entre as mãos de seu comandante... e que todas as tropas, a saber, os oficiais de todos os graus e os soldados, prestarão juramento à Nação, e ao Rei, chefe da nação, com a mais augusta solenidade”. No ano seguinte, a constituição civil do clero exigirá dos padres o juramento à Nação. A Festa da Federação, a 14 de julho de 1790, depois da missa celebrada por Talleyrand, bispo de Autun, se estenderá como um imenso juramento. Muitas vezes serão celebrados casamentos diante do altar da pátria, para conjugar duas fidelidades, a do casal e a do cidadão. E cada bandeira, com a divisa *A Liberdade ou a Morte*, será a chamada de um juramento.

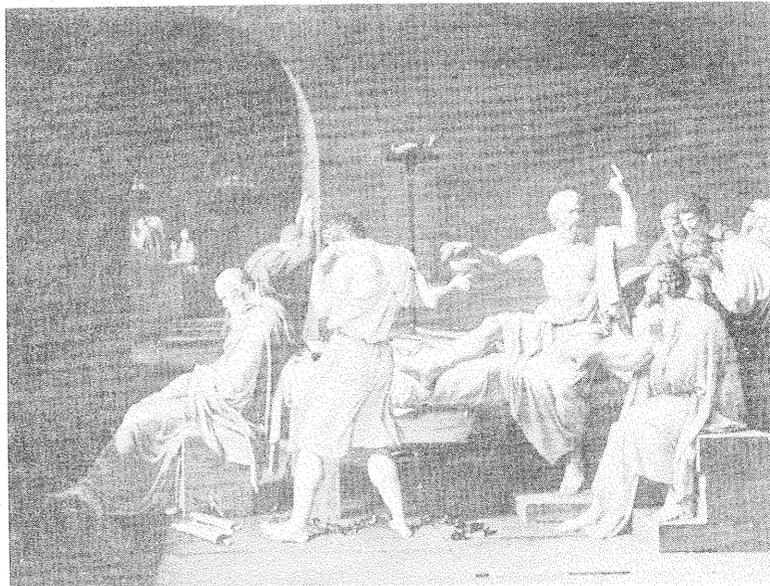
O gesto do juramento, tensão vivida por um corpo que funda o futuro na exaltação de um instante, realiza-se de acordo com um modelo arcaico. Se por um lado ele instaura um futuro, por outro repete um arquétipo contratual muito antigo. É a sua representação, a sua atualização renovada; aquele que o efetua não pode deixar de encontrar-se na situação do ator; seu papel o precede, no momento mesmo em que consiste em inventar um futuro. E, mais ainda, como os valores aos quais se presta o juramento são considerados *eternos*, o que começa no ato fundador não é senão o recomeço de uma



Jacques Louis David (1748-1825). *O juramento dos Horácios*, Paris, Museu do Louvre

soberania esquecida. Poucos homens, em 1789, falavam em tudo abolir tendo em vista “uma reconstrução total” (Barnave) a partir de planos inteiramente novos; as palavras mais freqüentes eram *regeneração* e *restauração*. Não se quer inovar, mas redescobrir a origem esquecida. (Após a noite de 4 de agosto, “a Assembléia nacional proclama solenemente o rei Luís XVI Restaurador da liberdade francesa”.)

Entre 1779 e 1781, J. H. Füssli pinta, em Londres, o *Juramento dos três suíços*: ele os reúne em um gesto coletivo — os três braços esquerdos, estendidos na horizontal, terminam no aperto das mãos que forma o nó central do quadro; os braços direitos erguidos e os olhares dirigidos para o céu dão à obra sua direção vertical. Reconhece-se aí o admirador de Klopstock: o movimento da solidariedade humana desdobra-se num apelo à transcendência protetora — em um clima de elegância heróica cujo traçado, figurando um esforço de supe-



Jacques Louis David (1748-1825). *A morte de Sócrates*, 1787, Nova York, Metropolitan Museum

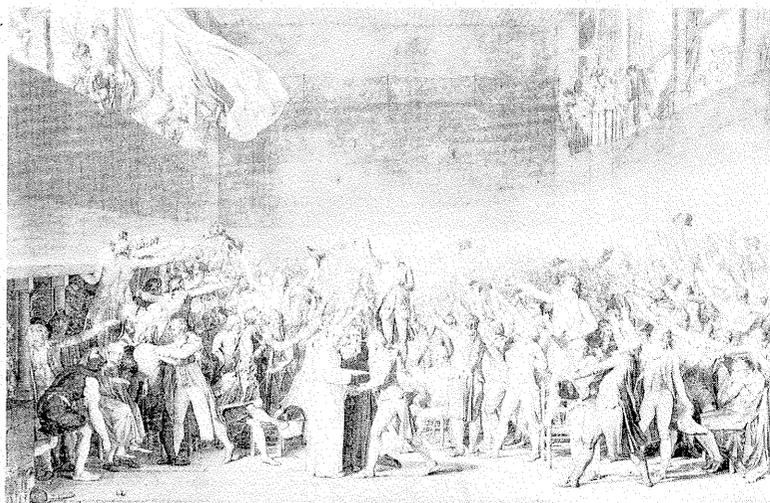
ração, dá no entanto a impressão do *déjà vu*.* Se o ato do juramento repete um modelo precedente, também o estilo do pintor repete uma arte antecedente: Michelangelo, Giulio Romano, Marco Antonio Raimondi.

Com *O juramento dos Horácios* (1784-1785), Jacques Louis David dá ao tema sua expressão mais forte, a mais reveladora do clima estético da época. A cena é em Roma, na aurora da República. Os três Horácios, diante de seu pai, juram defender a Pátria. O ponto central do quadro, desta vez, é a mão esquerda do velho Horácio que ergue as três espadas, unindo simbolicamente três vontades. É para o punho das espadas que o pai dirige seu olhar; é para o mesmo ponto que se elevam os braços estendidos do grupo dos filhos; e sobre os três punhos unidos e distintos, o olhar dos filhos encontra o

(*) Grifado no original. (N. T.)

olhar do pai: a comunhão dos irmãos tem como núcleo central o feixe de armas mortíferas santificadas pela mão paterna que as transmite. A direção vertical, que no quadro de Füssli era indicada pelos braços erguidos para o céu, agora é marcada pelas maciças colunas dóricas que escandem o cenário da cena, mas sobretudo pelo pique e pelas espadas, em um sistema de oblíquas opostas. O sagrado reside no dever guerreiro. (Não que David recuse por princípio apontar uma transcendência mais distante: sabemos que ele será o organizador da Festa do Ser Supremo, e que seu *Sócrates no momento de tomar a cicuta*, de 1787, aponta com o dedo o céu.) No nascer de uma era de alistamentos em massa e de exércitos nacionais, aí está a lenda antiga do sacrifício à Pátria representada num teatro simbólico. O Pai, que não olha seus filhos mas as armas que lhes confia, faz mais questão da vitória que da vida deles. Os filhos, por seu lado, pertencem doravante mais ao seu juramento que a si mesmos. O ímpeto heróico implica a superação dos apegos sensíveis e dos elos naturais, à vista de uma *idéia* de que a mão do pai não é senão a metáfora patética. Em *O juramento dos Horácios*, era preciso que o império da emoção imediata também fosse manifesto, ainda que apenas para indicar a distância que mantêm em relação a ele os guerreiros destinados à morte ou ao triunfo. O grupo das mulheres, à direita, exprime o poder ineficaz do pesar. Assim se completa a demonstração, de natureza teatral: à virilidade voluntária, em que o ser se esquece de si mesmo diante de um dever sangrento, opõe-se a feminilidade sensível, que não pode encarar a morte e que se deixa subjugar pelo horror.

Sem dúvida, não reencontraremos essa oposição patética nos grandes esboços de *O juramento do Jogo da Péla*. Aí David renova o gesto dos Horácios, comunica-o à multidão dos deputados: dessa vez, o centro da composição não é mais um feixe de armas, mas a coisa escrita, a proclamação lida por Jean-Sylvain Bailly. A tensão que anima essa obra é de essência mais abstrata: é a que se estabelece entre a imagem individual de cada um dos participantes e a unidade movente do conjunto. David *pensa* seu quadro, o compõe por grandes

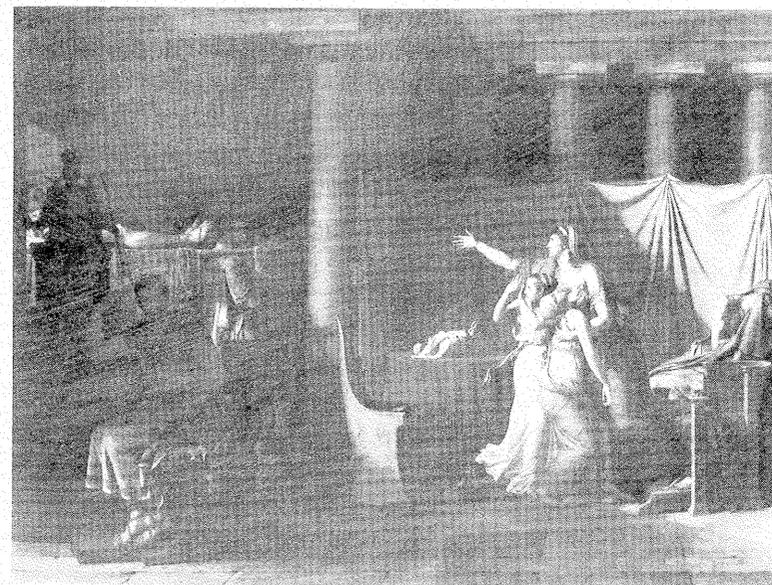


Jacques Louis David (1748-1825). *O juramento do Jogo da Péla*, 1791, Versalhes, Museu de Versalhes

ondas harmonicamente repartidas; contudo, quer fazer dessa massa humana não um retrato coletivo, mas um conjunto de retratos particulares. O único oponente (o deputado Martin Dauch, de Castellane) está presente, sentado, de braços cruzados contra o peito (esboço do museu de Versalhes). O fato de David tê-lo posto em evidência — a fim de expô-lo à reprovação — acentua a referência à consciência individual: o grande impulso coletivo é em primeiro lugar a decisão de cada vontade particular. Um outro esboço de *O juramento do Jogo da Péla* dispõe os participantes como nu atlético — à maneira antiga — mas precisa os traços do rosto até a exatidão do retrato. Apreendemos ao vivo o problema da conciliação entre o ideal e o característico. Na nitidez do desenho, na pureza eloqüente do gesto, na beleza das “anatomias”, é o *ideal* que se oferece a nós; mas os rostos, ainda mesmo quando um nobre arrebatamento neles substituiu qualquer outra paixão, apresentam os *caracteres* da existência individual, as irregularidades de uma natureza viva que a fidelidade imitativa impede de reduzir a um “tipo” ideal. Comparada ao problema que

David precisava resolver no *Juramento*, a composição da *Sagração* de Napoleão parece uma tarefa singularmente fácil: nos esboços do *Juramento*, um único personagem está imóvel — o oponente, paralisado em sua cadeira. Na *Sagração*, o único movimento é o das mãos de Napoleão carregando a coroa.

O grande *Brutus* que figurou no Salão de 1789²³ revela a outra face do juramento: põe em evidência o limite extremo do devotamento patriótico. É preciso citar o título completo do quadro: *J. Brutus, primeiro cônsul, de volta à sua casa, após ter condenado seus dois filhos que se haviam unido aos Tarquínios e tinham conspirado contra a liberdade romana. Os lictores trazem seus corpos para que ele lhes dê sepultura*. Esse longo programa é necessário se se quer ler plenamente a significação da obra. É o último momento de uma tragédia. A cena se desenrola no momento em que Alfieri faz baixar o pano de seu *Bruto primo*:



Jacques Louis David (1748-1825). *Os lictores trazem a Brutus os corpos de seus filhos*, 1789, Paris, Museu do Louvre

Brutus

... eterna,

Sê agora livre do sangue que aqui está, Roma.

Collatinus

Ô sobre-humana força!

Valerius

O pai, o Deus

De Roma, é Brutus...

O povo

Ê o Deus de Roma...

Brutus

Sou

O homem mais infeliz jamais nascido.

A essa tragédia que um ilustre italiano dedica em 1788 a George Washington, David deve seu tema, tanto quanto a Tito Lívio ou a Voltaire. (A coletânea das tragédias de Alfieri, em italiano, aparece em Paris em 1789, ano em que David termina seu quadro.) Um outro poeta, Chénier, em sua ode sobre *O juramento do Jogo da Péla*, evocará o quadro de David; pintura para literatos!²⁴

E o primeiro cônsul, mais cidadão que pai,
No regresso solitário de seu julgamento
Aos pés de sua Roma tão cara
Provando no coração o glorioso tormento...

Tudo está terminado: o pai pesaroso e inflexível está sentado em primeiro plano, na sombra, ao pé da estátua que representa a pátria divinizada: *Dea Roma*. Contra a luz, o emblema da pátria ganha o aspecto de um totem e se interpõe entre Brutus e o corpo mutilado que os lictores transportam no fundo da cena; um toque de luz cai sobre o cadáver. A composição, onde tudo está disposto segundo as exigências de um discurso racional, alegórico e patético, nos mostra que Brutus deu mais importância à pátria que à vida de seus filhos. A vida superior e terrível se acha concentrada na estátua

de Roma, percebida na sombra: é a ela que os jovens foram imolados. Versão romana e pagã do sacrifício de Abraão, em que nenhum anjo veio deter a mão do pai. A luz oblíqua, que ilumina o cadáver, incide também sobre o grupo das mulheres: a mãe se ergue num grande gesto de desolação, enquanto suas duas filhas se aconchegam e desfalecem contra ela. Nessa obra em que se opõem o patriotismo viril e a emoção feminina, a firmeza imóvel e o movimento involuntário, David distribuiu as luzes e as sombras de modo a reforçar os contrastes dramáticos. Libertou-se do “ricochete” das luzes de que conhecera a tentação quando ainda estava sob a influência dos mestres do rococó; renunciou às massas de sombra que por um momento o haviam seduzido nos caravagescos. Brutus, na penumbra, exprime a energia da vontade refletida, capaz de suportar as conseqüências de sua fidelidade aos princípios e de punir a infração a ponto de fazer correr o seu próprio sangue. Foi a si próprio, foi sua posteridade masculina que Brutus sacrificou ao mandar matar seus filhos. Ele tem na mão um pergaminho; que seja ou não a ordem de execução, pouco importa; lá está uma página onde uma *sentença* foi inscrita para subsistir duradouramente. Esse texto enigmático é o complemento simbólico da cesta de costura, que representa um mundo de paciência e de quietude: o trágico da história vem irromper — como a Revolução — no interior de uma morada onde os valores de intimidade, os hábitos da vida privada subitamente deixam de constituir um mundo separado e protegido. A maravilhosa cesta de costura, na sua presença inocente (esquecida pelos participantes da tragédia, exposta às únicas testemunhas que somos nós), é uma vítima silenciosa, natureza morta onde o ferro da tesoura simboliza a crueldade onipresente. Ela ocupa a região central do quadro, objeto nulo mas patético por sua própria nulidade; oferecida à nossa percepção sensível, ela representa o universo “objetivo”, do qual o pintor não pode afastar-se. Ele a contempla e nos força a contemplá-la, no instante mesmo em que sua intenção principal é fazer entrever, pela sublimidade trágica e pelo horror — emprego propositalmente o termo kantiano —, a dimensão

moral em que o homem prostrado se mostra maior que seu destino. Sob a luz que desperta as cores, oferecem-se os aspectos do imediato: o cá-láver, imediatez do corpo entregue ao estado de *coisa*; a emoção, em seu aspecto de sobressalto convulsivo ou de desfalecimento irrefletidos. Jean Leymarie observa com muita justeza: “Como nos *Horácios*, David concentra sua energia plástica nos grupos viris e cornelianos, reserva sua ternura pictórica à evocação patética e raciniana das mulheres e das crianças”. O poder do *desenho* e do contorno prevalece então para evocar o personagem heróico, em quem a ação refletida exerce seu domínio sobre a sensibilidade. O grupo das mulheres, por não ser tão rigorosamente desenhado e por não acentuar nenhuma dívida em relação aos modelos antigos, deixa a *cor* expandir-se mais amplamente. Os valores *pictóricos* associam-se assim aos personagens cujo estado passional permanece afastado da grandeza voluntária, apanágio do herói imóvel. Ainda que David tenha equilibrado perfeitamente seu quadro, percebemos a necessidade em que se encontrou de conciliar dois imperativos: o desenho, ligado à exigência do pensamento; a cor e a substância cromática dos objetos, ligadas aos movimentos da sensibilidade.

David comove ao fazer aparecer o cadáver. Ainda que a pintura histórica, ao longo do século XVIII, jamais tenha renunciado às cenas fúnebres, a época parece redescobrir a morte e a contempla com um novo sentimento. Segundo uma de suas tendências, alexandrina e feminina, a época se esforça em representar uma morte vaporosa e ondulante, fusão no seio dos elementos e entre os alentos do cosmo; o afogamento de Virgínia (tema ao qual se entregarão Vernet em 1789, Prud'hon numa época mais tardia), *A jovem Tarentina* de Chénier, algumas graciosas figuras ofelíneas da pintura inglesa constituiriam sua melhor ilustração. Mas segundo sua tendência heróica e viril, a época multiplica os cadáveres atléticos, cuja beleza soberana confere à morte um fascínio ambíguo. (Uma vaga necrofilia paira sobre toda a obra de David e de Füssli.) Na intenção mais confessa dos artistas, a beleza dos mortos acusa a insondável injustiça da Parca, mas conduz

o pensamento para o objetivo superior pelo qual os heróis sacrificaram suas vidas. O corpo inanimado permanece, assim, deposto na orla do mundo material, enquanto sua vontade viva o transportara para um ideal inteligível. É por um jogo de reflexos que o termo visado nos é revelado. O espírito do herói conquistou a glória eterna que ele cobiçava. O olho do espectador permanece na presença do inessencial, dos despojos, mas estes recebem o raio refletido da eternidade e perfilam-se diante de nossos olhos segundo os cânones do “belo ideal”. O que conta é a obra heróica, mas por sua causa o cadáver é transfigurado. Eis que chega a época das grandes marchas fúnebres: Gossec, Beethoven...

No *Brutus*, a morte foi infligida. Nos quadros dedicados aos mártires da Revolução, tratar-se-á de uma morte aceita e superada por antecedência. Pelo ato primeiro do juramento, o indivíduo consentiu em morrer para a sua vida pessoal: submeteu-se a uma finalidade onde se efetiva a essência do homem — *a liberdade* — mas ao preço do sacrifício do inessencial, isto é, de tudo que não é liberdade — *ou a morte*. Os retratos dos mártires da Revolução os mostram repousando na morte que autentica seu juramento de homens livres. Por sua morte, colocaram a liberdade fora de alcance, realizaram-na. A obra do pintor, aqui, consiste em fazer pressentir a liberdade como o *avesso* glorioso de tal morte. No *Marat assassinado*, a preocupação narrativa, que ocupava tanto espaço nos quadros romanos, se concentra: Marat tem ainda na mão a carta de Charlotte Corday; nela se lê uma data, estabelecida no calendário ao estilo antigo, 13 de julho de 1793, o nome da assassina, o endereço “Ao cidadão Marat”, a súplica mentirosa: “Basta que eu seja muito infeliz para ter direito à vossa benevolência”. Lê-se também, depositado sobre a caixa ao lado da banheira, o bilhete de Marat, acompanhando um *assignat*:* “Dê este *assignat* à sua mãe...”. A esse testemunho da beneficência de Marat opõe-se a faca de cozinha ensan-

(*) Papel-moeda durante a Revolução. (N. T.)

güentada que jaz no solo. Mas nossa leitura do quadro começou necessariamente pela inscrição dedicatória, endereço votivo mais forte que o endereço da carta falaciosa: A MARAT, DAVID, Ano Dois, que se recorta na tábua pobre do suporte. Se a carta, a resposta, o *assignat*, a faca são os indícios e os vestígios de um drama rápido, a inscrição — texto lacônico onde o patronímico do pintor, apenas diminuído pela dimensão inferior da letra, corresponde fraternal e simetricamente ao patronímico do herói político — eleva a cena fúnebre à dimensão de um monumento de eternidade. Aos objetos e à escrita cursiva que dão testemunho dos instantes precipitados do atentado, a inscrição em maiúsculas romanas responde como uma estela, e instaura uma glória fora dos ataques do tempo. Surpreendemo-nos a imaginar o intervalo que separa os dois momentos de escrita: a carta de Charlotte Corday e a assinatura solene de David; esse intervalo é preenchido pela morte e pelo trabalho da arte. Resta *ver* Marat assassinado, mas só podemos vê-lo entre esses dois textos; vemo-lo deixar de ser aquele a quem Charlotte Corday remete seu bilhete a 13 de julho de 1793, para tornar-se aquele cujo cadáver David eterniza no ano II da República. Entre essas duas datas, o tempo sofreu uma reviravolta, entrou em uma nova era; é contado a partir de uma outra origem. Baudelaire apreendeu admiravelmente essa tensão entre a realidade e a idealidade:

“O drama está lá, vivo em todo o seu lamentável horror, e por uma proeza estranha que faz dessa pintura a obra-prima de David e uma das grandes curiosidades da arte moderna, ela não tem nada de trivial nem de ignóbil. O que há de mais surpreendente nesse poema insólito é que ele é pintado com uma rapidez extrema, e quando se pensa na beleza do desenho, há ali com que confundir o espírito. Isso é o pão dos fortes e o triunfo do espiritualismo; cruel como a natureza, esse quadro tem todo o perfume do ideal. Qual era, então, essa feiúra que a santa Morte tão depressa apagou com a ponta de sua asa? Doravante Marat pode desafiar Apolo, a Morte acaba de beijá-lo com seus lábios amorosos, e ele repousa na calma de sua metamorfose. Há nessa obra alguma



Jacques Louis David (1748-1825). *Marat Assassinado*, 1793, Bruxelas, Museu Real de Belas-Artes da Bélgica

coisa de terno e de pungente ao mesmo tempo; no ar frio desse cômodo, nessas paredes frias, ao redor dessa fria e fúnebre banheira, uma alma volteia”.

Aqui também, como no *Brutus* (em que Baudelaire gostava menos do aspecto “melodramático”), a cor é, por assim dizer, rechaçada e contida nas partes abandonadas pelo ideal; suas manifestações intensas pertencem aos acessórios: a toalha verde que recobre a tábua colocada sobre a banheira, a caixa de madeira tosca, a parede cinza, com sua sutil modulação luminosa. Em compensação, são os valores plásticos, o desenho, que prevalecem na representação do herói transfigurado. Para reter o termo de Baudelaire, aqui o desenho é o agente do “espiritualismo”. A tensão entre o desenho e a cor é de uma extraordinária eficácia — pois os postulados contraditórios aí se compensam com uma arte soberana. A presença das coisas e a dimensão do pensamento coexistem severamente. Para chegar a tal êxito, era preciso que David fosse um colorista nato, fascinado de início pelos rosas e os azuis de Boucher, depois pelas sombras de Valentin, e que o gosto pelo contorno puro tivesse sido fruto de uma lenta ascensão, imposta pelos conselhos de seus mestres, e depois plenamente aceita, em Roma, em presença do antigo, de Domenichino, de Michelangelo, de Rafael.

Mesmo depois que o demasiadamente bem comportado Pompeo Batoni o designou como seu sucessor, permanece em David um temperamento pictórico que teria podido realizar-se com a liberdade cromática de um Géricault ou de um Delacroix, se ele não houvesse aceito, violentando-se, a tirania dos princípios e da “áspera idéia”. É preciso o não-acabamento do *Bara* do museu de Avignon para constatar, na luminosidade de um fundo dourado tratado com largas pinceladas, a liberdade de que o pincel de David era capaz. Reencontramos aí o plano austero que fechava o espaço atrás do cadáver de Marat, mas dessa vez dotado de uma intensa irradiação colorida: a Glória é esse brilho caloroso criado pela pintura, tendo desaparecido qualquer efeito de “fantasia” em torno do agonizante deixado no vazio luminoso. A criança nua que es-

treita a insígnia tricolor, o fetiche patriótico contra o coração, é um efebo antigo, quase um Endimião ou um Antínoo. O contorno, aqui também, está ligado à idéia heróica, à gloriosa ausência de saída em que *se encerra* aquele que prestou juramento e manteve sua palavra até o fim. A perfeita *cerca-dura* do contorno linear é a expressão de uma vontade sem desfalecimento (a do pintor e por contágio a do personagem); o contorno, que *determina*, é o símbolo da determinação moral. Mas o contorno tem uma *memória*: remete a protótipos de prestígio. Os *Horácios*, que David dizia dever mais a Poussin que a Corneille, podem ser lidos também como um baixo-relevo; pôde-se descobrir, no *Marat*, reminiscências de Mantegna. O poussinismo se pretende, aqui, solidário da tragédia clássica e de suas convenções. E se, como entrevimos, o juramento obriga quem a ele se compromete a revestir um papel preexistente, o contorno linear, outra vez, remete a um universo estético precedente: cinge o atual na linguagem da nostalgia. A presença que ele encerra evade-se para um passado; o objeto traçado, ancorado em nosso presente em virtude da energia figurativa, traz consigo o eco de uma representação soberana realizada de uma vez por todas pelos Antigos, ou pelos grandes italianos. Representa um acontecimento, mas a função representativa se duplica em uma dimensão de reminiscência. Para exprimir a fidelidade do herói a seu juramento, o pintor experimenta a necessidade de manifestar sua própria fidelidade à norma estética. Assim o entendem os poetas que, como Marie-Joseph Chénier, quiseram dar um teatro à Revolução: a forma da tragédia raciniana é imitada em seu estrito rigor, com a preocupação da versificação mais correta. Apenas o tema é de circunstância, como o de *Carlos IX*, que pela primeira vez na cena francesa, no final de 1789, mostra um rei de França criminoso. Aí está uma estranha sobrevivência que se vale de argumentos racionalistas; havia uma recusa de constatar que a tragédia estava destinada ao repisamento. Na criação teatral assim como na pintura, a Revolução quis que a imaginação fosse controlada e guiada pela razão, e a razão encontrava seu apoio em formas que

redescobria para *aquém* das deformações, dos enlanguescimentos, das dispersões, dos adelgaçamentos, das paródias prodigalizados pelo espírito do rococó. Com toda consciência, queria-se viver uma segunda Renascença, melhor esclarecida pela história.²⁵ O artista, o pintor especialmente, deve saber *pensar*: David não cessa de repeti-lo, como Füssli, como Goethe. E pensar não é apenas compor, é propor ao espectador ações exemplares, e é ainda duplicar a exemplaridade do tema por uma execução sujeita ao estilo de um modelo exemplar. Em um David, como vimos, o temperamento pictórico, o sentido da presença humana, tão manifestos em seus admiráveis retratos, entram em composição com o desígnio discursivo, cívico e moralizador.²⁶ Apesar daquilo que soa falso em algumas de suas grandes telas históricas, apesar da retórica e da encenação melodramática em que se compraz, em seus melhores momentos ele foi, quase a despeito de si mesmo, um pintor do sagrado, do horror, capaz de conferir ao visível sua mais intensa presença no próprio instante em que o submetia à dominação de um implacável absoluto. O *Marat assassinado*, “*pietà jacobina*”, enuncia magnificamente a solidão fúnebre, para transmutá-la em comunhão segundo o imperativo universal do Terror e da Virtude.²⁷

JOHANN HEINRICH FÜSSLI

Se um artista, na Inglaterra, pode ser comparado a David, não é o sedutor Reynolds,²⁸ que pinta em 1789 seu último quadro histórico (*A morte de Dido*); nem o hábil e correto Benjamin West,²⁹ que é um dos primeiros a pintar feitos militares modernos; é antes Romney, que teria desejado compor cenas heróicas segundo a mais alta poesia, mas que foi sobretudo o herdeiro de Reynolds e de Gainsborough no gênero do retrato poético — onde os rostos cercam-se de uma sutil atmosfera de nobreza, de encanto, de melancolia — menos austero e mais femininamente complacente que o retrato davidiano, e no entanto capaz de fazer flutuar em torno da inocência infantil ou virginal não sei que vertigem de perversidade. O verdadeiro contemporâneo de David, o pintor no qual ressoam Homero e Rousseau, o homem que dá livre curso à paixão da época é Johann Heinrich Füssli. Nascido em Zurique em 1741, é sete anos mais velho que David. Entre 1770 e 1780, ambos procuraram o ensinamento de Roma. David ali estudava Valentin de Boulogne, os Carracci, Guerchino, Guido, Caravaggio, Poussin; repensava os problemas da composição, ao mesmo tempo em que procurava conciliar contorno, luz e cor. Quanto a Füssli, é antes de tudo desenhista; considera a cor subalterna; um único artista conta a seus olhos, e precisamente pelo vigor e grandeza imaginativa de seu desenho: Michelangelo. Seu partido é logo tomado, na velha disputa da

cor e do *disegno*; o que o interessa é o universo dramático dos atos humanos, não o das matérias, das substâncias, dos jogos de luz. Seria inútil opor aqui Füssli e David como um gênio do norte e um gênio latino (como se teria feito em sua época). Seguramente, Füssli tinha um gosto profundo por Shakespeare, por Milton e pelos Nibelungen. Mas o que o caracteriza principalmente é a maneira pela qual nele a imagem pictórica se reveza com a imagem literária. David pinta cenas de teatro e Füssli, mesmo quando se inspira nos dramaturgos, mesmo quando representa atores ou dançarinos, desenvolve *visões*, cenas épicas, numa dimensão ao mesmo tempo narrativa e mental. Suprime o lajeado horizontal, o assoalho cênico sobre o qual, em David, tudo se erige racionalmente. O desenho e o quadro não são mais os substitutos imobilizados de uma cena teatral, nenhum “quadro vivo” lhes pode equivaler, nenhum ator poderia desempenhar o papel. A *visão* liberta-se da sujeição ao *aplomb** e ao verossímil; doravante, o espectador e o personagem não habitam mais o espaço comum; sua relação se torna ao mesmo tempo mais íntima e mais estranha.

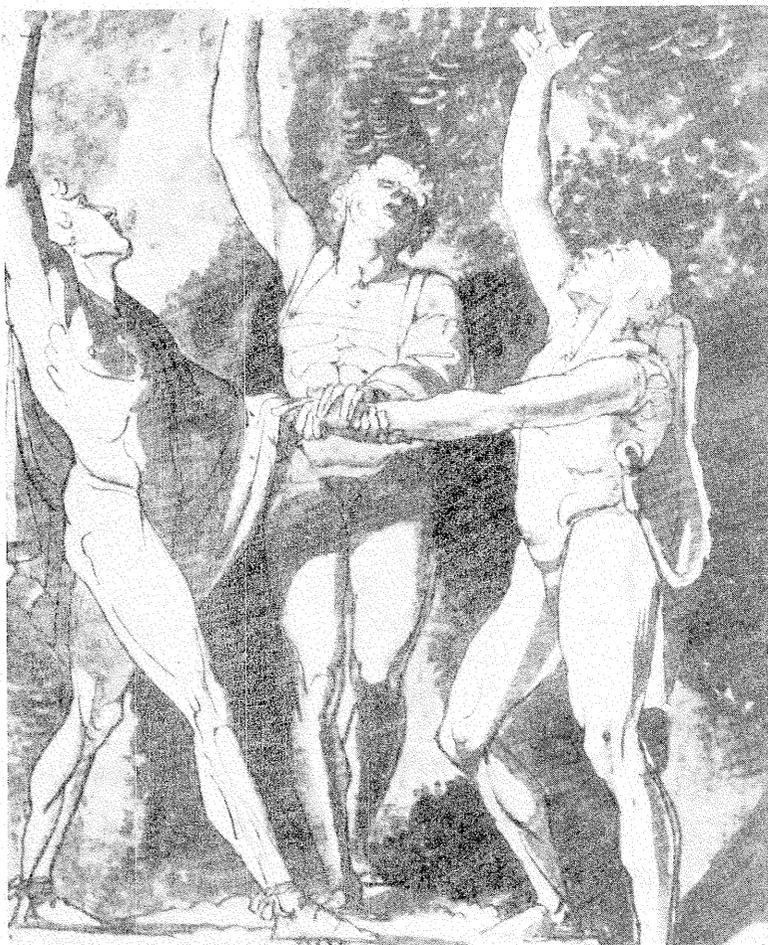
Os quadros de David têm um fundo: o espaço, diante de nós, é *fechado* por uma muralha, uma colonata, um reposteiro. Nenhuma possibilidade de recuo é preparada para os personagens; eles nos aparecem à frente de um plano que cinge em profundidade o tablado cênico. Toda a arte de Füssli repudia esse fechamento; postula, ao contrário, a abertura vertiginosa da profundidade: os escorços, os jogos de perspectiva oblíqua, as quedas e os alçamentos suscitam, para um espectador sempre encimado pelas imagens, o sentimento de ver o universo enriquecer-se de uma multidão de caminhos aéreos oferecidos ao movimento. Enquanto David, com sua composição “em friso” ou “em baixo-relevo”, com suas antíteses severas, seus grupos contrastados, rompe com o sistema dos eixos fugentes caros à tradição barroca, Füssli retoma, em vista de uma expressividade acentuada, a linguagem pictórica

(*) Grifado no original. (N. T.)

da Sistina e de Giulio Romano. Ele também, à sua maneira, quer regenerar sua arte, redescobrir a grandeza perdida; não se faz de inovador nem de moderno. Em Roma, ele ia em busca de um critério invariável da sublimidade épica; encontrou-o. Os escritos teóricos de Füssli atestam, em relação às normas e aos grandes exemplos da Renascença, o mesmo respeito que os discursos acadêmicos de Reynolds: nenhuma veleidade, aqui, de advogar um “romantismo” revoltado. É com uma doutrina toda *clássica* que Füssli realiza uma obra que nos atinge por sua excentricidade e sua estranheza.

Poder-se-ia tomá-lo por infiel ao ideal que professa. Mas esse ideal, em algumas de suas prescrições, prestava-se a toda espécie de abuso ou de aplicação exagerada, de que Füssli tirou o maior partido. Com efeito, reivindicou em seus escritos, muito obstinadamente, os direitos da *expressão* e do *caráter*; resistiu com todas as suas forças à teoria de Winckelmann, tão sedutora para tantos espíritos, que faz da serenidade, da calma, da impassibilidade as condições necessárias da verdadeira beleza, relegando a uma posição inferior os sinais da paixão, contrários à harmonia das linhas. Para Füssli, isso é desconhecer a essência superior da arte grega, onde a exigência da forma e a intensidade patética lhe parecem estreitamente unidas. O exemplo dos gregos, o de Michelangelo autorizam-no a buscar por toda parte a mais alta energia expressiva — com a única condição de que a nitidez e a elegância, de que a monumentalidade formal não fiquem comprometidas. A arte pode exibir imensos terrores, mas deve deter-se onde começaria o horror; o pavor deve permanecer *puro*, distinto da aversão e da repulsão. Assim serão preservadas a nobreza do estilo, a aliança da expressividade patética com o princípio espiritual — *mind*.

Na verdade, essa busca da expressividade passional ressuscitará não Michelangelo, mas a corrente maneirista oriunda de Michelangelo. A imaginação de Füssli, que chega ao superlativo, desenvolve a imagem do herói na mais violenta ação de uma musculatura atlética; o gesto apodera-se de um espaço imenso; a criatura viril aparece sempre no limite de



Johann Heinrich Füssli (1741-1825). *O juramento dos três sulços*, Zurich Kunsthaus

sua façanha. O crime e a transgressão são o que *dizem* esses corpos no auge do esforço. Em compensação, as criaturas femininas recebem sob o traço de Füssli um acréscimo de feminilidade. Alongam-se, adelgaçam-se, ganham um alçar dançante, ou abandonam-se a um mortal langor. O sonho que as faz existir lhes confere ora as graças miúdas do elfo, ora a estatura gigante da divindade. Uma levitação ou um peso sobrenaturais tornam-se manifestos. Portanto, a vontade de expressão é aqui, desde o princípio, o agente de uma metamorfose dos corpos, em proporção à energia ou ao langor de que são habitados. A expressão e o caráter, em Füssli, desenvolvem-se no excesso gestual, antes de inscrever-se em uma mímica: assistimos a um paroxismo sonhado, cujo palco é o espaço fictício do desenho, e não o solo da realidade comum. O exagero, nessa obra, resulta de uma ruptura completa com as convenções da semelhança literal. O que Füssli desenha e pinta é a transposição plástica do sentimento de *intensidade* despertado pela leitura das grandes obras literárias. Nesse sentido, ele permanece o continuador da pintura histórica (como David e seus discípulos, tem apenas desprezo pela pintura de gênero), mas transporta para ela todas as liberdades de uma arte de ilustrador. Preocupado com o efeito psicológico e ele próprio cativo de uma fantasia que repete obstinadamente seus motivos obsessivos, Füssli não se importa com a exatidão da “caracterização”, que tolhe a pintura histórica. Não é ele quem irá, como David, perguntar ao arqueólogo a forma das cadeiras romanas; Füssli veste ou despe seus personagens à vontade, não sem ouvir as sugestões da *moda*, e transpõe o drama antigo para um cenário que poderia ter sido desenhado por Soane ou Adam.

De fato, Füssli espera da literatura o impulso essencial: creiom na mão, ele representa para si mesmo a obra lida, desenvolvendo num traçado veemente a impalpável evidência da palavra épica ou dramática. Com riscos e perigos, como fará mais tarde Delacroix, submete-se à lei da poesia. Füssli colabora com entusiasmo na *Shakespeare Gallery* de Boydell (a partir de 1786); seu grande projeto, desde 1790, será uma *Mil-*



Georges Stubbs (1723-1806). *O Faeton*, Londres, National Gallery

ton Gallery, de que será o único autor, e que só concluirá em 1800.

Lessing, no *Laocoonte*, atribuíra à literatura a ação (*Handlung*), às belas-artes o calmo poder da forma (*ruhende Gestalt*); a literatura tinha como domínio o sucessivo, enquanto as belas-artes reinavam na simultaneidade. Füssli, nas cenas que lhe inspiram os poetas trágicos e as grandes epopéias, não quer, em todo caso, perder nada da ação poética; desenha momentos violentos atravessados pela ação, ou apreendidos numa iminência por vezes atroz. Por uma espécie de impaciência narrativa, Füssli tende a libertar-se da simultaneidade, para dar às suas figuras a mobilidade infinita da imagem literária. O efeito dramático parece, a partir do ponto atual, propagar-se em todas as direções do tempo. Um passado, um futuro se deixam pressentir: são na maioria das vezes de natureza terrificante. A cena que percebemos é iluminada pelo raio entre dois momentos de treva.

Toda essa obra será portanto de imaginação, mesmo os raros retratos que comporta. Não encontraremos, em Füssli, a exatidão de naturalista que em Stubbs vai ao encontro do estranho à força de minúcia e de paciente aplicação ao detalhe. O maravilhoso *Faeton* de Stubbs, cercado de um universo vegetal verdejante e demasiado paradisíaco para não prometer a culpa e a desgraça, está prestes a nos arrastar para a região do romance. Füssli desdenha esse recurso realista, como desdenha a veracidade, a fidelidade terrena de um Gainsborough (morto em 1788, e do qual uma grande exposição apresenta as obras principais em 1789); ele não é o cronista da alta sociedade, como Raeburn ou Romney, de quem não tem aliás a técnica de colorista, nem a docilidade lisonjeira em relação ao modelo. Deixa para Lawrence, que tem vinte anos em 1789 e que se impõe imediatamente à alta sociedade (em 1792, aos vinte e três anos, ele será o pintor do rei), o império do *retrato elegante*... Pois ele respira com dificuldade até que não se tenha elevado às regiões das grandes fábulas trágicas em que o destino do homem se dilacera entre o bem e o mal. O drama que a Revolução Francesa inscreve na história contemporânea, Füssli o vive à sua maneira em uma história legendária e na dimensão imaginária. Leitor ardente de Rousseau, está convencido de que o mal progride proporcionalmente aos progressos da civilização; como Goya, pretende defender o ideal das luzes; mas, arrostando a potência adversa, ele a deixa exprimir-se através de pesados símbolos. A obra do mal, que desejaria assim exorcizar, o fascina. Ele sabe honrar a beleza do Satã de Milton. Se talvez compôs *O pesadelo* (1782) para denunciar alegoricamente a inquietação que pesava sobre a Inglaterra, retrçou sobretudo nesse quadro o êxtase mortal de uma adormecida torturada; o prazer singular que experimentamos com essa cena de terror faz de nós, furtivamente, os cúmplices do mal. Tais são os prodigiosos perigos de uma arte animada por um vasto desígnio moral, mas que nada quer ignorar das regiões obscuras do mundo psíquico; ela aí se deterá talvez mais demoradamente do que convém. Uma potência de loucura intervém, um malefício se manifesta, e não fi-

cará intacta a intenção primitiva da consciência diurna; os passos de Füssli se perdem nas regiões noturnas de uma terra de crueldade — semelhante ao território inventado por Sade — onde paira uma fatalidade temível. Vítimas langorosas aí circulam, apenas vestidas de longos véus; mas lá encontramos também a mulher cruel: Valquírias altivas ou cortesãs que poderiam ser imperatrizes impudicas, o seio desnudado, o penteado alto e trabalhado como metal precioso. De vítima que era em certas visões de Füssli, a mulher se transmuda em um carrasco solene e perverso, cercado de um luxo estranho em que se discerne o reflexo deformado das riquezas orientais da Inglaterra georgiana.

Assim se constitui um universo excêntrico e capitoso, onde a imaginação desenfreada, as lembranças de Michelangelo, os temas antigos, germânicos e medievais, entram em composição para ilustrar Shakespeare ou Milton, Ariosto ou Wieland. O anacronismo absoluto não é o encanto menor dessa arte. O valor exemplar de tal obra reside na mescla instável do voluntário e do involuntário, da energia sentimental (aparentada à do *Sturm und Drang*) e da fria curiosidade do mal. Oriunda da literatura, e apreciada por escritores, ela se parece surpreendentemente com a literatura fantástica e noturna de um Beckford, de um Lewis, ou de Ann Radcliffe — autores que Füssli, aliás, não tinha em grande conta. Ele queria ser um pintor épico, e não um artista onírico. Nos escritos de Füssli, não encontramos senão uma palavra fugidia em favor do sonho. É a prova de que nele o sonho não nasce de propósito deliberado, mas por uma necessidade interna, a despeito de uma vigilância que se acredita mais forte que os devaneios.

Aqui se revela um dos aspectos característicos desse final de século: a razão, consciente de seus poderes, segura de suas prerrogativas, acolhe as potências do sentimento e da paixão, às quais pede um suplemento de energia. Crê assim unificar o homem na luz do bem e na clareza da inteligência. Ela se acredita capaz de tudo converter em luz. Mas, tendo restituído ao desejo a plenitude de seus direitos, a razão se vê de súbito

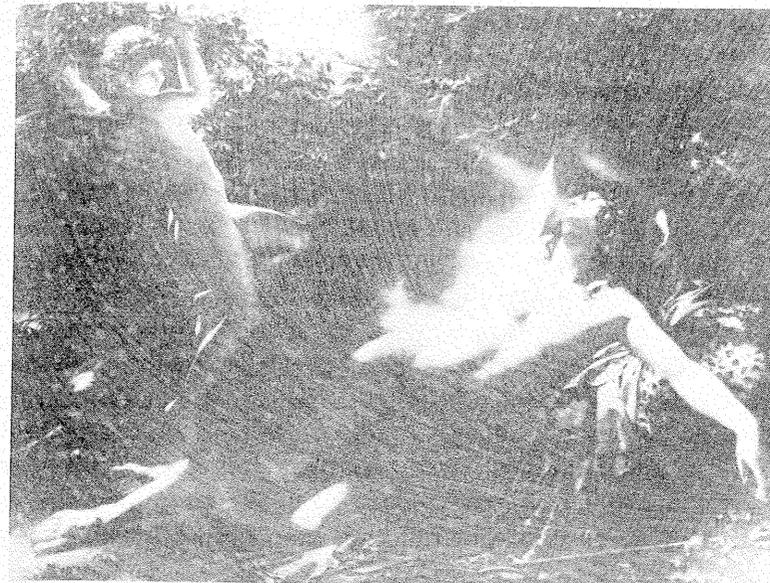
engrandecida de uma parcela de sombra e de sonho que até então excluía. A linha de demarcação do dia e da noite torna-se uma fronteira interior, e logo a reflexão fará dela o objeto de uma longa interrogação. A arte não é mais a obra de uma vontade perfeitamente clara; no seio de uma consciência ampliada de toda uma parte de obscuridade, o trabalho da arte torna-se uma busca aventurosa que se confia à sombra; dela recuperará imagens cujos contornos estranhos, ao se manifestarem na claridade do dia, conservarão indelévels os estigmas de sua origem.

O artista que se recusa a imitar a natureza no detalhe de suas particularidades, e que se consagra à vasta generalidade da fábula trágica, não pode contudo evitar colocar-nos em presença de uma nova espécie de particularidade — a do indivíduo, de seu sonho e de seu tormento *pessoais*. Essa arte desenvolve-se, assim, na dimensão de um idealismo subjetivo; inventa um mundo separado, um espetáculo mental, sobre fundo de trevas. Goethe, porta-voz da razão clássica, desconfiará disso, ainda que tenha de construir por seu lado, para exorcizar suas próprias sombras, um pandemônio que não deixa de ter afinidade com o de Füssli... Ao contrário, sob a influência de Winckelmann e com o apadrinhamento teórico de Goethe, outros artistas iriam tentar a experiência de um idealismo diurno. O observador atento constatará, no entanto, alguns pontos de contato entre a arte fogosa e incompleta de Füssli e o neoclassicismo radical: o encontro se realiza em um lugar intermediário entre a noite e o dia, em uma fria luz crepuscular ou lunar, na região em que a claridade atenuada, ao invés de imobilizar o que ilumina, torna-se carícia amorosa, ternura sem calor. O encontro se realiza sob o signo de Endimião.

ROMA E O NEOCLÁSSICO

Enquanto em Veneza o rococó se extingue num crepúsculo irônico e melancólico, Roma, em 1789, vê elaborar-se uma doutrina e uma prática da arte destinadas a encontrar seu resultado no que se convencionará chamar de “estilo império”. De fato, trata-se de um estilo europeu, que terá sua difusão na Inglaterra e na Alemanha, na Itália, assim como na França.

Roma, nesse ano de 1789, é mais cosmopolita que nunca. Ali se encontram os primeiros emigrados franceses: as tias do rei, seu círculo, a sra. Vigée-Lebrun, acolhidos pelo representante da França, que é também um poeta jocoso, o cardeal de Bernis. Mas ali se encontram jovens artistas franceses que simpatizam com a Revolução, que a polícia pontifical vigia de perto, e que ela perturbará em razão de suas ligações com a franco-maçonaria. Os futuros arquitetos e decoradores de Napoleão, Percier e Fontaine, estão em Roma em 1789. Percier foi encarregado pela Academia de fazer a reconstrução da coluna Trajano; adquire um repertório de motivos, com Fontaine, em Nápoles e em Pompéia: forma aí seu vocabulário decorativo, em que entrarão inúmeros elementos “etruscos”. O escultor Chinard deixa Roma em 1789, para voltar em 1791. Quatremère de Quincy acaba de lá fazer uma longa estada: ele a recordará em seu *Dictionnaire d'Architecture*, em sua biografia de Canova, em seus estudos sobre Rafael. Flax-



Anne Louis Girodet (1767-1824). *Endimião*, Paris, Museu do Louvre

man, depois de ter colaborado por muito tempo com Wedgwood, chegou à Itália em 1787. Encontrará em Roma um grupo de ingleses cujo centro é Gavin Hamilton. Conhecerá sem dúvida Gagnereaux, que pratica o desenho a traço. Canova trabalha em sua *Psiquê* e no *Mausoléu de Clemente XIII*. Angelika Kaufmann mantém um salão. Goethe, de que ela fez o retrato, acaba de voltar para a Alemanha. Wilhelm Tischbein, depois de longos anos romanos, se fixa em Nápoles. Girodet, grande prêmio de 1789, chegará a Roma no começo de 1790; ali pintará seu *Endimião* e seu *Hipócrates recuando os presentes de Artaxerxes*. Carstens, último a chegar, aparece nos meios romanos em setembro de 1792.

Esses artistas, esses teóricos lêem apaixonadamente Winkelmann e Mengs. O entusiasmo que os anima desdobra-se em reflexão: eles retornam à Antiguidade — à escultura grega, aos desenhos dos vasos, à arquitetura romana — voltam a Mantegna, a Rafael, a Michelangelo, a Corregio: mas esse retorno

não é, para eles, um capricho do gosto, uma preferência impulsiva; é uma decisão fundada em argumentos, uma escolha meditada. Depois de um século que lhes parece caracterizado pela exaltação desordenada dos valores sensíveis e das felicidades epidérmicas, eles se atribuem a missão de recolocar a arte sob a autoridade do pensamento. Na riqueza dramática do barroco, nas prodigalidades sutis do rococó não reconhecem mais a marca do espírito: a seus olhos não são senão os excitantes de um prazer turvo de que a alma está ausente. Em consequência, querem afastar as seduções mortais da “maneira” e das afetações; nisso vêem apenas desperdício de força. E para redescobrir ao mesmo tempo a simplicidade e o vigor, para libertar a alma cativa de demasiados adornos, apelam à natureza, ao ideal, à arte dos primeiros séculos. Procuram retomar posse de uma verdade da qual acusam o barroco e o rococó de havê-los separado por uma floresta de ilusões. Querem sair dos jardins de Armida. Recuperar-se-ão dessa triste fadiga de que tantos escritores do final do século XVIII³⁰ nos dão testemunho? É preciso reconhecer que nem todos chegarão a novas fontes de energia; para muitos deles esse caminho, longe de conduzir a uma segunda Renascença, levará a uma arte empobrecida, extinta, exangue. Mas os outros, ainda que seu estilo vivesse de uma luz e de um calor de empréstimo, merecem nosso interesse tanto por suas intenções quanto por seus êxitos.

Considerando-se sua busca, percebemos que essa grande idéia do começo (ou do recomeço, da regeneração), de que a Revolução foi a manifestação histórica, está longe de ter seu campo de aplicação no exclusivo domínio das instituições políticas. Goethe, no decorrer de sua viagem à Itália, medita constantemente sobre a *planta primitiva* e sobre o princípio primordial da organização do vegetal. Os artistas que ele encontra em Roma tentam também, em seu domínio próprio, aproximar-se da luz do começo. Têm o sentimento de participar de uma *revolução* que é *ressurreição*: “Reacender a tocha da Antiguidade”, essa é a tarefa formulada por Quatremère de Quincy.

Se apelam à natureza, é em primeiro lugar às suas *intenções* primitivas, anteriores aos desvios e às excentricidades que lhe impõem as resistências da matéria. E se imitam a estátuária e o desenho dos gregos, é porque estes, bebendo com toda liberdade na própria fonte, e não tendo ainda sob os olhos nenhum modelo factício que os houvesse perturbado e corrompido, falaram ingênua e fielmente a linguagem da natureza.

Os modernos podem apenas esforçar-se por esquecer os procedimentos que aprenderam, para deixar reinar neles o vigor da Antiguidade. Precisam redescobrir a verdade, seja abandonando-se imediatamente ao impulso do gênio, seja estudando as obras exemplares em que o gênio se manifestou. Apela-se conjuntamente à mais livre espontaneidade e ao esforço da mais vigilante reflexão. O artista não quer ter memória, mas escuta Homero e olha o Laocoonte.

O advento da luz, que o espírito revolucionário quer produzir fundando a nova República, é experimentado por esses artistas como um aparecimento a uma só vez atual e imemorial. Sabe-se que a idéia de uma *revelação primitiva* foi expressa algumas vezes ao longo do século XVIII, ora remontando à imagem bíblica de Adão conversando com Deus, ora sob variantes teosóficas ou ligeiramente heterodoxas. O primeiro homem, os primeiros povos receberam a totalidade da arte e do saber: a história não fez senão obscurecer o teor da iluminação primeira. Rabaut Saint-Étienne — que nisso segue o ensinamento simultâneo de Bailly e de Court de Gébelin — considera os próprios mitos gregos como a versão decaída de uma primeira *escritura* alegórica. Como participar da luz primitiva, se não pelo ato que nos torna simbolicamente contemporâneos de seu surgimento — pela *iniciação*? De resto, o historiador das idéias encontraria hoje um vasto campo de pesquisa no renascimento platônico e neoplatônico que se manifesta, por volta de 1789, em quase todos os países da Europa: na Inglaterra (onde os escritos e as traduções “órficas” de J. Taylor influenciarão Blake), na Holanda (onde Hemsterhuis escreve diálogos à maneira de Platão), na França (onde

Joubert, em 1790, concebe o projeto de “viajar nos espaços abertos onde só se vê a luz... como Platão”), na Alemanha (onde, internos do seminário de Tübingen, Hegel, Hölderlin e Schelling lêem Platão, Proclus e Jamblique, no auge de seu entusiasmo pela Revolução Francesa). A sede de um Belo inteligível, reflexo da unidade do Ser, se enuncia vigorosamente por toda parte — em reação, como vimos, à corruptora sedução do atrativo sensível. Aspira-se a uma arte que não mais se dirigisse apenas aos olhos, mas à alma (pela mediação inevitável do olhar). O mito de Psiquê conhecerá, durante alguns anos, uma surpreendente difusão, de modo algum apenas, como se observou, para exprimir uma sensibilidade mais grave nas coisas do amor, mas muito mais porque essa arte que quer atingir a alma experimenta a necessidade de se representar a si própria na alegoria e no emblema. De fato, se o alvo é realmente o ideal (no sentido metafísico), a obra não pode se conceber a si mesma senão como o emblema de uma realidade fora de alcance: a arte, linguagem sensível, não é jamais senão alegoria (o *análogon*) de um supra-sensível; e recordaremos que a alegoria se beneficia, nesse fim de século, de uma singular revalorização, que não deixa de lembrar o florescimento que fez eclodir, no século XVI, a influência de Ficino e de Pico de la Mirandola. Mas em um mundo cuja física matemática modificou profundamente a representação admissível, a imagem não tem mais a função quase mágica que podia possuir no universo da Renascença, cosmo povoado de correlações espirituais, atravessado pelos campos de força da simpatia e das “correspondências”. A imagem alegórica se encontra, por assim dizer, diante do dilema da *significação à distância* ou da mais misteriosa *participação*. A significação à distância é, como se adivinha, o caráter próprio das formas tratadas à maneira de um sistema de signos, e destinadas a anular-se em sua explicação intelectual: a imagem então se desfaz sob nossos olhos, esvazia-se para dar lugar ao discurso de que era o equivalente visual. A imagem está a serviço do sentido, mas e-la, como que desamparada, simples intermediário cuja beleza permanece inútil, uma vez constituído o sentido pela ra-

ção do espectador. A participação, em compensação, mais fiel ao espírito platônico, une indissolivelmente a imagem à idéia: a imagem se propõe a nós não como signo distante e distinto de um pensamento, mas como presença do absoluto no seio do mundo sensível. (Assim vimos o emblema revolucionário erguer-se a tal ponto que a luz dos princípios ia ao encontro da realidade cotidiana.) A perfeita participação da idéia na imagem, a inerência indivisível instaura um *suspense* infinito do discurso, e se oferece misteriosamente no lugar de todo discurso: é preciso não mais falar de alegoria, mas de símbolo. Assim o deseja Goethe: “A alegoria transforma a aparência em um conceito, o conceito em uma imagem, mas de modo que o conceito na imagem permaneça delimitado, se deixe apreender e possuir integralmente, e possa assim ser enunciado. A simbólica transforma a aparência em idéia, a idéia em uma imagem, mas de modo que a idéia na imagem permaneça sempre eternamente ativa e fora de alcance; e ainda que seja enunciada em todas as línguas, essa idéia permanece contudo inexprimível”. Entre a aparência e a imagem, a idéia simbólica conserva uma função de intermediário, mas de maneira a sobreviver indefinidamente na imagem...

Sujeita à exigência da idéia, a imagem vai expulsar toda matéria estranha: procurará aliviar-se de tudo aquilo que for apenas sobrecarga sensual, se despojará de tudo aquilo que a retém na contingência dos corpos. A gravura e o desenho a traço,³¹ tal como os praticarão Gagnereaux, Flaxman, Carstens (homens do Norte, na maioria!), encontram de início sua legitimação estética no grafismo dos vasos gregos: trata-se de voltar a um desenho primordial, a uma caligrafia infalível, a uma arte do começo. Mas essa legitimação, fundada num motivo histórico e no fascínio arqueológico dos objetos miraculosamente arrancados ao tempo e à terra, desdobra-se em uma consideração relativa às faculdades da alma. “A alma, escreve Hemsterhuis, julga como mais belo aquilo de que pode conceber uma idéia no menor espaço de tempo... Ela quer ter um grande número de idéias no menor espaço de tempo possível.” É graças ao contorno, e à maior simplicidade de traçado com-

patível com os temas representados, que a alma poderá fruir esse prazer: “Distinguimos os objetos visíveis por seus contornos aparentes, pela maneira pela qual sua figura modifica as sombras e a luz, e enfim por sua cor; poderíamos dizer que é *unicamente por seu contorno*, já que a cor é apenas uma qualidade acessória, e já que a modificação da luz ou das sombras não é senão o resultado de um contorno que não se vê”. Para Hemsterhuis,³² toda arte consiste na concentração das idéias em formas que exijam o *mínimo* de tempo para serem decifradas: “Parece incontestável que há em nossa alma algo que sente repulsa por toda relação com o que chamamos de sucessão e duração”. Hemsterhuis acredita que a invenção da escultura é anterior à do desenho e da pintura — mas para fazer com que estes dependam da escultura, ou mais exatamente, de um gênero intermediário, o baixo-relevo: “Essa idéia abstrata de contorno foi absolutamente necessária para fazer nascer o desenho e a pintura”.

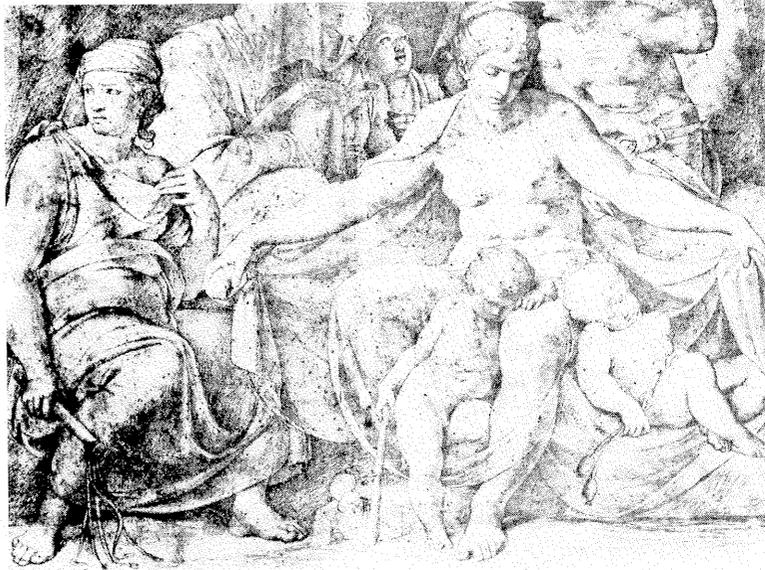
Da linearidade, da lembrança do baixo-relevo, David já nos propusera um exemplo muito belo. Mas as sombras fortes, a intensidade das cores não eram estranhas à sua arte; davam à energia racional que as subjugava a oportunidade de se manifestar: testemunhavam a favor da vontade severa que as domava e disciplinava. No desenho e na gravura a traço, gênero menor, a sombra e a cor são expulsas, as tensões anuladas; um princípio único reina sem contradição. Em virtude da forma e do contorno, o trabalho do espírito se empenha em fixar o *tipo* ideal. Trabalho que pretende ir ao encontro da intenção da natureza, mas que recorre menos à contemplação direta do real que à mediação daqueles que o apreenderam e fixaram antes de nós. De fato, não é a natureza imediata que esses artistas amam, mas as belas formas preexistentes nas quais vêem a arte dos antigos rematar harmoniosamente o que a natureza não faz senão esboçar. O *paradigma* se interpõe por toda parte entre o mundo e eles. Uma idade de ouro da arte foi perdida, e eles não podem apagar sua memória. De resto, no exercício de um desenho tão fortemente imantado e guiado pela lembrança do traçado grego, encerram-se no

mito. Flaxman ilustra a *Ilíada*, a *Odisséia*, Êsquilo; Carstens só quer tratar temas antigos ou heróicos (sua última composição, em 1797, será uma *Idade de ouro*). A arte se exila assim em um passado já iluminado pela arte, busca refúgio no universo dos poetas. O neoclassicismo (ou, se preferirmos, o hiperclassicismo) vive de uma imensa ausência: o traço *determina* formas imediatamente reconquistadas pela luz do passado.

Mas a esse idealismo que supõe o império de um modelo exterior absoluto (intenção da natureza, forma acabada do humano) acrescentam-se as justificativas de um idealismo todo subjetivo. O traço do desenho é o ato de uma consciência livre que não se sujeita a nenhuma imitação: como nos diz Fernow, Carstens não apenas não copiava, mas não queria reproduzir nada de memória. O que estava em ação era “o poder plástico de sua imaginação”. Igualmente vemos, como em David, a linearidade corresponder ao exercício do poder voluntário do artista; a “determinação” formal que estabelece o contorno atesta o império da consciência criadora. Para Fernow e Carstens, essa primazia do ato criador encontra seu corolário na recusa de submeter a arte aos dogmas da religião cristã. Uma vez descoberta a “liberdade ideal”, o artista perseguirá na própria arte sua verdadeira religião, “isto é, o objeto de seu amor mais puro”.³³

Se fosse preciso, uma vez mais, comparar esse aspecto da arte neoclássica com os caracteres próprios do rococó, não nos contentaríamos em evocar o floreio das luzes e das sombras, a complicação ornamental; eu evocaria de preferência um aspecto menor do rococó, que me parece a antítese absoluta da gravura a traço: a silhueta. Esta se oferece a nós como a *sombra* passivamente projetada por uma pessoa real, em seus adeços cotidianos e seus gestos familiares; é o decalque de um perfil. O silhuetista só quer brilhar por sua habilidade em seguir as bordas de uma imagem inscrita no vidro da *camera oscura*: ele não pôs nada de si mesmo. O desenho a traço, em compensação, remete à autonomia de uma consciência que preside a cada um dos instantes em que a mão perfaz seu





Asmus Jakob Carstens (1754-1798). *A Noite e seus filhos*, 1795, Weimar Schlossmuseum

trajeto sobre a página. Trajeto muitas vezes demasiado rígido e demasiado comedido em um Flaxman, apesar da aspiração ao impulso heróico. Trajeto que se desdobra, em Carstens, numa espécie de calma hipnótica. O perigo que espreita essa arte, se ela obedece muito fielmente às injunções de Winckelmann (para quem a beleza, “insípida” como a água pura, deve desabrochar na calma inexpressiva da forma serena), é a letargia, a fluidez inapreensível ou a petrificação mortal; a consciência, senhora absoluta de seu jogo, corre o risco de enamorar-se como Narciso de sua própria pureza e de imobilizar-se no sonho inconsistente da transparência.

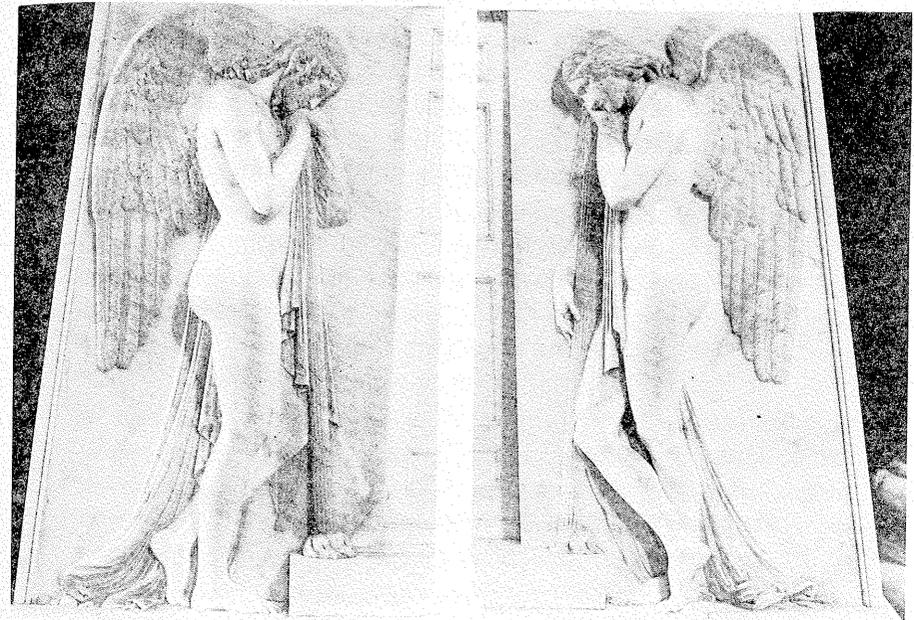
Adivinha-se o que pode salvar essa arte: um retorno da sombra, um “retorno do reprimido”, para falar a linguagem de Freud. Mas é em primeiro lugar em seus temas que, sem variar sua técnica, essa arte hiperclássica acolhe uma nova sombra. Assim, em Flaxman, a violência, o furor heróico, o terror, o horror vêm perturbar por sua intensidade *expres-*

siva a calma idealidade das formas: todo um balé semi-abstracto (de que Picasso se lembrará) tem início na necessidade de conjugar o movimento e a evocação alusiva dos tormentos da alma. Não esqueçamos que em Flaxman o desenho a traço se situa, significativamente, entre uma atividade de decorador para Wedgwood e encomendas de escultura funerária, ou seja, entre a gratuidade elegante e uma arte do pesar e do consolo eternizados. E se Carstens faz reinar a maior calma em suas obras, não deixa de nelas introduzir uma dimensão interior: um drama do espírito anima essas imagens cujos personagens estão quase todos imóveis. Como muito bem observou R. Zeitler, Carstens opõe freqüentemente personagens ativos (Homero ou Orfeu recitando, Príamo suplicando) e espectadores meditativos; e, do mesmo modo que sabe exprimir a dimensão da reflexão, ele torna sensível uma profundidade temporal: seus personagens graves estão como que concentrados na consciência de si, isto é, na consciência da duração interna. Perspectiva mental que não é a identidade neutra de um “eu penso” sem conteúdo, mas que, por trás dos olhos que parecem cegos para o mundo real, o sentimento tenebroso do destino vem invadir. Uma das principais obras de Carstens não é — inspirada em Hesíodo — *A Noite e seus filhos*, ou seja, a origem mítica do destino?

CANOVA E OS DEUSES AUSENTES

Esse retorno da sombra, discreta mas seguramente, vem também marcar a obra de Canova. Com certeza, o liso, o polido, a calma e a frieza hipnótica parecem prevalecer em muitas de suas esculturas: o princípio da linearidade nele se desenvolve no brilho das superfícies suaves. Mas Canova, como David, chega ao ideal neoclássico a partir de um outro horizonte. Em um e outro, a produção mostrou-se, até certo ponto, dócil às instâncias de um público de conhecedores. Quando Canova chega a Roma, em 1779, com seu *Dédalo e Ícaro* esculpido em Veneza, sofre as críticas e recebe os conselhos de um grupo de artistas e de amadores que leram Winkelmann e freqüentaram as galerias do Vaticano. (Seria impossível superestimar a importância, para o surto do estilo neoclássico, desse *Museum* onde os antigos foram reunidos e oferecidos à admiração dos visitantes, a partir de 1773, pelo papa Clemente XIV.) O que se critica em *Dédalo e Ícaro*? O fato de ater-se, segundo os termos de Quatremère de Quincy, à “imitação idêntica” que “se limita a decalcar de algum modo o indivíduo”: imitação “banal e vulgar”, que permanece cativa do particular e “só se destina, por uma realidade, se assim podemos dizer, material, a uma significação limitada”. Chegou-se até a suspeitar que Canova houvesse moldado seus personagens sobre corpos vivos. Era à ressurreição do antigo — uma ressurreição sem “micagem” — que se que-

ria conduzir esse jovem artista tão dotado; era preciso, portanto, que ele abandonasse a imitação “idêntica” para descobrir o segredo da imitação “ideal”; que ao invés de tomar o “modelo vivo” como natureza, tomasse a natureza como modelo. Na imitação ideal (tais são as palavras que Quatremère de Quincy afirma ter dito a Canova), “o espírito sabe, do paralelo dos indivíduos, fazer resultar uma idéia de perfeição e de beleza, de que a natureza talvez não tenha querido completar a imagem em parte alguma. Apenas à arte cabe operar sua complementação, precisamente porque ela só tem um objetivo em sua obra, quando a natureza tem milhares deles”. O *Teseu* que Canova executa em Roma em 1781-1782 é então saudado pelos conhecedores como “o primeiro exemplo apresentado em Roma da ressurreição do estilo, do sistema e dos princípios da Antiguidade”.



Antonio Canova (1757-1822). *Monumento dos Stuart*, os dois anjos (detalhe), Roma, Basílica de São Pedro

Será por acaso que essas duas esculturas, entre as quais se faz a passagem de um estilo a outro, pertençam ambas à lenda dedaliana? Dédalo prende uma asa ao ombro de Ícaro: o desejo do vôo se anuncia pelo movimento do adolescente e pela pena que segura na mão direita. Canova, em sua pintura, em seus esboços, em muitas de suas esculturas, continuará a sonhar em torno desse tema: seus *amorini* de élitros arredondados, seus gênios e seu Amor com emplumação mais ampla, suas dançarinas saltitantes fazem correr por sua obra um batimento de asas e uma alegria de alçar vôo. Nela vemos perpetuar-se o contraste, caro aos artistas barrocos, da pedra e das matérias leves que a escultura aí inscreve: panejamentos ou plumas, que negam o peso do mármore... Em compensação, Teseu está sentado sobre o cadáver do monstro com cara de touro. A clava apoiada no flanco do vencido, o herói medita: o terror do labirinto foi transposto, o combate está terminado, o inimigo que reinava nas trevas agora foi entregue à noite da morte. A força humana triunfa. Canova, que escolhera livremente seu assunto, talvez houvesse desejado exprimir simbolicamente seu triunfo sobre o desejo: dele não se conhecerá nenhuma ligação, nenhum arrebatamento passional. O que importa constatar é que, no momento em que se esforça por conformar sua arte às exigências do *ideal*, nela introduz um elemento de violência, faz aflorar a morte, como para compensar, instintivamente, o abrandamento e a placidez que o recurso às formas puras corria o risco de impor a seu modelo. Assim o veremos, em sua obra, fazer alternar os temas graciosos e as cenas de extremo furor — como o grupo de *Hércules e Licas*, inspirado pelas *Traquinianas*, onde o herói furioso lança ao mar a criança que acaba de lhe trazer a túnica de Nesso.

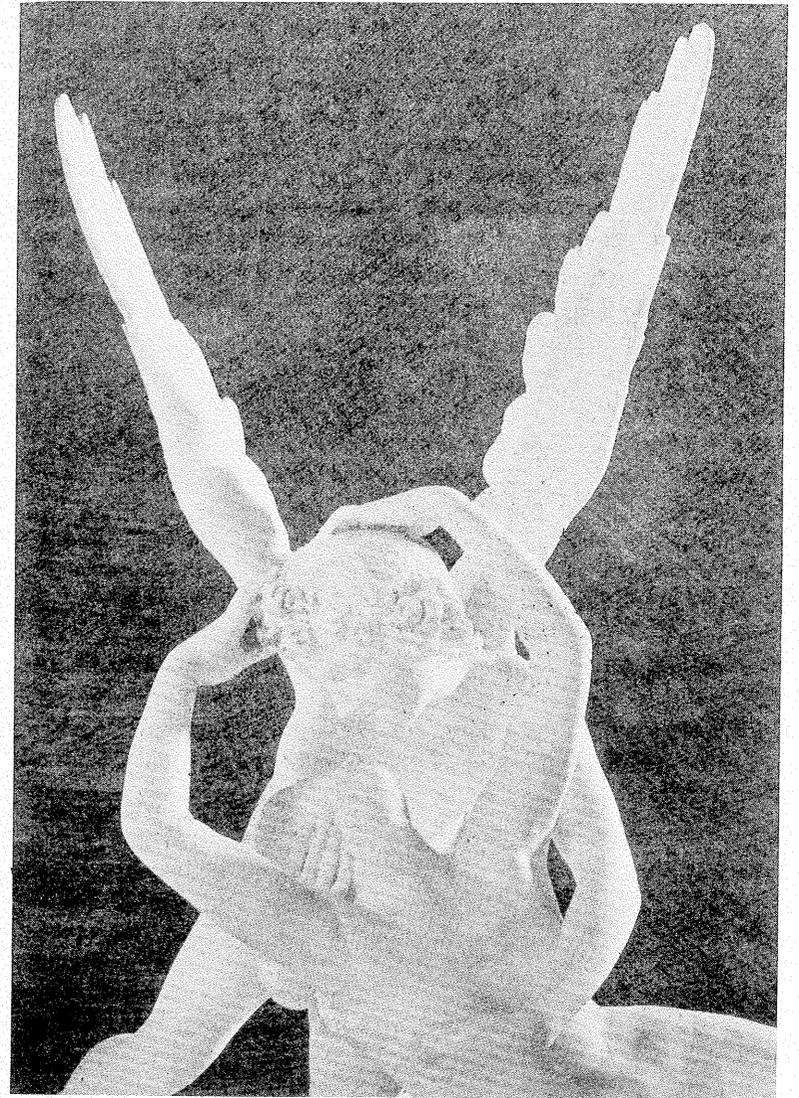
Mas consideremos as obras em que Canova trabalha em 1789: o *Monumento funerário de Clemente XIII*, *O Amor e Psiquê*, os baixos-relevos sobre a *Morte de Sócrates*. A morte é onipresente, sob formas alternadamente solenes, suaves ou serenas. Sócrates, como na obra de David, personifica a confiança filosófica e a familiaridade adquirida previamente com

o outro mundo. Ele está pronto a passar sem temor de um mundo ao outro.

Para o *Mausoléu de Clemente XIII*, Canova adota um sistema de disposição em andares e de espaçamento que (como as finas análises de Zeitler o revelam) confere aos vazios uma função capital. Nesse monumento, as figuras são independentes, não mantêm entre si nenhuma relação direta. Estamos longe dos conjuntos dinâmicos do barroco onde todas as figuras concorrem para um mesmo objetivo. O papa em prece, de olhos fechados, é o simulacro de um vivo; mas, mergulhado no recolhimento, ele se recorta contra um fundo de ausência, diante do “grande nicho vazio” (Zeitler). A Fé, em pé, severa, a fronte cercada de raios, sustentando a cruz, toca com uma mão a beira do sarcófago; ela olha ao longe — nem para o céu, nem para o defunto, nem para o espectador: nenhuma promessa extática se decifra nesse rosto vigilante e sóbrio; nenhum ímpeto anuncia a ressurreição. Contrastando com a atitude das outras figuras, essa estátua ereta e quase rígida diz por si só do apego inquebrantável às verdades reveladas. Mais perto de nós, debruçado na base do sarcófago, semi-estendido, o gênio da morte, com sua tocha derrubada, parece cativo de um sonho melancólico. Pela maneira como se abandona, adivinhamos que Canova quis menos nos propor o emblema da morte (que corresponderia simetricamente à alegoria da Fé) que uma representação do próprio ato de morrer: ato fluido, em que o ser se deixa levar por uma invisível vaga. Seria a imagem da morte cristã?... Os leões, na base do monumento, lembram as origens venezianas do papa Rezzonico: um deles, aos pés da Fé, geme; o outro, companheiro de Tanatos, está adormecido. Que distância introduzida aqui entre as figuras! Que recuo as separa de nós! Só a fé vela: mas a prece, o sono mortal, o animal adormecido criam um distanciamento invencível, evocam uma interioridade fora de alcance. A sombra não é apenas, aqui, um grande sistema de vazios cavados atrás das figuras ou interpostos entre elas; é também a “profundeza” que se anuncia atrás dos olhos cerrados; é a potência invisível a que Tanatos se abandona com

perfeita felicidade. A sombra não está positivamente presente; ela age surdamente, atrás das superfícies, na trama invisível da obra.

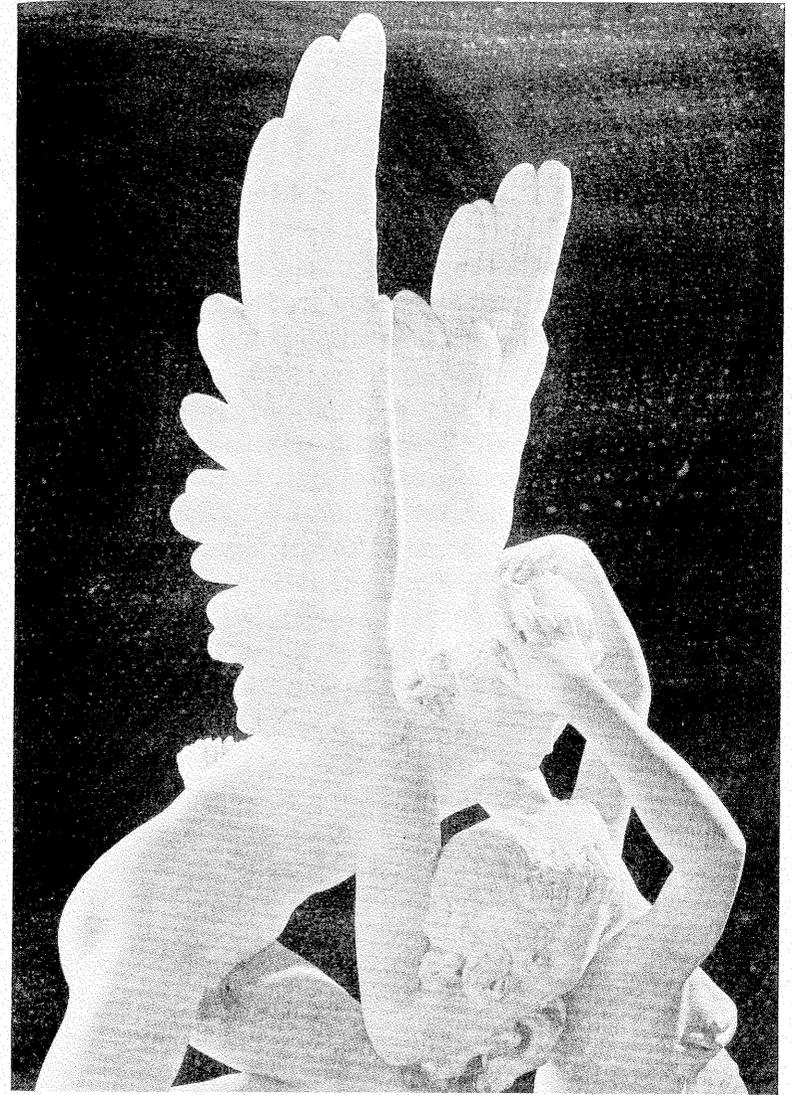
Em comparação, *O Amor e Psiquê* parece à primeira vista uma obra frívola, uma escultura erótica para relógio de parede ao mesmo tempo audaciosa e fria. Wordsworth censurava a esse grupo sua sensualidade. O vigilante Quatremère não pôde impedir-se de exprimir a Canova o temor “de que sua enorme facilidade, e não sei que espécie de coquetismo de estilo, não o fizesse pouco a pouco desviar-se dos caminhos do simples verdadeiro, do ingênuo e da pureza da Antiguidade...”. Recordo-me enfim (o que ele me lembrou em seguida) de ter-lhe dito que evitasse tornar-se um *Bernini* da Antiguidade...”. Mas se concedemos a essa obra toda a atenção que ela merece, se nos desprendemos do encanto quase abstrato das oblíquas segundo as quais se entrecruzam os corpos, os braços, as asas, descobrimos uma agonizante que o Amor vem libertar ao fim de suas provas. “Psiquê, nos diz Friederike Brun, é representada no momento em que desfalece, cercada pelos vapores estígijs do vaso de Prosérpina que ela acaba de abrir.” A figura feminina do grupo está, portanto, no próprio limiar da morte; ia sucumbir no extremo desespero. Mas o Amor desceu dos céus. O instante figurado por Canova não é o de um abraço; é o do primeiro contato divino que reconduz à vida um ser perseguido, perdido já na sombra da morte. A sombra marca então aqui uma fronteira muito próxima, no momento mesmo em que a cena nos é oferecida numa orla de luz. Psiquê acaba de emergir de uma profundidade escura, ela ressuscita. “A superfície da escultura, tratada da maneira mais delicada, escreve R. Zeitler, nos faz sentir o mais leve contato como carregado de significação; é nesse sentido — mas unicamente nesse sentido — que o grupo de *Amor e Psiquê* possui um conteúdo erótico.” A reflexão experiente sabe que os valores eróticos mais intensos nascem de um equívoco entre o dia e a noite, de um leve toque da luz e da sombra, da simultaneidade de uma presença oferecida e de um distanciamento. Os dedos de Vênus tocam o rosto de Adônis pela última vez antes da caçada



Antonio Canova (1757-1822). *O Amor e Psiquê*, 1789-1792, Paris, Museu do Louvre

mortal, sem que se rompa o encantamento de uma inocência para sempre separada das máculas do mundo decaído.

Em 1788, o abade Barthélemy, em *A viagem do jovem Anacarsis*, retracava a vida dos gregos do tempo de Platão através das descobertas de um jovem cita. O mundo grego animava-se de uma vaga vida romanesca, fazia-se próximo a ponto de tornar-se o modelo ideal que a sociedade contemporânea teria podido imitar: o comedimento, a amizade, o civismo, a piedade, as cerimônias nacionais, a tragédia, tudo parecia oferecer-se como um harmonioso exemplo. Se a história é feita de retornos, de períodos (e esse é um dos sentidos do termo ambíguo *revolução* tal como é empregado nesse momento), seria ilícito esperar reviver na antiga luz, segundo a Norma eterna? O livro teve um sucesso enorme e, nessa época de paixões intensas e contraditórias, enfeitiçou alguns de seus leitores: organizaram-se “banquetes à grega”;³⁴ David lembrou-se da procissão das panatenéias quando teve de organizar a Festa do Ser Supremo... Toda uma vertente da arte neoclássica se define como um esforço por penetrar nos gestos, nos papéis, nos sentimentos oferecidos a nós pelos grandes modelos: o Belo, tal como resplandece no passado grego, convida à identificação, pede para ser ressuscitado por nosso amor e por nossa energia. Voltar ao Uno que se anuncia por trás dessa Beleza primordial não seria refazer a fraternidade humana? A grande ode *Die Künstler*, que Schiller publica em 1789, afirma precisamente isso, através da imagem da luz branca em que se unem todas as cores do espectro. Mas essa mesma ode nos diz também que a verdade oferecida outrora aos homens na Beleza entrega-se agora a nós no Saber. Um poder novo teve origem, afastando-nos da Beleza “ingênua” dos primórdios, e nos ajudando a reconhecê-la como a prefixação de nosso saber. Assim, no próprio instante em que a consciência histórica³⁵ redescobre a luz da origem, ela mede a distância que dela a separa e vê afastar-se o modelo da antiga harmonia. Nesse momento, querer *imitar* a existência dos antigos seria penetrar na mentira, seria negar fraudulentamente o poder de afastamento e de reflexão que é doravante a pró-



Antonio Canova (1757-1822). *O Amor e Psiquê*, 1789-1792, Paris, Museu do Louvre

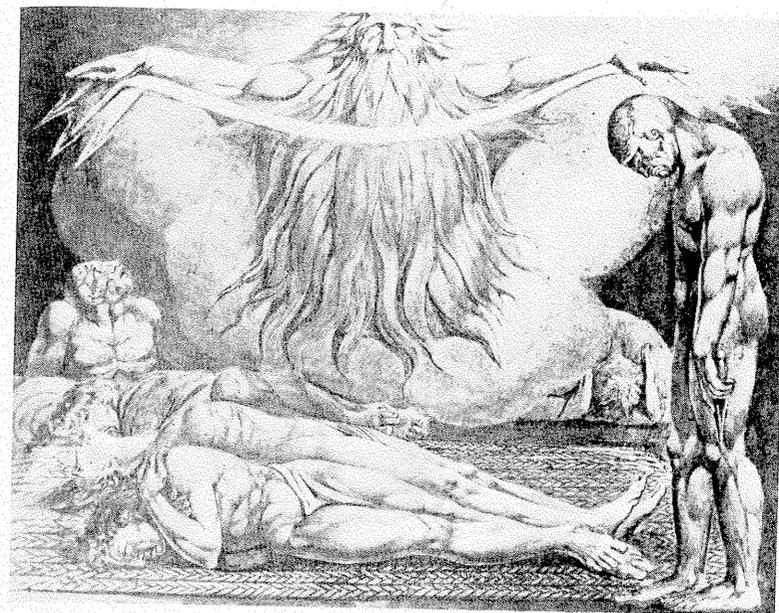
pria essência da consciência. A única relação autêntica com a Grécia e seus deuses é aquela que nos incita a aceitar seu desaparecimento: é preciso admitir a irreduzível diferença que nos condena a viver nossa própria história, e nos projeta num progresso que doravante não poderá mais seguir o rastro de um modelo precedente. Então se nos revela a outra vertente da arte neoclássica: aquela que tem consciência do distanciamento das formas de que retraça a imagem, aquela que sabe que tem por objeto uma ausência. A poesia, mais que a escultura ou a pintura, saberá medir a distância, dizer a impossibilidade do retorno à origem, e, dessa impossibilidade mesma, criar os grandes temas modernos: o lirismo da consciência dividida, da memória e da presença perdida. Seria prestar demasiadas honras a Canova — o último artista da grande tradição italiana “clássica” — ver nele um escultor cujo gênio, a despeito da exata delimitação dos contornos, sabe insinuar a restrição e a inflexão que nos convidam a considerar suas criaturas como ilusórias, como aparições da nostalgia, prestes a dissipar-se sob nossos olhos e buscar refúgio em um mundo findo? Ao fugir de nós, suas figuras nos dão a impressão de que o artista quis fazer descobrir o reflexo deliberadamente esquivo de uma Beleza que a Antiguidade, ela sim, fez eterna.

A RECONCILIAÇÃO COM A SOMBRA

Ao longo de sua viagem pela Itália, Goethe meditou sobre a luz e a cor. De volta a Weimar, ele experimenta. Sua primeira publicação sobre o assunto, *Beiträge zur Optik*, aparecerá em 1791. A idéia central, a que orienta toda a sua teoria, é a de que a cor resulta da polaridade da luz e da escuridão. O princípio da polaridade encontra-se no próprio olho, já que, nos efeitos de contraste sucessivo ou de contraste simultâneo, ele produz a cor complementar àquela que lhe é imposta de fora. “É a eterna fórmula da vida que se exprime aqui. Ofereça-se ao olho o escuro, ele exige a claridade; e exige a escuridão, se aproximamos dele o claro, e é desse modo que demonstra sua vitalidade, seu direito de apreender o objeto produzindo, por sua própria atividade, alguma coisa que é oposta ao objeto.” Ora, esse princípio de polaridade,³⁷ que liga a luz e as trevas, o sujeito e o objeto, estende-se ao universo moral: é o princípio mesmo do universo. Mefistófeles dirá: “Sou, eu, uma parte da parte que no princípio era tudo, uma parte dessa escuridão que deu origem à luz, a luz orgulhosa, que agora disputa com sua mãe, a Noite, sua antiga posição e o espaço que ela ocupava; o que mal consegue, no entanto; pois apesar de seus esforços, não pode senão rastejar na superfície dos objetos que a detêm; escorre por ela e a colore...”. Não só assistimos aqui ao retorno da sombra, mas a escuridão é proclamada fonte universal: a luz é um surgimento segundo — e

a luta entre os opostos suscita a beleza do mundo. Nessa confrontação cósmica, o homem não é apenas a aposta ou a testemunha de uma ação que se desenrolaria fora dele. É o campo de um encontro, mas é também o agente de um avanço. Possui suas trevas internas, enquanto seu olho porta uma luz aparentada à do sol. E quando o homem lança seu olhar sobre o mundo, quando o contempla e o compreende, quando, ainda mais, compõe uma obra nova ao impor a lei do estilo ao objeto contemplado, ele se torna, no seio da natureza, o criador de uma segunda natureza onde se eterniza enfim o equilíbrio, em toda outra parte condenado à fugacidade.

Reencontraremos essa convicção de uma fecundidade das trevas e de um antagonismo criador, esse recurso à polaridade, durante os mesmos anos, nas obras de Blake. Às *Songs of Innocence*, que aparecem em 1789, acrescentam-se, em 1794, as *Songs of Experience*, e o subtítulo da obra assim completada nos diz que ela mostra “os dois estados contrários da alma humana”. Aos cantos que dizem a vida nascente, a infância desabrochada, as forças transbordantes, respondem os cantos que vêem essa jovem vida condenada à miséria, ao medo, à interdição, aos ataques do mal. Ora, é preciso abandonar a inocência infantil, enfrentar o mal e o pecado, para penetrar na vida espiritual e na visão profética. *O casamento do Céu e do Inferno*, que aparece em 1790, anuncia o fim dos tempos e a ressurreição do homem em seu *verdadeiro corpo*, em sua substância acrescida até dimensões gigantescas. Mas para isso o mundo do desejo (que é o inferno das teologias ortodoxas) deve ser reconciliado com o mundo espiritual: a chama sem luz, onde as morais hipócritas situam os condenados, deve unir-se à luz celeste. A vida nova nasce pelo abrasamento “diabólico” que destrói a existência decaída e suscita a visão imaginativa. A energia, que a razão moralizante condenava, é “a eterna delícia”. E se a tibieza, a prudência, a desconfiança, os galés instituídos para a defesa da ordem social exercem doravante a função de um verdadeiro inferno, Blake pode escrever: “A oposição é a verdadeira amizade” (*Opposition is true Friendship*). Esse aforismo merece ser colocado



William Blake (1757-1827). *A casa da morte*, 1790-1795, Londres, Museu Britânico

como epígrafe de toda a obra pictórica e gráfica de Blake: por toda parte se encontra a oposição (no interior mesmo do estilo de Blake, ela se torna a oposição implícita entre o simbolizante e o simbolizado), por toda parte reinam a tensão e a luta, mas o conflito se resolve nas grandes formas harmoniosas do círculo, do turbilhão, da espiral. A gesticulação agônica, as faculdades sobre-humanas do salto e do vôo ultrapassam todos os limites da realidade terrestre, ao passo que as imagens da transgressão ou da liberação integram-se em vastos circuitos fluidos, em ímpetos nervurados que exprimem a circulação da energia no seio do cosmo. As obras mais surpreendentes, em minha opinião, não são aquelas que cavam mais profundamente o céu pelo alçar de vôo maciço de legiões de anjos, ou que transformam em tocha ardente a torção de um corpo em queda: nelas se percebe a lembrança um pouco estereotipada do modelo michelangelesco transmitido e retrabalhado por Füssli. O choque é mais profundo quando, a



William Blake (1757-1827). *Elohim criando Adão*, 1795, Londres, Tate Gallery

essas figuras, opõem-se criaturas compactas, desproporcionadas, de um primitivismo selvagem: faces bestiais e largas que dizem a inércia e a melancolia da terra, a noite irredutível, o peso ctônico — em um universo onde o ar, a água, o fogo se povoam de uma ondulação de criaturas leves. Sobre uma terra ensombrecida, a noite se anuncia terrível, o ar se torna irrespirável, a vida não pode ser senão uma longa prostração — a menos que se rompam os limites que a encerram e que um universo de luz se abra à nossa imaginação liberada. A única revolução que Blake concebe é um Apocalipse. Mas, se pode assim voltar seu olhar para o final dos tempos, é porque terá começado por dirigi-lo para a mais profunda origem. De modo algum, como os neoclássicos, para uma idade de ouro da civilização, mas para o Caos, a Gênese e o Paraíso. É no esoterismo e na escatologia que Blake busca a luz original:

ele é o anunciador de um final dos tempos que seria, simultaneamente, retorno à origem, ou seja, *reintegração* no Éden primitivo. Proclama uma *revolução* que seria o grande ciclo acabado. Mas Blake enuncia essa convicção que interessa à universalidade do gênero humano na extrema singularidade de sua linguagem poética e pictórica. Fala solitariamente do destino coletivo e, acrescentando aos símbolos da tradição uma linguagem simbólica de que é o inventor, torna-se enigmático embora profetize para todos. Esse artista obsedado pelo jorro da luz se faz *obscuro*, não por intenção deliberada, mas pela distância que acha que deve marcar em relação ao erro em que se encerram as sociedades e as religiões estabelecidas. O que há aqui de irredutivelmente individual, o que remete à singularidade absoluta (e que, em outros termos, poderia ser chamado de loucura), envolve em sombra um discurso cuja intenção é desvendar a verdade primeira, a verdade última.

A arte neoclássica, então, traduziu e transformou a paixão pelo começo em nostalgia do recomeço. Para esses artistas, a luz do começo só podia resplandecer no momento presente com a condição de ser o *reflexo* de uma origem absoluta situada no passado. A obra se elabora longe de suas verdadeiras fontes, na consciência desse distanciamento. Se a luz aí se encontra, falta o calor: a arte se paralisa. Sem dúvida, no caso mais favorável, a memória dos modelos antigos ou renascentes pôde tornar-se uma força criativa, capaz de marcar numa curva pura o equilíbrio comovente de uma presença e de uma ausência. Essa noção multiforme do ideal — que é ao mesmo tempo natureza purificada, lei do pensamento, cânone antigo — dissuade o artista de confiar naquilo que vê: a beleza não se pode entregar senão a um segundo olhar, ao termo de um rodeio que terá remontado o curso do tempo até a região dos puros modelos ou dos arquétipos.

Quem não vê que esse é um esforço para conciliar a noção do começo e a idéia do eterno? O renascimento que desejam os artistas neoclássicos se pretende diferente dos modos efê-

meros que eram o estimulante da época do rococó. O “retorno ao antigo” não quis ser um entusiasmo passageiro, mas uma profunda e séria conversão. Não uma novidade, mas a interrupção dessa busca incessante do curioso, do novo, do inesperado em que o século XVIII havia prodigalizado suas forças. Renuncia-se às pequenas surpresas para desejar a grandeza, a harmonia, que transportam sem realmente surpreender. Desejo singular, desejo contra o qual tudo conspira para decepcionar, já que esse desejo de eternidade na forma intervém no momento em que a história recebe sua mais viva aceleração...

O impulsivo vai ser então reprimido, e o instinto considerado com desconfiança se não se conforma espontaneamente às belas normas. Na verdade, a reflexão reina soberanamente. Pois ela não ignora que tenta sem “ingenuidade” recompor uma beleza que seus criadores antigos tinham, estes sim, ingenuamente inventado. O começo não pode ser expresso senão em alegoria, em uma outra língua. E a distância é medida por aqueles mesmos que mais ardentemente desejam transpô-la. Assim é a dissonância interna que ora contribui para a graça dessas obras, ora alarma nosso gosto. A habilidade, a esperteza, a sensualidade perversa insinuam-se na linha “pura”. Todo o peso de atração carnal e de presença real que se acrescenta ao ideal corre o risco de aparecer como um elemento de turvação, como uma obscena desforra da matéria. Daí o excesso de abstração que bane dessa arte a cor e a sombra, daí esse triunfo do desenho e do contorno, mas onde persistirá, contudo, a ambigüidade da idéia “pura” e do atrativo voluptuoso. Ambigüidade com que jogarão os decoradores do estilo império e do estilo georgiano, para um público onde o gosto do prazer começa a mascarar-se de hipocrisia. Psiquê, tão freqüentemente representada na arte dessa época, é a alma, mas é também uma nudez adolescente, oferecida a um desejo que não é o da alma.

GOYA

Um único pintor, em 1789, hostil à abstração idealizante, permanece apaixonadamente apegado à cor e à sombra, a ponto de aparecer como a antítese absoluta de tudo aquilo com que sonham os neoclássicos: é Goya.³⁸ Recusando o desvio pela Antiguidade, meditando sobre o mistério da matéria (matéria das coisas, matéria da pintura), ele atravessa, em sua prodigiosa carreira, todo o intervalo que separa o rococó da pintura moderna. Influenciado, no princípio, por Giacomino, por Luca Giordano, por Giambattista Tiepolo, rejeita (não sem ter por muito tempo parecido disposto a se acomodar a ela) a tutela de Mengs e de seu cunhado Francisco Bayeu; suas obras mais importantes, produzidas depois dos quarenta, constituem a antecipação genial e solitária de Manet, do expressionismo, das audácias de nosso século. Enquanto, no essencial, David, Canova, Füssli já são, em 1789, o que serão e permanecerão até o fim de sua carreira, Goya, em compensação, está destinado a uma evolução que o afastará do estilo de seus começos. Não é apenas a surdez, manifestada depois de sua doença de 1793, que o aproxima de Beethoven, é a extraordinária transformação do estilo realizada em algumas dezenas de anos. Esses dois artistas encerrados na solidão desenvolvem em sua produção um mundo autônomo, com meios que a imaginação, a vontade e uma espécie de furor inventivo não cessam de enriquecer e de modificar

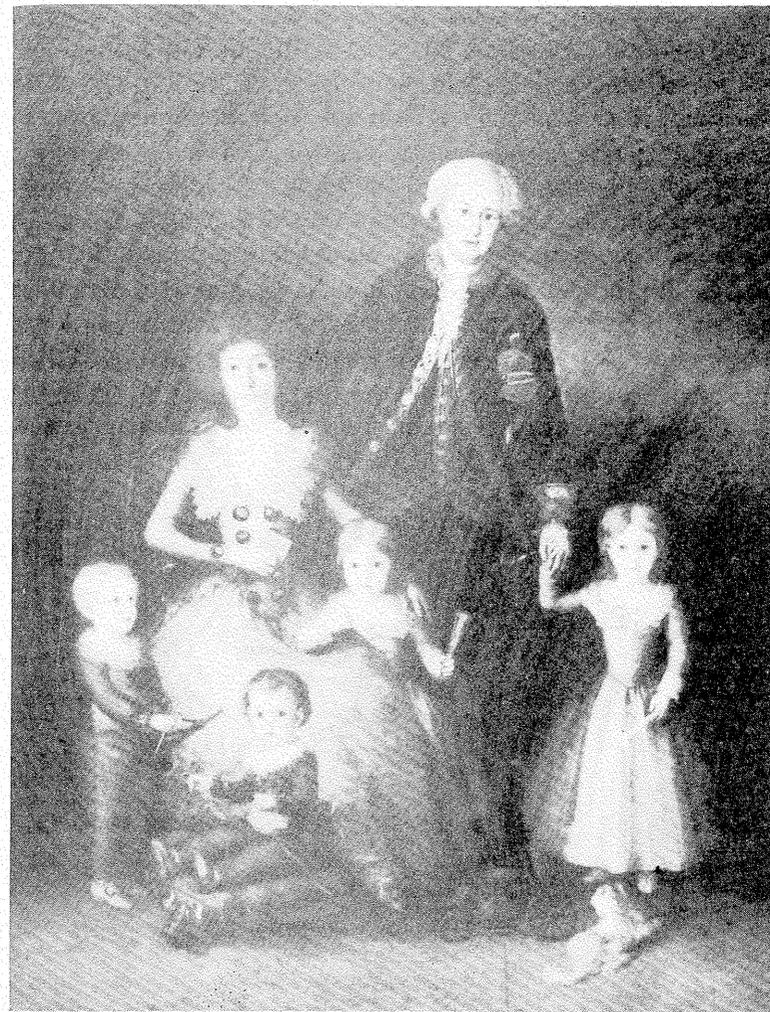


Francisco de Goya (1746-1828). *Auto-retrato*, 1787, Castres, Museu de Belas-Artes

para além de todas as linguagens preexistentes. A modernidade de Goya reside nessa renovação aventurosa que o conduz para um universo desconhecido, que o entrega ao confronto inquietante com o possível e o impossível; reside na resolução de fazer face à dor do momento histórico com todos os recursos de sua sensibilidade singular e de sua arte. Ele é um dos primeiros artistas em quem se descobre a injunção do perpétuo progresso sobre si mesmo, a superação ansiosa dos limites. Mais que qualquer outro pintor antes dele, ele se afastará do “gosto” de sua época, renegará sua primeira maneira, para não ser mais que ele mesmo — Goya — na liberdade total da expressão, e na solidão do testemunho inflexível. Com efeito, seu destino comporta conjuntamente o distanciamento e o combate, a profunda originalidade da linguagem pictórica e a preocupação de não se esquivar ao tormento de seu país e de sua época. Encontramos em sua obra, profundamente mescladas até a angústia, a preocupação com a liberdade política, a violenta liberdade da imaginação temática, e essa liberdade do “toque” que se manifesta no ato mesmo do pincel, do creiom ou da pena. A independência extrema da expressão é aqui própria de um homem que terá conhecido a maior dependência. O ano de 1789, para Goya, é o da consagração tardia de sua carreira oficial. É nomeado pintor da Câmara por Carlos IV, que acaba de chegar ao poder: executará os retratos solenes do rei e da rainha. O sucesso está garantido: um outro se teria perdido. Mas havia, em Goya, um acréscimo de energia, uma superabundância de inquietude que sabiam tornar-se aparentes até nas obras de encomenda. Pintar, em 1787, *São Francisco de Bórgia e o moribundo* foi a oportunidade de fazer aparecer, em torno do agonizante, um bando indistinto de demônios escarnecedores: primeira aparição dos *monstros* e dos personagens alucinados na obra de Goya. Seus retratos, como os de David, sabem pôr em evidência algo de impenetrável e de ansioso, por vezes mesmo uma espécie de agressividade gelada, uma virtualidade rancorosa. Seguramente, ele compreendeu à distância a lição dos retratistas franceses e ingleses; tem a preocupação de favorecer o mo-

delo, de envolvê-lo numa *aura* de encanto; pertence a uma época que redescobre a infância, esse começo individual, essa idade de ouro fugidia. As crianças de Osuna nos aparecem numa atmosfera vaporosa, mas seu olhar um pouco fixo, sua boca triste, sua fragilidade tímida mesclam amargura à luminosidade da imagem.

Para quem sabe decifrá-los, os cartões para a manufatura real de tapeçarias (realizados a partir de 1776, e que ocuparão Goya até 1792) são já “caprichos”. Cenas de gênero, cenas da vida popular espanhola, segundo o desejo do príncipe e dos diretores da manufatura. Os sessenta cartões, mais ou menos, que Goya compõe, e os esboços preparatórios, manifestarão sem dúvida uma evolução da técnica e do tom geral, uma luminosidade crescente, uma facilidade e uma habilidade da composição cada vez mais seguras. Mas prestemos atenção nas constantes. Desde o início, Goya põe em cena seres afligidos de melancolia, espetáculos violentos, acidentes, assassinatos. Certamente, muitas cenas (*As vindimas*, *As floristas*, *As brincadeiras de criança*) nos atingirão em primeiro lugar por um aspecto de leveza graciosa e quase gratuita, conciliando o verismo terreno com um encanto um pouco rápido. À maneira de Fragonard (como ele, Goya pinta balanços), a cena parece fixar um instante em que a vida atinge fugidamente a plenitude do prazer — em Goya, com alguma coisa de menos apressado, de menos precipitado. Mas, como diante de Fragonard, por vezes ficamos obcecados pela idéia do avesso *negro* daquilo que se oferece na opulência luminosa da vida sensível. Em *La pradera de San Isidro* (1787), Goya, permanecendo inteiramente Goya, vai ao encontro ao mesmo tempo de Fragonard, Hubert Robert e Guardi: pinta a dispersão de uma multidão reunida, o rumor multicolorido, poupando um vasto espaço livre, cuja tranqüilidade contrasta com a agitação popular. Encantamo-nos de ver a correspondência entre a cintilação suave do rio (o Manzanares) e o reflexo sedoso dos guarda-sóis e das roupas. Mas não são a alegria nem o fervor unânime que reinam nesse ajuntamento humano; os homens e as mulheres se expõem aos encontros casuais; e tudo nos deixa



Francisco de Goya (1746-1828). *O casal Osuna e sua família*, Madri, Museu do Prado

adivinhar que esse acaso de que percebemos aqui a face favorável tem também sua face tenebrosa. O artista que pintará antiteticamente *Os jovens* e *Os velhos* (museu de Lille) tem já, profundamente, a intuição da usura das coisas e dos seres. Uma instabilidade essencial, uma virtualidade da desordem nos fazem pressentir outras festas descritas por Goya, que serão retornos ao Caos... É um universo completo que Goya faz viver na *Pradera*, e sabemos que em um universo completo o mal e o sofrimento devem ter seu lugar. Os cartões de tapeçaria o anunciam de maneira contida. Em *O jogo de cabra-cega*, tão lindamente ritmado, descobrimos a transposição lúdica de um suplício, e a mulher ajoelhada, que se inclina para trás para não ser tocada, parece fugir de sua própria identidade. Outro suplício simulado, o que sofre *O manequim*: enquanto as moças risonhas — frescas feiticeiras — formam



Francisco de Goya (1746-1828). *O jogo de cabra-cega*, Madri, Museu do Prado

com os braços a imagem de uma guirlanda, o fantoche oblíquo, projetado para o alto, oferece o aspecto do desespero. A torção, o desajeitamento, a inércia dolorosa do personagem factício nos revelam a vida estranha da matéria — seu cômico e seu poder de terror. A cena frívola comporta um secreto espanto, pela animação que adquire a criatura inteiramente entregue à sua fatalidade de objeto. Reencontramos aqui, em seu sentido mais profundo, a *sombra*, que a arte neoclássica procura subjugar ou banir (fugir, graças à forma pura, da fatalidade obscura da matéria, essa é sua mais constante ambição). De fato, Goya talvez não tenha menos angústia diante das trevas materiais, mas escolhe encará-las e não reprimi-las. Certamente, em 1789, nada faz pressentir ainda a amplitude do confronto: Goya ainda não é senão um pintor apaixonado pela cor, e que soube, como David, disciplinar a ferosidade de seus primeiros impulsos. Será preciso a influência conjugada da doença de 1792-1793 (que o tornará surdo) e do grande abalo político da época para que Goya deixe aflorar abertamente, em seus quadros e em suas gravuras, um elemento inquietante que até então se dissimulava na aura secreta de suas obras. O que havia sido nos cartões de tapeçaria apenas uma impalpável atmosfera torna-se uma multidão de monstros, como por uma espécie de condensação e de animação espontâneas do princípio tenebroso.

O inconsciente parece levar a melhor. O espectador, à primeira vista, pode acreditar que um sonho amargo e grotesco apoderou-se da alma do pintor, graças a uma desordem profunda. No entanto, seria um anacronismo aplicar a Goya uma interpretação herdada da tradição romântica e de seu sucedâneo surrealista. As obras mais estranhas de Goya não obedecem ao exclusivo ditame do sonho. É preciso compreendê-las a partir de um duplo postulado oriundo do espírito das “luzes”: o combate contra as trevas, isto é, contra a superstição, a tirania, a impostura — e o retorno à origem. Duplo postulado que, como veremos, resulta em uma criação híbrida.

É o liberal, é o amigo dos pensadores esclarecidos que



Francisco de Goya (1746-1828). *El peléle*, Madri, Museu do Prado

empreende denunciar o mal, a tolice, a obstinação tacanha dos sequazes do Antigo Regime que se eterniza na Espanha; o homem da razão porá a descoberto as figuras grotescas que nascem do sono da razão. Fará a sátira das larvas noturnas e, enquanto Füssli, deliberadamente, se mantém aquém do disforme e do ignóbil, Goya não hesita em levar o sarcasmo até o ponto mais violento. Para ridicularizar as criaturas da noite, dirige contra elas uma agressividade que comporta, em seu furor, algo de noturno. O mito solar da Revolução se deleitava na idéia da inconsistência das trevas: a Razão só precisava aparecer, sustentada pela vontade, e as trevas se dissipariam. Mito ilusório, como vimos; a França viveu os momentos mais intensos de sua Revolução em uma simbólica onde a luz dos princípios mesclava-se, para nela perder-se, à opacidade do mundo material. Quanto a Goya, mais afastado do foco da luz revolucionária, encontra-se melhor situado para descrever o esgar do rosto daquele que se nega absolutamente à luz. Denuncia com furor o elemento refratário, na esperança de despertar em nós o riso que o aniquilará. Mas a sátira, aqui, confere o ser àquilo que quer destruir, dá-lhe uma temível consistência. Nosso riso não lhe faz justiça: o riso logo acaba e nos deixa, tomados de estranhamento, diante de ameaças irreduzíveis. O momento virá em que as trevas alusivas da *Cabra-cega* tornar-se-ão a horrível cegueira dos cantores cegos da *Quinta del sordo* (1820). A ironia de Goya não tem comando para apagar o que produziu. O obscuro adquiriu uma evidência rugosa e compacta, que já não é mais possível devolver ao nada. A razão tem diante dela o que é radicalmente *diferente* da razão: sabe quais elos íntimos a unem a esses monstros, pois foi de sua exigência, ou mais exatamente da recusa de sua exigência, que eles foram originados. São a potência anárquica de negação que não se teria manifestado se o imperativo da ordem diurna não houvesse sido promulgado. Encontro pesado de conseqüências, pois, reconhecendo em seu inimigo sua própria realidade *invertida*, o *avesso* sem o qual ela não seria luz, a razão se deixa fascinar pela diferença de que não pode libertar-se. Goya não crê nos demônios, mas represen-

tando o delírio diabólico daqueles que permanecem presos às práticas da feitiçaria, ele desentoca uma tolice obscura e teimosa que imediatamente ganhará figura de bestialidade demoníaca. E o exorcismo — doravante confiado à arte — volta a tornar-se necessário: ele consiste em nomear, em traçar, por meio do emblema ou pela descrição direta, as figuras inumeráveis do mal, da violência, do frenesi mortal.

Goya, como dizíamos, recusa o desvio pela Antiguidade de que quase todos os seus contemporâneos fazem a condição necessária da busca do belo. Não que não se possa igualmente descobrir nele a nostalgia da origem: mas ele terá sido o único, ou quase, a viver a relação com a origem como o recurso a uma *força* espontânea — e não como a busca, na memória erudita, de um *lugar* temporal privilegiado (a Arcádia) ou de uma *forma* imutável. A origem, para Goya (como para Diderot, e logo para os românticos), não é um princípio ideal, mas uma energia vital. Ele a interroga no olho dos touros, na cabeleira das *Majas*, no tumulto popular, nas cores do mundo. Para me explicar por uma imagem simbólica, direi que ele deixa para os outros (para os “antiquários” de Roma) o deus grego travestido em animal, o branco touro mitológico, raptor de Europa; quanto a ele, pinta a besta negra que é morta nas praças de aldeia. Trata-se, como se vê, de uma origem sombria, e espreitada por um risco mortal. A vida é roçada pela morte. Também as naturezas mortas de Goya serão terrivelmente mortas, de toda uma pulsação suprimida, de todo um “fluido vital” subtraído.

A denúncia das trevas provoca um fervilhar de criaturas bestiais. O recurso à origem se volta para as fontes profundas da vida. Eis aí o ponto da hibridação, o confluente singular onde em Goya as cores da vida vêm mesclar-se às sombras do mal. Como surpreender-se, doravante, de que as figuras condenadas pela razão se animem de uma impetuosa vitalidade? E de que as imagens da origem sejam contaminadas pelo horror derrisório? Assim surgirá a imagem terrível e grotesca de uma origem devoradora — *Saturno*. Um grande naufrágio parece confundir as trevas e a origem. Mas nisso Goya perma-



Francisco de Goya (1746-1828). *Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808 em Madri, Madri, Museu do Prado*

nece ainda a fiel testemunha do destino das “luzes”: descreve sua perversão, tal como a viveu a Espanha de 1808. A França revolucionária, foco de onde irradiava a luz dos princípios, e de que Goya esperara a expansão pacífica, faz irrupção sob a fisionomia de um exército violento, semeando à sua passagem os assassinatos e as violações absurdas. Uma inversão maléfica substituiu a luz pelas trevas. A esperança foi traída; a história, que parecia progredir no sentido da liberdade, perde seu eixo positivo e se torna uma cena insensata. Como se vê, não estamos mais apenas na presença do que chamávamos, a propósito da arte neoclássica, de o retorno da sombra: vemos efetuar-se uma verdadeira permutação que substitui por uma fonte de trevas aquilo que de início parecera uma fonte de luz. Crê-se ouvir já, em Goya, o grito que ressoará em um momento patético de *Aurélia*, de Gérard de Nerval: “O Universo está na Noite!”. Continuarei aqui a interrogar a obra tardia de Goya, porque ela expõe aos nossos olhos o

destino longínquo daquilo que esteve em jogo em 1789. O resultado é lido no quadro dos fuzilamentos de 3 de maio de 1808: o grupo ritmado e disciplinado dos soldados do pelotão de execução representa uma racionalidade demente; a regularidade, a ordem (que deveriam marcar o triunfo dos princípios) vêm apenas regulamentar o exercício da violência. Pela obliquidade que Goya confere à cena, ele esconde o rosto dos hussardos franceses: estes só aparecem de perfil, contra a luz da sinistra lanterna colocada a seus pés; deles não percebemos senão o equipamento: fuzis, barretinas, correames, capotes, sabres. Ocupam o primeiro plano, mas tudo neles corresponde e se harmoniza com o céu noturno que domina o fundo da cena. A luz, em compensação, se liga e se associa ao grupo das vítimas, e mais particularmente ao homem do povo que a salva iminente vai abater: Goya soube dar ao seu rosto sem beleza a expressão simples que está ao mesmo tempo para além da coragem e do terror; de braços estendidos na atitude da crucificação, as mãos perfuradas, esse espanhol de traços grosseiros ganha de súbito a dimensão do Judeu eterno, do Homem humilhado pelo homem. Ainda que difundida logicamente a partir da lanterna, a luz, para o espectador, parece emanar da camisa branca do supliciado. Diante da vontade mecanizada do pelotão de execução, assistimos à tragédia da vontade vã, da impotência absoluta. Mas essa vontade vã, incapaz de desviar a morte, Goya nos faz pressentir que ela não poderia ser atingida nem destruída pela morte. Ele a eterniza. Não como David eternizara Marat — grande homem da Revolução — por uma dedicatória solene. Aqui se trata de um homem *obsuro*, cujo nome e identidade não nos são transmitidos. Assim ficamos atentos ao valor mais elementar, à liberdade inseparável da existência mais comum. Em nenhuma outra parte, com efeito, aparece mais claramente esse aspecto do sublime³⁹ que Kant define em 1790, na *Crítica do juízo*: o homem descobre em si uma dimensão espiritual pela qual supera as forças cósmicas, ou as violências históricas com que é esmagado. A tormenta e a tempestade, como também a bala e o cutelo, anunciam o aniquilamento de nossa existência sensí-

vel, mas despertam em nós a certeza de escapar aos limites que ela nos atribui. Alguns dos paisagistas do final do século XVIII haviam tentado fazer-nos experimentar esse sublime, mas, em sua maioria cativos das convenções da “paisagem heróica” e da composição em ateliê, haviam como que enobrecido e desmaterializado as tormentas ou as tempestades de que queriam fazer sentir o calafrio. Apenas pintores capazes de restituir ao mundo material toda a sua selvageria, toda a sua inextricável riqueza de cores, de luzes e de trevas mescladas — apenas um Goya, e muitas vezes um David, puderam fazer aparecer a invisível presença da “liberdade moral”. Pois a mais alta liberdade — na invenção das formas como no sentimento interior — só é dada aos artistas que aceitaram as fatalidades da matéria e do acontecimento, e que souberam responder lealmente a seu desafio.⁴⁰

LUZES E PODER EM A FLAUTA MÁGICA

Comentários não são o que falta em torno de *A flauta mágica*.* Goethe dizia que ela se podia prestar a leituras múltiplas, proporcionando um prazer simples à multidão e entregando tesouros secretos aos iniciados... O *Libretto* de Schikaneder é, de fato, bastante animado para fascinar um auditório ingênuo, ao mesmo tempo que comporta uma alegoria complexa que se deixa esclarecer amplamente (ainda que não sem resíduo de enigma), se a decodificamos segundo a chave oferecida pelo sistema dos dogmas e dos ritos maçônicos; para além do sentido literal e do sentido alegórico, a música de Mozart confere à ópera uma dimensão suplementar de mistério e de sentido, feita para escapar a todo discurso interpretativo, mas feita também para provocá-lo inescrutavelmente.

Seguramente, o mito central é o do casal: o percurso iniciático é ao mesmo tempo uma marcha para o saber e uma marcha para o mais alto amor. A série das provas é, de maneira simultânea, o preço a pagar para atingir o conhecimento e o obstáculo a ser superado para que o amor brilhe com sua cintilação mais alegre. Tema muito antigo, e capaz de reno-

(*) Texto de uma conferência pronunciada nos *Rencontres Internationales de Genève*, em 4 de outubro de 1977. Ler-se-á: Siegfried Morenz, *Die Zauberflöte*, Münster-Köln, 1952; J. e B. Massin, *Mozart*, Paris, 1959; A. Rosenberg, *Die Zauberflöte*, Munique, 1964; J. Chailley, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*, Paris, 1968.

vações surpreendentes: sabe-se que *A mulher sem sombra* (1919), de Hofmannsthal e Richard Strauss, é uma reinterpretação do mesmo mito, e que essa ópera se liga conscientemente à *Flauta mágica* e ao prolongamento que Goethe tentara acrescentar-lhe.

Mas ao lado dessa primeira significação, que associa estreitamente *felicidade* e *saber*, convém praticar uma leitura complementar, que colocará uma nova questão e que porá em evidência uma significação relativa ao *poder*. Sem dúvida essa é uma questão a que nos incita a preocupação política própria de nossa época. Contudo, essa não é uma questão ilegítima, imposta de fora por uma espécie de violência interpretativa. Essa questão de hoje não é uma questão anacrônica. O *Singspiel* de Schikaneder e Mozart é contemporâneo da Revolução Francesa: ele coloca e resolve, de maneira figurada, o problema da autoridade e de seu fundamento. Basta ouvir com atenção: a palavra *poder* é constantemente pronunciada, em uma estreita ligação com as palavras que dizem o amor, a felicidade, o conhecimento.

Colocar aqui a questão do poder não tem nada de arbitrário. De modo algum é preciso forçar a interpretação. O libretto *fala* sem cessar do poder. A palavra *Macht* intervém frequentemente, sob a dupla *forma* afirmativa e negativa. Cena primeira: Tamino, perseguido por uma serpente, cai desfalecido, *fällt in Ohnmacht*. É socorrido pelas três damas veladas, enviadas pela Rainha da Noite. Elas matam o monstro com seus dardos de prata e exclamam: *Stirb, Ungeheuer, durch unsre Macht*. ("Morre, monstro, por nosso poder.") Assim é o começo. Mas esse mesmo poder, no final da peça, confessa-se vencido, e é a palavra *Macht* que ouvimos:

*Zerschmettert, zernichtet ist unsre Macht,
Wir alle gestürzt in ewig Nacht.*

A obra nos fez portanto assistir a um deslocamento do poder. Aquele que nos parecia tão protetor no começo é su-

plantado por um poder mais potente e melhor, que marca o advento de uma felicidade geral.

O conflito principal, o único conflito, é o que opõe a Rainha da Noite e Sarastro, grande sacerdote da Sabedoria e do princípio solar. Desse conflito, todo o resto depende: em primeiro lugar a felicidade do par Tamino-Pamina; subsidiariamente, a sorte de Papageno, que espera impacientemente uma companheira. Três casais, portanto, em níveis de realidade distintos, evoluem sob nossos olhos — não sem a assistência ou a resistência de personagens subalternos, sobrenaturais ou sacerdotais, subordinados à Rainha da Noite ou a Sarastro: as três damas, os três meninos, os escravos, os sacerdotes, os guardas, os homens armados, o orador e, mais em relevo, o escravo rebelde, guardião e carrasco de Pamina: o mouro Monostatos (“aquele que se mantém só”), figura da perfídia e dos desejos obscuros que nascem naquele que detém poderes delegados.

Recorrerei aqui a um artifício. Examinarei a questão do poder para cada um dos três casais, sucessivamente. E seguirei a ordem ascendente, de baixo para cima, do nível inferior ao nível superior, do puro instinto, vizinho da animalidade, à sabedoria soberana.

Começemos então por Papageno — o papel que Schikaneder, o libretista, reservara para si mesmo. Sua presença é a da energia vital espontânea, mas tosca: é a parte do homem que não chegará à iniciação. Mas graças a Papageno, a bufonaria vem distender o desenrolar da alegoria séria; graças a ele, as cenas engraçadas se revezam com os instantes patéticos. Essa alternância rápida das atmosferas agradava a Goethe, que deliberadamente buscou os mesmos efeitos no esboço do que deveria ter sido uma continuação de *A flauta mágica*. Da alegria elementar aos mistérios do universo a distância é considerável e a oscilação é brusca. Mas passando assim da angústia ao riso, do recolhimento à brincadeira fácil, o ouvinte percorre, em sua amplitude inteira, todo o registro da emoção humana. Descobre-se a si mesmo por inteiro.

Passarinheiro, falador como um pássaro, mesmo que um cadeado lhe feche a boca, tendo nome de pássaro, homem da natureza (*Naturmensch*), incapaz de dissimular sua covardia, sua voracidade, seu apetite de mulheres, Papageno deixa imediatamente adivinhar o *sentido* de seu personagem. É, em todas as coisas, o homem do desejo espontâneo, do instinto, da idéia curta e ingênua. Quer muito *passar pelo* vencedor da serpente, deixar-se atribuir um *poder* que não tem. Pretende inutilmente o simples poder físico.

Podemos falar de poder a propósito dele? Talvez convenha aqui definir melhor nossos termos. Reservemos a palavra *poder* para a *autoridade eficaz que impõe uma ordem*. O poder produz, por vontade ou pela força, de maneira justa ou injusta, uma *subordinação*. Em compensação, chamemos de *força* ou *potência* à simples faculdade que tem um indivíduo de manifestar-se, segundo suas energias próprias; essa força, essa potência podem permanecer limitadas a elas mesmas, sem procurar submeter outros indivíduos. Certamente, cada ser que sente sua potência é tentado a fazer dela uma fonte de poder — organizando um *mundo* dócil à sua vontade.

Papageno não reina de fato senão sobre a gaiola de pássaros que traz às costas. Seu poder é portanto derrisório, e é um *poder* inocentemente cruel: o de aprisionar animais. Há nele contudo uma *força* irreprimível, que é a da vida elementar com suas alegrias simples, seus desesperos fugazes, sua saúde indefectível. (Mozart, em seu leito de morte, pedia que lhe cantassem as árias de Papageno, que são o próprio calor da vida.) Essa ausência de poder extenso, essa força espontânea se resumem em um conceito simples: o *imediatismo*. Nas obras do século XVIII, esse tipo de imediatismo já foi representado muitas vezes: é o bom selvagem, ou o Arlequim (e seus homólogos, como Kasperl). Papageno, o homem-papagaio, é conjuntamente bom selvagem e Kasperl, ao que se acrescenta (se se quiser aplicar, com Chailley, o código alquímico aos personagens de *A flauta mágica*) sua estreita afinidade com um dos quatro elementos — o Ar. Essa família de personagens está em contato estreito com a animalidade, ao

mesmo tempo pelo instinto que os habita e por sua convivência habitual com o mundo animal. Insistamos aqui no *imedia-tismo*, pois é um elemento que faz contraste na obra com o caráter *mediato* da experiência iniciática imposta a Tamino e a Pamina.

Papageno só conhece do mundo um espaço limitado: não conhece outras regiões que não seu estreito vale. Papageno se contenta com uma *cabana de palha* e vive o dia-a-dia: a *caça aos pássaros*, modo de subsistência primitivo, é todo o seu trabalho, enquanto outros sabem construir templos; a *troca* (com as damas da Rainha), atividade econômica rudimentar, assegura seus recursos cotidianos. E, sobretudo, Papageno não conhece a satisfação do desejo senão de modo instantâneo. Não constrói nenhum projeto a longo prazo. Em consequência, quando um prazer se oferece, ele não concebe a necessidade de adiar seu gozo, de reprimir sua idéia, nem de progredir além dele. Rousseau havia descrito exatamente da mesma maneira a estupidez e a felicidade do homem da natureza. Mas se Papageno é ineducável, resta-lhe uma *potência* erótica elementar, que é promessa de felicidade a um nível inferior. A profusão de pequenos Papageno e Papagena que se comprometem como marido e mulher, e que a música de Mozart exprime com tanta ironia, atesta a fecundidade vital, a saúde animal. Papageno, que não atinge a vida do espírito, é a energia a partir da qual pode e deve elaborar-se a vida espiritual. Do mesmo modo que se pôde ver em Leporello o duplo, a sombra projetada de Don Giovanni, é lícito ver em Papageno, segundo nossos léxicos psicológicos modernos, a sombra ou o id de Tamino: uma identidade parcial, a mais rudimentar — mas a partir da qual todo o resto pode ser construído — mediante esforço, trabalho, defrontação dos obstáculos.

Uma última observação sobre Papageno, para mostrar a que ponto ele se conforma ao tipo tradicional do bufão de teatro. Este, sem estar diretamente relacionado à intriga, nela intervém a título de auxiliar ou de impedidor: suas intervenções intempestivas desempenham por vezes um papel providencial; o bufão, à sua revelia, é um salvador ou um salva-vidas. Papa-

geno é bem assim. Enviado como batedor e mensageiro por Tamino, o passarinho surge no momento preciso, por duas vezes, para *salvar* Pamina das sevícias do sombrio e violento Monostatos. Além disso, é Papageno quem revela a Pamina o amor de Tamino, antes que este se tenha mostrado. A palavra de Papageno desempenha para a heroína o papel que o retrato de Pamina desempenhara para o herói: ele anuncia um objeto de amor, mas ao mesmo tempo faz sentir sua ausência. Se Papageno não tem poder direto, sua inocência, sua alegria — acompanhadas da flauta de cana e do *Glockenspiel** — se convertem em um poder indireto: Papageno fará girar a roda do destino, sem saber.

Subamos um escalão. Passemos ao nível do casal Tamino-Pamina. Sua aventura nos revelará, desta vez, as condições de uma acessão ao poder.

Tamino é filho de príncipe. No início da obra, um monstro o persegue. Está a ponto de perecer, pede por socorro.

Ele caiu desfalecido.** E desse nada provisório renasce para a vida, sem saber nem onde está nem por quem foi salvo. Encontra-se em situação de fraqueza, de dependência — no âmago do erro, da ilusão, da credulidade. O poder encontra-se no final de um caminho que tem origem nas trevas.

É na qualidade de homem, não de filho de rei, que Tamino sofrerá as provas iniciáticas. O tema da *igualdade* é posto em evidência insistentemente pelo libreto. Mas, por outro lado, Sarastro anuncia a Tamino que seu futuro, se enfrentar vitoriosamente a prova, será reinar como príncipe sábio, “*als ein weiser Prinz zu regieren*”. A aprendizagem da humanidade integral não se distingue dos preparativos que conduzem ao exercício do melhor poder possível, do poder plenamente legítimo. Certas encenações — penso na de Bergman — não hesitam em mostrar essa tomada de poder — essa

(*) Instrumento de percussão, uma espécie de carrilhão de mão. (N. T.)

(**) Segundo Chailley, *op. cit.*, p. 135, o desmaio simboliza a morte para si mesmo que precede as provas iniciáticas.

acessão justificada ao poder — na última cena. Ao fazer eclipsar-se Sarastro, o contraste torna-se o maior possível entre a impotência inicial e a onipotência final de Tamino. Essa acessão ao poder, além disso, confunde-se com a realização amorosa do casal, em sua plena maturidade espiritual, vitoriosa da sombra, do silêncio, do mal-entendido. A mais alta síntese amorosa coincide assim com a conquista do saber e do poder. Todas as felicidades desejáveis são fundidas em um único bloco luminoso — acumulação de todos os fantasmas juvenis.

Sabe-se a que ponto a série das provas de Tamino corresponde ao itinerário imposto pelo ritual maçônico. Não exporei as etapas sucessivas dessa marcha no labirinto. Para minha intenção de hoje, o detalhe simbólico das etapas sucessivas importa menos que o próprio princípio do percurso probatório — caminhada em que o herói é intimado a desenvolver uma força de alma que ignorava, e da qual doravante se apossa.

A religião maçônica, que desejaria preparar uma era nova do mundo, pretende-se ao mesmo tempo informada das verdades mais antigas. É aos cultos a mistérios da Antiguidade que ela toma de empréstimo seu ritual da prova, sem esquecer tampouco certas práticas da cavalaria medieval. Essa simbólica da viagem em direção à verdade ou à santidade era quase inteiramente utilizável pelo pensamento das Luzes para representar a descoberta progressiva da voz da consciência, a caminhada paciente em que a não-razão (animal, desarmada, errante) se faz Razão, estável e senhora de seu poder. O “romance de educação” ou “de formação” é a versão narrativa daquilo que *A flauta mágica* nos propõe ao modo do lirismo solene e feérico. O romance *Sethos*, do abade Terrasson, ao qual o libreto de *A flauta mágica* deve muito, não é outra coisa: o propósito pedagógico desse partidário resoluto dos modernos adota como quadro fictício o antigo Egito, e formula suas convicções racionalistas sob a abóbada dos templos de Ísis e de Osíris — singular acordo entre o mito arcaico e a filosofia nova. O *Émile* de Rousseau, o *Wilhelm Meister* de Goethe traçam no mundo contemporâneo o itinerário de aprendizagem percorrido por seres que entram na posse de

sua liberdade. E inúmeros são aqueles que, na mesma época, imaginam que se pode estender à humanidade inteira uma educação do mesmo tipo, que transformaria uma consciência confusa em uma razão senhora de seu querer e de sua identidade. O mito do progresso humano, que vem à luz nesse momento preciso, transfere para o destino coletivo a promessa de liberdade que o romance de educação limita ao devir de um indivíduo. A série das provas encontra seu correspondente na marcha laboriosa da história em direção à plenitude e à reconciliação de todos aqueles que a ignorância separara. Releiam o libreto de *A flauta mágica*; a promessa feita a Tamino e a Pamina ressoa por duas vezes nos mesmos termos. A felicidade que os espera é a felicidade da terra inteira — uma nova idade de ouro; os sacerdotes cantam, no final do primeiro ato:

Quando a virtude e a eqüidade
Espalham a glória por esse nobre caminho,
A terra é um reino do céu
E os mortais são semelhantes aos deuses.*

E os três meninos repetirão os dois últimos versos num momento decisivo (Ato II, cena 26), anunciando o triunfo iminente do sol, a ruína da superstição, o retorno da “doce serenidade” (*holde Ruhe*). “Logo a terra será um reino celeste.” Eu proponho ouvir essa frase como uma promessa escatológica, em perfeito acordo com o mito de aurora e de vitória solar que cercou os primeiros anos da Revolução. (Pôde-se dizer que a maçonaria do século XVIII, cujo programa se pretendia puramente moral, e não político, trabalhava contudo em uma crítica radical da instituição do Estado e que, desse modo, o alcance de sua ação era tanto mais político quanto ela se pretendia não-política: segundo o historiador Reinhart Koselleck, isso era sacar um cheque em branco sobre o futuro, sem fundo político.)**

(*) *Dann ist die Erde ein Himmelreich
Und Sterbliche den Göttern gleich.*

(**) Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise*, Frankfurt, 1966.

Quando o *Singspiel* termina em glória, avalia-se a distância transposta, a partir do instante inicial da desordem individual. O caminho percorrido revela a função do amor na formação da identidade pessoal. Pois o que colocou Tamino na rota de sua busca foi originalmente o despertar do desejo amoroso, à vista do retrato de Pamina que lhe fez remeter a Rainha da Noite. Tamino está pronto a tudo enfrentar para ir ao encontro do ser cuja imagem o seduziu. Ele só tem um objetivo: libertá-la de Sarastro, denunciado como um tirano pela Rainha. A força inicial que arrasta Tamino para a aventura é de natureza instintiva. Schikaneder utiliza por duas ou três vezes a palavra *Trieb*, de que se sabe o emprego que dela fará Freud. Mas não forçamos a interpretação de *A flauta mágica* ao recorrer a uma outra noção freudiana, e ao dizer que a iniciação de Tamino consiste inteiramente na *sublimação* desse desejo inicial surgido. Ao longo da viagem, o herói mudará de objetivo, visará mais alto, sem por isso renunciar ao primeiro objeto de seu desejo, que se torna o que os psicanalistas chamam de um “benefício secundário”: “Que o conhecimento da sabedoria seja minha vitória, e que a doce Pamina seja minha recompensa”.* A posse amorosa deixa assim de ser a aspiração *imediate*. Tamino consente em *adiá-la*. Aceita que o risco da morte e a coação do silêncio se interponham entre ele e aquela que ama. Ao preço do afastamento e da dor, obterá a presença redobrada: assim a renúncia (que Papageno ignora) abre a dimensão do futuro. É preciso impor-se a pior frustração para dar prova de uma *força* interior, e entrar na posse de um *poder* cujo alcance se estende para muito além do círculo estreito das satisfações imediatas. O amor de Tamino e de Pamina tem doravante um passado e um futuro: transpôs o desespero e a morte, nada mais pode ameaçá-lo.

A ruptura momentânea (de que Tamino sofre conscientemente a obrigação, na esperança de uma recompensa futura)

(*) Ato II, cena 3.

é vivida por Pamina, em compensação, como uma catástrofe incompreensível. O patético da heroína está ligado à sanha de um destino perseguidor, que faz dela, antes do desfecho glorioso, uma vítima sobre a qual todas as desgraças se abatem, sem que ela nada compreenda. Perdeu um pai amado — personagem misterioso de que conserva a lembrança; foi arrancada de sua mãe, a *sternflammende Königin* que ela insiste em acreditar afetuosa; está cativa de um poderoso desconhecido — Sarastro — que não a fez conhecer suas intenções benévolas; deve sofrer as tentativas de sedução brutais de Monostatos; Tamino, por quem se crê amada, cala-se, depois lhe diz um último adeus; ela tentará matar-se; os três meninos detêm seu gesto no último instante. A frustração aqui é densa, incessante, reiterada. Reina uma atmosfera de *roman noir* ou de imaginação sadeana em torno de Pamina; branca filha de uma mãe sombria, ela é irmã das adormecidas martirizadas de Füssli, de todas as frágeis criaturas atrozmente seqüestradas em subterrâneos góticos ou em prisões de inquisição inventadas ou reinventadas pelos romances do final do século XVIII. Esse patético do *cativo* deu lugar a um tipo particular de obra lírica — a ópera “de salvamento” (*Rettungsoper*), de que uma das primeiras (de Berton) se intitula *Os rigores do claustro* e de que uma das últimas será *Fidelio*. Já Constance, em *O rapto do serralho*, conhecia esse destino de cativa, e sua sorte convidava a refletir sobre o *abuso do poder*...

Mas a série de lutos infligida a Pamina tem igualmente valor de prova. É também uma viagem iniciática; é mesmo uma dupla viagem, já que, por um lado, Pamina passa do domínio noturno e feminino de sua mãe para o domínio masculino e solar de Sarastro e, por outro lado, atravessa a noite e a morte, o que a torna digna de transpor, com Tamino, o limiar sagrado. Os sofrimentos suportados são o preço pago pela conquista de um poder. Pamina, para a última prova, toma a mão de Tamino e o guia. Sob sua forma depurada pela prova, o amor não é mais o impulso instintivo que deve ser superado; ao contrário, é a força diretiva, a potência que pode guiar através das chamas ou das águas. Pamina canta:

*Ich selbst führe dich
Die Liebe leitet mich.*
Eu mesma te conduzo,
O amor me guia.*

Ora, o amor não é a única potência condutora. A flauta mágica, nesse momento, protege o par e abre o caminho. O verbo *leiten*, cujo sujeito era o amor, *die Liebe*, é repetido, e recebe desta vez por sujeito a flauta; Pamina canta:

*Nun komm und spiel die Flöte an
Sie leite uns auf grauser Bahn.***
Tamino, toma a flauta, faz ouvir seu canto,
E que ela nos conduza por este caminho lúgubre.

Depois os dois:

*Wir wandeln durch des Tones Macht
Froh durch des Todes düstre Nacht!****
Pelo poder da música cumprimos nossa marcha,
Alegres, através da escura Noite da Morte!

É nesse momento, aliás, que ficamos sabendo pela voz de Pamina a origem da flauta confiada a Tamino pela Rainha da Noite. “Meu pai a talhou, em uma hora encantada, no mais profundo do coração de um carvalho milenar.”**** No espírito da psicologia contemporânea, ficaríamos tentados a considerar a flauta mágica como o emblema do pai arcaico, dando seu consentimento e sua proteção ao novo par; a força conquistada remonta a um passado ancestral, plenamente benéfico. Mas essa leitura psicanalítica do símbolo omitiria o essencial, se esquecêssemos a interpretação que saltava aos

(*) Ato II, cena 28.

(**) Ato II, cena 28.

(***) *Ibid.*

(****) *Ibid.*

olhos (ou aos ouvidos) dos contemporâneos de Mozart: a flauta significa a harmonia; não apenas a harmonia do casal, mas, de maneira muito mais fundamental, a *harmonia do mundo*. A harmonia que é o princípio ordenador fundamental, portanto o *poder* por excelência. É pela harmonia que o caos pode tornar-se uma ordem. Jean-Philippe Rameau, em seus escritos teóricos, não cessou de repetir que a “lei de geração harmônica” produzida pela vibração do corpo sonoro era o *segredo* fundamental do cosmo, do qual derivavam as proporções geométricas, óticas, morais. Os maçons generalizam essa idéia. O magnetizador Mesmer a estende para a medicina. O magnetismo animal é, segundo ele, um fluido universal, agindo ritmicamente no universo e em nossos corpos. O tratamento magnético pretende restabelecer, entre os corpos e o mundo, o acordo favorável. Para alguns mesmerianos convictos, a saúde do indivíduo não é concebível sem a harmonia do corpo social inteiro. (É preciso lembrar que Mozart conheceu Mesmer? Que *Bastien und Bastiene* resultou de uma encomenda de Mesmer? Que o *imã mesmérico* é um acessório cômico em *Così fan tutte*, utilizado por Despina para curar os albaneses de seu envenenamento simulado? Mais seriamente, que o efeito encantador da flauta de Tamino sobre os animais, no final da cena 15 do ato I, se explica pela lembrança de Orfeu?...) A flauta e o poder da música são reservados para a última prova, a mais difícil de todas. Então, na medida em que a harmonia representa a lei do mundo e a regra moral, o instrumento tocado por Tamino não é um simples *meio* à sua disposição. É o *próprio poder* — um poder suave, sem violência — de que Tamino é apenas o oficiante, e pelo qual se deixa guiar. O que *representa* a prova derradeira não é só o triunfo do amor: é o triunfo da música e do músico.

Se eu estivesse sujeito a alguma coerência filosófica, ficaria muito embaraçado. Acabo de dizer que o poder superior, que se impõe e triunfa, era o da harmonia, simbolizada pela flauta; trata-se portanto de um poder *impessoal*, oficiado por uma pessoa — poder nitidamente distinto, contudo, da pessoa

que o oficia. Mas dissera anteriormente que a força de alma, a força da recusa oposta ao desejo imediato, a força que assume e interioriza o risco da morte, transforma-se em poder, isto é, em aptidão para impor uma ordem a outros seres, tendo começado por impô-la a si mesma; e, nesse caso, o poder está ligado a uma *pessoa*, tem sua origem na consciência individual “virtuosa”, que se mostrou capaz de negar a si própria e de superar as mais duras provas. Não há aí, na fonte ou no ponto de ancoragem do poder, duas proposições contraditórias? Ora, é preciso reconhecer que o sonho (ou a utopia) do pensamento das Luzes é conciliar essas duas proposições aparentemente contraditórias. E isso não é em parte alguma mais bem evidenciado que no personagem de Sarastro.

Onde está a autoridade? Onde está o poder? Duas respostas são possíveis. Uma, tranquilizadora, é que o poder pertence aos deuses — Ísis e Osíris — e à ordem estelar; a fonte da autoridade está entre as grandes entidades eternas e impessoais: luz, sabedoria, virtude, amor, harmonia, etc. Para exercer-se entre os homens, a lei transcendente tem necessidade de um intérprete, e apenas seres irrepreensíveis podem exercer essa função: Sarastro é tão-somente um *oficiante*. Mas por mais que essa teocracia se queira *racional* (à diferença daquela que se vale de uma “revelação”), pode escapar à suspeita que o pensamento das Luzes não cessou de levantar contra o poder dos reis e dos sacerdotes? E eis aqui a resposta menos tranquilizadora, sem dúvida nenhuma herética diante das intenções do libreto de *A flauta mágica*: aquele que se faz passar pelo *intérprete* de um poder universal e impessoal não procura senão tornar respeitáveis e intangíveis decisões que emanam de sua vontade pessoal e ditadas por seu exclusivo interesse. Eu diria sumariamente: o pensamento das Luzes se revolta contra o exercício arbitrário do poder, tal como o detêm os monarcas absolutos; entende transferir esse poder a um princípio impessoal e universal (lei natural, razão, vontade geral, povo, etc.). A submissão de todos a uma mesma lei impessoal constitui a própria definição da igualdade; mas então se colocará o problema daquele ou daqueles que se pretende-

rão os *intérpretes* qualificados do princípio universal. A crítica tradicional das Luzes contra a impostura dos sacerdotes pode voltar-se *a fortiori* contra Robespierre, quando ele se faz passar pelo primeiro oficiante do culto do Ser supremo... Mas voltemos à descrição do poder de Sarastro.

Sarastro (cujo nome, como se sabe, imita o de Zoroastro, ou Zaratustra) não é rei, mas grande sacerdote. Só tem acima dele os deuses e suas leis, de que é o intérprete. Na célebre ária *In diesen heiligen Hallen*, “sob estas abóbadas sagradas”, a afirmação inicial de Sarastro é de que ali não se conhece a vingança — *Kennt man die Rache nicht*.^{*} Ora, a vingança é precisamente a expressão do *querer pessoal*. O iniciado abdicou desse querer (dessa paixão) para não ser mais que o oficiante de uma lei compassiva e desinteressada. (Quanto aos adversários, a Rainha da Noite, Monostatos, só conhecem a paixão egoísta: ciúme, despeito, desejo de assassinio, vingança.)

Detentor de um talismã mágico — o “sétuplo círculo solar”, onde o número 7 estende ao espaço planetário as sete notas da gama — Sarastro possui alguns dos atributos da divindade: tem visão sobre todos os lugares e todos os tempos. Como a divindade, ele próprio não tem história. (Papageno, no pólo oposto, por assim dizer não tinha história, porque está próximo da animalidade, não tendo projetos senão no instante, ditados pelo exclusivo apetite físico.) Nada pode acontecer a Sarastro. Nenhum perigo pode ameaçá-lo. Venceu por antecipação. A Rainha da Noite é submetida ao seu poder imediatamente (*steht in meiner Macht*).^{**} Ele sabia previamente que Tamino e Pamina estavam destinados um ao outro; as desleais tentativas de sedução de Monostatos não lhe escapam; conhece o segredo dos corações; no maravilhoso trio em que impõe aos amantes a separação, sabe *por antecipação* que se reencontrarão. *Wir sehn uns wieder*.^{***}

(*) Ato II, cena 12.

(**) Ato I, cena 18.

(***) Ato II, cena 21.

Não podemos impedir-nos de pensar aqui na cena em que o preceptor imaginado por Rousseau separa Émile e Sophie, assiste às suas despedidas — sabendo bem, e sabendo sozinho, que se prepara assim a alegria da volta.

Como o preceptor rousseuista, Sarastro conduz em segredo toda a ação: tem seu plano, que não se revela aos outros senão no momento de sua realização. Faz jogar a seu favor as próprias forças adversas. As potências negativas servem aos seus desígnios sem o saber. Portanto, ele próprio é poderoso o bastante para jamais ter necessidade de recorrer à violência. As palavras incessantemente pronunciadas por Sarastro, e que são como a manifestação direta de seu poder, são *conduzir, dirigir: führen, leiten*. Suas ordens são executadas literalmente, por uma legião de sacerdotes, guardiões, mensageiros — os quais, dirigindo suas preces aos deuses, não se esquecem de aclamar Sarastro. A homenagem pessoal chega a ganhar os tons do que em nosso século foi chamado de “culto da personalidade”:

Er ist es dem wir uns mit Freude ergeben.

Er ist unser Abgott, dem alle sich weihen.

É a ele que com alegria nos submetemos.

Ele é nosso ídolo, a quem todos se consagram.*

Pedagogo onisciente, quase divino, cuja mão oculta conduz toda a ação, Sarastro pertence a uma família de personagens nos quais o pensamento das Luzes, desde o *Télémaque* de Fénelon, projetou seu sonho de uma sabedoria eficaz, capaz de conduzir os homens para o conhecimento e a felicidade. Hoje, irreverentemente, alguns se perguntam: esses personagens benfazejos não são “personalidades autoritárias”? Na sua maneira de prometer aos jovens o poder, como recompensa do recalque ou da frustração, não são eles, a despeito de toda sua benevolência, *manipuladores*? (Emprego aqui inten-

(*) Ato I, cena 18.

cionalmente os termos do vocabulário da moda, que é mitologia do desejo e do sonho, e que considera como opressiva qualquer sujeição racional.)

É ao nível *simbólico*, no entanto, que culmina a figura de Sarastro. Seu conflito com a Rainha da Noite é o conflito da luz e das trevas; subsidiariamente, é também o conflito da masculinidade e da feminilidade. A Rainha da Noite é o personagem mais difícil de interpretar. O que representa ela? A Igreja católica e, mais geralmente, os poderes políticos hostis à franco-maçonaria? As lojas femininas, rivais das lojas masculinas?* O espírito do mal? Não proporei aqui interpretação nova. Aceito, sem procurar ver mais longe, a imagem literal de uma potência cósmica — a noite estrelada, com suas infinitas riquezas cintilantes. Aceito também ver nela a mãe má (a mãe “de seio ácido”), que para reconquistar seu poder está pronta a sacrificar sua filha e entregá-la ao abominável Monostatos. Um dos atributos simbólicos da Noite é o *véu*. Não apenas as damas que a servem estão *veladas*, mas a atividade de *velamento* é o meio pelo qual a Rainha da Noite tenta reconquistar seu poder. Ela calunia Sarastro e os iniciados; faz crer que são impostores hipócritas e monstros. A primeira das provas vitoriosas de Tamino e Pamina consiste em erguer esse véu de mentira, que de início os fez não reconhecer a verdadeira face, humana e amistosa, dos adeptos da Sabedoria. Uma vez dissipado esse véu, resta ainda toda a série dos obstáculos interpostos diante de uma verdade que se furta à aproximação direta... A figura da Rainha, supostamente propícia de início, depois reconhecida como hostil, determina a tensão dramática; ela ajuda, depois entrava; assim se multiplicam as ilusões, os erros, os obstáculos, que prolongam a viagem iniciática e aumentam o valor do triunfo final.

A vitória só é gloriosa contra uma força adversa suficientemente poderosa. Portanto, era importante não revelar com demasiada antecipação a inferioridade “originária” da rai-

(*) É a tese defendida por Jacques Chailley.

nha, e o melhor meio de não mostrá-la previamente vencida era fazer dela uma potência provisoriamente generosa e benéfica na primeira parte da obra.

A feminilidade, denegrida na pessoa da Rainha, encontra sua compensação em sua filha Pamina, mediante a submissão à lei iniciática, que é uma lei masculina.* A mulher será acolhida na pessoa de Pamina, lançada no abismo na pessoa da Rainha e de suas auxiliares. A reconciliação se opera pelo jovem casal; mas a viúva tenebrosa, a feiticeira dos vocalises sublimes desaparece, ao que se afigura, para todo o sempre. A Rainha, e Monostatos, e as damas veladas terão servido tão-somente para acentuar o triunfo de Sarastro: pode-se acompanhar, *sobre fundo de trevas*, a subida do dia, mas quando o sol rompe, a noite se dissipa. Traduzamos isso em termos morais e políticos: é preciso inventar um princípio negativo bastante enérgico para explicar por que a luz da justiça não é imediatamente instalada em todos os corações. E se o mundo humano ainda não é radioso, é que o Príncipe das Trevas faz oposição (aqui, trata-se de uma *princesa das trevas*, mas é a mesma coisa). Toda escatologia, toda utopia deve inventar a face de um adversário para imputar-lhe o atraso da felicidade universal. Toda utopia é, portanto, maniqueísta. Ora, o maniqueísmo deriva de um “zoroastrismo”. O nome de Sarastro, no caso, é de uma exatidão perfeita.

Os acordes de uma glória luminosa em mi bemol, a tonalidade cara aos maçons, encham o espaço no final de *A flauta mágica*. É a *parousia*, o fim dos tempos. Pode-se imaginar que *A flauta mágica* tivesse uma continuação? Entretanto, esse é o sonho de Goethe, que gostaria de criar, para outros músicos, uma obra análoga. Como procederá ele?

Se observamos, por volta de 1789, as obras tão numerosas que tentam impor a imagem da luz triunfante, da clareza vitoriosa na luta contra as trevas, o que aparece é que,

(*) Esse é o ponto em que insistirá a maioria dos comentadores, e sobretudo J. Chailley.

nos grandes artistas, a sombra jamais se deixa expulsar completamente; de uma maneira ou de outra ela volta ao ataque. Mozart e Schikaneder o sabiam, pois que fazem do tenebroso Monostatos um servidor de Sarastro (hoje alguns diriam, em um termo extraído de Jung: a *sombra* de Sarastro). Do mesmo modo, no cenário político, a Revolução Francesa se pensa em primeiro lugar como a grande aurora do gênero humano; depois ela se deixa invadir pela suspeita, pela obsessão do inimigo interno, pelo terror. (Saint-Just: “Nosso objetivo é estabelecer uma tal ordem de coisas que uma inclinação universal para o bem se estabeleça; uma tal ordem que as facções se vejam repentinamente lançadas ao cadafalso”...*)

É bem a essa lei do *retorno da sombra* que recorre Goethe, no fragmento que escreve para dar seqüência ao *Singspiel* de Mozart. Assistimos de início a um aparente triunfo da Noite. Monostatos, sob as ordens da Rainha, introduziu-se no palácio real de Tamino; apoderou-se da criança que Pamina acaba de dar à luz e, não podendo levá-la, encerrou-a em um ataúde de ouro, lacrado com o sinete da Rainha da Noite. O rei e Pamina estão desesperados; carregam separadamente o luto. Para que a criança permaneça viva no ataúde, este deve ser carregado noite e dia. Sarastro, por seu lado, deve abandonar o poder; o destino o designa para cumprir entre os homens — fora do recinto demasiado protegido do Templo — um ano de peregrinação. É acolhido na cabana de Papageno e Papagena, que permanecem sem filhos e deploram a esterilidade de sua união. Sarastro produzirá crianças em ovos de avestruz: triunfo de uma ciência inquietante. A última cena escrita — que não é uma conclusão — nos transporta para um santuário e nos faz assistir à abertura do ataúde. A criança permaneceu viva. Goethe a chama de Genius. Mas esse gênio alça vôo e desaparece nos ares. Muitos dos temas do *Segundo Fausto* — o homúnculo e o vôo de Eufóron — estão aqui prefigurados. Não se sabe com certeza como Goethe teria ter-

(*) *Rapport relatif aux personnes incarcérées*, 8 Ventoso, ano 2.

minado sua peça. As imagens que nos restam são movimentos *centrífgos*: Sarastro afasta-se do templo; a criança, libertada de sua prisão noturna, eleva-se nas alturas e escapa à nossa vista. *A flauta mágica* terminava num movimento maravilhosamente convergente, num centro radioso, como se o mundo fosse enfim atingir sua verdade imutável. O fragmento de Goethe recoloca tudo em questão; retoma os mesmos personagens míticos, o mesmo conflito da luz e das trevas, para deles fazer um fragmento enigmático, onde se exprime o aspecto problemático, errante, noturno, do mundo moderno que está começando. As perguntas colocadas permanecem sem resposta. O gênio (*Genius*) pode ser um habitante desta terra? O sábio pode conservar o poder? Quando o “mestre de sabedoria” aceita a vagueação e a peregrinação, assistimos à destruição completa da certeza enunciada na ária mozartiana de Sarastro. O coro canta, após a partida do mestre:

*Es soll die Wahrheit
Nicht mehr auf Erden
In voller Klarheit
Verbreitet werden.
Dein hoher Gang
Ist nun vollbracht;
Doch uns umgibt
Die tiefe Nacht.**

“A verdade não será mais difundida pela terra em sua bela clareza. Tua alta caminhada está agora terminada. É a profunda noite que nos cerca.”

Em nossa era de exílio da verdade, sentimos que esse coro desolado fala com a *nossa voz*. E essa é a razão pela qual nossos olhos se enchem de lágrimas quando Mozart canta a

(*) Goethe, *Sämtliche Werke*. Jubiläumsausgabe, v. VIII, *Singspiele*, pp. 310-1. Leia-se sobre os *Singspiele* de Goethe o belo estudo de Hugo von Hofmannsthal, em *Gesammelte Werke*, Prosa IV, S. Fischer, 1955, pp. 174-81.

iminência da aurora — esse *bald*, esse *logo* que não teve lugar em nosso século: *Die düstre Nacht verscheucht der Glanz der Sonne, Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben...* “O esplendor do sol expulsa a noite escura. Logo o nobre menino conhecerá a vida nova.” Nós esperamos ainda a vida nova.

NOTAS E COMPLEMENTOS

I. UMA TRANSFORMAÇÃO PREPARADA DE LONGA DATA

Um membro da Assembléia Constituinte, Barnave, escreveu uma notável *Introduction à la Révolution française*, onde o acontecimento é analisado à luz da história econômica da Europa desde a Renascença:

“Nos governos da Europa, a base da aristocracia é a propriedade da terra, a base da monarquia a força pública, a base da democracia a riqueza mobiliária.

As revoluções desses três agentes políticos foram as dos governos.

Durante a maior energia do regime feudal, não houve propriedade que não a das terras; a aristocracia eqüestre e sacerdotal dominou tudo, o povo foi reduzido à escravidão e os príncipes não conservaram nenhum poder.

A renascença das artes restabeleceu a propriedade industrial e mobiliária que é o fruto do trabalho, como a propriedade das terras é originariamente o produto da conquista ou da ocupação.

O princípio democrático, então quase abafado, não cessou depois de ganhar forças e de tender ao desenvolvimento. À medida que as artes, a indústria e o comércio enriquecem a classe laboriosa do povo, empobrecem os grandes proprietários de terra e reaproximam as classes pela fortuna, os progressos da instrução as reaproximam pelos costumes e recordam, após um longo esquecimento, as idéias primitivas da igualdade...

A essas causas naturais juntou-se, quase em toda parte, a influência do poderio real; por muito tempo oprimido pela aristocracia, ele chamou o povo em seu socorro. Por muito tempo o povo serve de auxiliar ao trono contra seus inimigos comuns; mas quando ele adquiriu força suficiente para não mais se contentar com um papel subordinado, explode e toma seu lugar no governo”. (Barnave, *Introduction à la Révolution française*, texto apresentado por F. Rude, Paris, 1960, cap. V e XII.)

2. A REVOLUÇÃO COMO APOCALIPSE

Enquanto Barnave vê na Revolução a explosão de um princípio cujo triunfo estava preparado há séculos por causas econômicas, o teósofo Louis-Claude de Saint-Martin esforça-se por nela decifrar um decreto misterioso da Providência. Inimigo da Igreja e de seus sacerdotes, ele espera ver triunfar a verdadeira teocracia:

“Considerando a Revolução Francesa desde sua origem, e no momento em que começou sua explosão, não encontro nada a que possa melhor compará-la que a uma imagem resumida do Juízo Final, onde as trombetas exprimem os sons imponentes que uma voz superior as faz pronunciar; onde todas as potências da terra e dos céus são abaladas, e onde os justos e os maus recebem em um instante sua recompensa. Pois, independentemente das crises pelas quais a natureza física parecia profetizar com antecedência essa Revolução, não vimos, quando ela estourou, todas as grandezas e todas as ordens do Estado fugir rapidamente, acossadas apenas pelo terror, e sem que houvesse outra força senão uma mão invisível que as perseguia? Não vimos, digo, os oprimidos retomar, como por um poder sobrenatural, todos os direitos que a injustiça deles usurpara?”

Quando a contemplamos, a essa Revolução, em seu conjunto e na rapidez de seu movimento (...) fica-se tentado a compará-la a uma espécie de encantamento e a uma operação mágica; o que fez alguém dizer que apenas a mesma mão oculta que dirigiu a Revolução poderia escrever sua história”. (Louis-Claude de Saint-Martin, *Lettre à un ami ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution française*, Paris, ano III, pp. 12-3.)

3. HUBERT ROBERT

Sua *Demolição da Bastilha*, com a impressionante torre de ângulo, a sombra que se eleva contra o flanco da fortaleza, as fumaças que obscurecem o fundo do espetáculo, é uma obra admirável. O símbolo prevalece amplamente sobre a anedota.

O homem passava por mundano e um pouco superficial. “De todos os artistas que conheci, disse a sra. Vigée-Lebrun em seus *Souvenirs*, Robert era o que mais freqüentava a sociedade, que de resto ele amava muito. Amante de todos os prazeres, sem excluir o da mesa, era geralmente estimado, e não creio que jantasse em sua casa três vezes por ano. Espetáculos, bailes, jantares, concertos, idas ao campo, nada era recusado por ele; pois todo o tempo que não empregava no trabalho, passava-o a divertir-se.

Tinha um espírito natural, muita instrução sem nenhum pedantismo, e a inesgotável alegria de seu caráter o tornava o homem mais amável que se poderia ver em sociedade. Robert sempre tivera fama por sua habilidade em

todos os exercícios físicos, e numa idade bastante avançada ainda conservava os gostos de sua juventude. Com mais de sessenta anos, ainda que se tivesse tornado muito gordo, permanecera tão ativo que corria melhor que ninguém num jogo de barras, jogava pêla, bola, e nos divertia com molecagens que nos faziam chorar de rir. Um dia, por exemplo, em Colombes, ele traçou no assoalho da sala uma longa risca com branco de Espanha; depois, fantasiado de saltimbanco, com uma vara nas mãos, pôs-se a caminhar gravemente, a correr sobre essa linha, imitando tão bem as atitudes e os gestos de um homem que anda na corda que a ilusão era perfeita, e nunca se viu nada tão engraçado.” (E. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, Charpentier, s. d., 2 v., t. II, p. 329.)

Hubert Robert foi preso “como suspeito” a 29 de outubro de 1793. Detido na Sainte-Pélagie, depois em Saint-Lazare, só foi libertado depois do 9 termidor. Durante seu encarceramento, não deixou de pintar. É pouco verossímil que tenha sido denunciado por David, como pretende a sra. Vigée-Lebrun.

Remeteremos à monografia recente de Bernard de Montgolfier, *Hubert Robert, peintre de Paris au musée Carnavalet*, Boletim do museu Carnavalet, 17º ano, 1964, nº 1 e 2, ou às obras mais antigas de C. Gabillot (1895) e de P. de Nolhac (1910).

Sobre a hostilidade, fundada em razões cívicas e morais, que a “Comuna das artes”, logo transformada em “Sociedade popular e republicana das artes”, manifestava em relação aos pintores de gênero e aos artistas que não punham seu talento a serviço do ideal revolucionário, cf. H. Lapauze, *Procès-verbaux de la Société populaire et révolutionnaire des arts*, Paris, 1903. Para uma apreciação eqüitativa do papel de David, consulte-se a obra de Louis Hauteceur, *Louis David*, Paris, 1954, assim como o livro de D. L. Dowd.

4. OS HORIZONTES DE FUGA

O pária solitário, evocado por Bernardin de Saint-Pierre em *La Chaumière indienne*, conhece a verdadeira felicidade e possui a perfeita sabedoria. A idéia da *felicidade na obscuridade*, do afastamento no seio da natureza primitiva e selvagem conserva seus atrativos por volta de 1789. Sabe-se que o jovem Senancour, em plena Revolução, respondeu a esse apelo indo sonhar nos Alpes suíços, com a vaga esperança de um desterro mais distante — na direção das ilhas da Oceania. Mas a busca de um refúgio em plena natureza não é incompatível com a utopia social. Senancour solicitou por várias vezes o apoio dos membros do Diretório (entre 1797 e 1798) para realizar seu projeto de criar, numa ilha do Pacífico, “uma instituição feliz, primeiro exemplo para o universo social”. Cf. *Sur les Générations actuelles. Absurdités humaines* (1793), texto prefaciado por Marcel

Raymond, Genebra, 1963, p. XX. Ver igualmente a obra penetrante de Marcel Raymond, *Senancour*, Paris, 1965, assim como os dois volumes de Béatrice Didier-Le Gall, *L'Imaginaire chez Senancour*, Paris, 1966.

5. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE E A LINGUAGEM DOS SÍMBOLOS

Para justificar a linguagem dos símbolos (que será a da Revolução), Bernardin de Saint-Pierre recorre ao exemplo da luz, que só se nos torna perceptível distintamente pelo contato com os objetos que a interceptam:

“Não veríamos a luz do sol se ela não se detivesse nos corpos, ou ao menos nas nuvens. Ela nos escapa fora de nossa atmosfera e nos ofusca em sua fonte. O mesmo acontece com a verdade; não a apreenderíamos, se ela não se fixasse em acontecimentos sensíveis, ou ao menos em metáforas e comparações que a refletissem; é preciso um corpo que a espelhe. Nosso entendimento não tem poder sobre as verdades puramente metafísicas, fica ofuscado por aquelas que emanam da Divindade, e não pode apreender aquelas que não repousam sobre suas obras...”

Como muitas vezes as nuvens, dispersas sob mil formas fantásticas, decompõem os raios do sol em cores mais ricas e mais variadas que as que colore as obras regulares da natureza, assim as fábulas refletem a verdade com mais amplidão que os acontecimentos reais; elas a transportam para todos os reinos; elas a adaptam aos animais, às árvores, aos elementos, e dela fazem brotar mil reflexos. Assim os raios do sol brincam sem se esbater, no fundo das águas, nelas refletem os objetos da terra e dos céus, e pelas consonâncias redobram suas belezas.

A ignorância é portanto tão necessária à verdade quanto a sombra o é para a luz, pois é das primeiras que se formam as harmonias de nossa inteligência, como das segundas se compõem as de nossa visão.” (Prólogo de *La Chaumière indienne*, 1791.) A função atribuída à sombra na constituição das cores não deixa de fazer pensar na teoria goetheana das cores.

6. O PRESSENTIMENTO DO FIM

Sénac de Meilhan, em suas *Considérations sur l'esprit et les moeurs* (1787), imagina a iminência de um tempo de fastio, de aversão, de tédio. Tendo a perfeição do saber e da arte atingido seu limite, o homem está destinado à apatia em um universo onde tudo se lhe tornou previsível:

“Nesse estado de langor em que o homem deve ser arrastado pelo curso das coisas, ele não terá talvez outro recurso, em dez ou doze gerações, senão o de um dilúvio que mergulhe tudo novamente na ignorância. Então

novas raças tratarão de percorrer o círculo no qual já estamos talvez mais adiantados do que acreditamos” (p. 44).

“Os homens embotados pela multidão e facilidade dos gozos já não são capazes de nenhum gênero de interesse. Esclarecidos sobre a nulidade da ambição, fartos dos prazeres do amor; tornados, à força de discernimento e de delicadeza, difíceis sobre as artes, o espírito, as maneiras, as obras, é-lhes necessário o singular, o extraordinário. Se sua alma conservou alguma energia, a novidade da desgraça seria talvez o único meio de tirá-los de seu langor. Esses entediados acabam num desdém universal. Desprezam a glória e talvez até mesmo o desprezo. São pessoas que de algum modo deram rapidamente a volta ao planeta que habitam. Podem dele fazer uma exata descrição e dar a cada coisa o seu preço” (pp. 196-7).

J. H. Jacobi, em seu *Woldemar* (1799, tradução francesa de Vandebourg, 2 v., Paris, ano IV), exprimia um sentimento análogo: “O estado atual da sociedade não me apresenta senão o aspecto de um mar morto e estagnado, e eis porque desejaria uma inundação qualquer, ainda que fosse de bárbaros, para varrer esses pântanos infectos e descobrir a terra virgem” (I, pp. 154-5).

Um sentimento ainda mais agudo do nada e do absurdo universal se exprime na correspondência do jovem Benjamin Constant com a sra. de Charrière: “Sinto mais do que nunca o nada de tudo, como tudo promete e nada resiste, quanto nossas forças estão acima de nosso destino, e quanto essa desproporção nos deve tornar infelizes. Essa idéia, que acho justa, não é minha; é de um piemontês, homem de espírito que conheci em La Haye, um cavaleiro de Revel, enviado da Sardenha. Ele sustenta que Deus, isto é, o autor de nós e do que nos cerca, morreu antes de ter terminado sua obra; que tinha os mais belos e vastos projetos do mundo e os maiores meios; que já pusera em obra vários dos meios, como se erguem andaimes para construir, e que no decorrer de seu trabalho ele morreu; que tudo agora se encontra feito com um objetivo que não existe mais, e que nós, em particular, nos sentimos destinados a alguma coisa de que não fazemos nenhuma idéia; somos como relógios que não tivessem mostrador, e cujas engrenagens, dotadas de inteligência, girariam até que estivessem gastas, sem saber por que e sempre se dizendo: pois que giro, então tenho um objetivo” (4 de junho de 1790). Cf. Gustave Rudler, *La Jeunesse de Benjamin Constant*, Paris, 1909, pp. 376-7, e Georges Poulet, *Benjamin Constant*, Paris, 1968.

7. A VISÃO CARICATURAL

A caricatura expande-se com particular virtuosismo por volta de 1789. É a resposta “hiper-realista” à tentação “hiperidealista” que visa ir ao encontro das calmas regiões do Belo.

A caricatura, de que Hogarth fora o primeiro grande representante no século XVIII, desempenha exatamente o papel *crítico* de que a literatura nos dá o exemplo com o romance burguês, acentuado por vezes até a vulgaridade com o gênero popular ou com a paródia. Os gêneros “nobres” — epopéia, idílio, tragédia — viram-se bastante maltratados. Pense-se na paródia do trágico de que o *Tom Thumb* de Fielding foi uma das manifestações mais virulentas.

Hiper-realista, a caricatura é necessariamente hiperexpressiva. As obras sobre a fisiognomonia e sobre a expressão das paixões (Lebrun, Lavater) foram os dicionários dos caricaturistas.

Portanto, não devemos surpreender-nos de que a época neoclássica tenha sido, por uma espécie de compensação necessária, a idade de ouro da caricatura. Um equilíbrio se restabelece. Às belezas demasiadamente intemporalmente opõem-se as feiúras exageradas do presente. A Inglaterra de Flaxman é também a de James Gillray, cuja sátira é amplamente devastadora. As modas estéticas da alta sociedade — o neogótico, o pitoresco romântico, as mascaradas exóticas — encontram na pesada vitalidade burguesa de um Rowlandson sua desmistificação instantânea. Basta dar uma olhada nos personagens triviais que passeiam nos arredores de Strawberry Hill, a residência que Horace Walpole quis poetizar através de influências góticas.

Destruidora, a caricatura é uma arma política. O próprio David sabe muito bem disso e, por instigação de Marat, ele se fará caricaturista nas horas difíceis da luta pelo triunfo do ideal jacobino.

8. A LOUCURA E A ÓPERA-BUFA

Uma moda literária difunde-se nos anos 1770 e 1780: a da loucura, a das “loucas interessantes”. Um gosto pelo excesso manifesta-se em um grande número de obras, mas procura quase imediatamente anular-se pela ostentação da sensibilidade e da virtude... É notável que a música tenha sido então considerada como o elemento propício no qual a loucura podia manifestar-se até o paroxismo. O espaço de um maravilhoso irrealismo lhe está aberto. O muito sensato Quatremère de Quincy o confessa em uma *Dissertation sur les opéras bouffons italiens*, que traz a data de 1789. Em que pensa ele? Em *La Serva Padrona* de Pergolese, em primeiro lugar. Mas também nos exemplos mais recentes de Paisiello, de Paër, de Cimarosa:

“A Música é uma arte puramente ideal, cujo modelo é imaginário e a imitação, intelectual. Seja que, pelas forças da harmonia imitativa e da combinação dos sons, chegue a exprimir e a traduzir os efeitos ruidosos da natureza, tais como os ventos, as tempestades, o rumor das ondas, etc.; seja que, por uma transposição ainda mais engenhosa, ela exprima, pelos ruídos dos corpos sonoros e das vozes, as paixões e os movimentos da alma, que furte alguns acentos à dor ou à alegria, faça falar até o silêncio, e torne

sonoras as mais mudas expressões da alma; essa arte não é senão um prestígio, seu modelo um fantasma, sua imitação uma magia. Só precisa de imagens a pintar, de paixões a exprimir. Associada à comédia, rejeitará todas essas transições ligeiras que nuançam os papéis, todas essas delicadezas de verossimilhança, todas essas finezas de raciocínio, todo esse encadeamento de interesses variados, todo esse artifício de conveniência, enfim, de que se constitui a verossimilhança dramática. Ela precisa de costumes muito pronunciados, de contrastes violentos; suas menores afeições serão paixões, e suas paixões um delírio. Será sempre a loucura para a alegria, o desespero para a dor, o estupor para a surpresa, a raiva para a cólera, a jactância para a coragem, a parvoíce para a ingenuidade, a embriaguez para o amor, o furor para o ciúme, etc. As cordas de sua lira subirão alto demais para harmonizar-se com qualquer outra; embebe seus pincéis em cores demasiado fortes para aliar-se às nuanças fracas da comédia. O modelo da comédia é o homem tal como ele é; o da música, o homem tal como pode ser. Os limites da comédia são a inverossimilhança, os da música são o impossível” (pp. 19-21).

9. A FRANCO-MAÇONARIA

A hipótese de um complô maçônico — urdido pelo duque de Orléans e os homens de seu partido — foi muitas vezes alegada para explicar os acontecimentos de 1789. “Toda uma literatura, que não está perto de ser extinta, atribui a responsabilidade da Revolução, e especialmente das jornadas de 1789, ao duque de Orléans. O duque de Orléans é que seria responsável pela rebelião Réveillon, pelo 14 de julho, pela noite do 4 de agosto, pelas jornadas de outubro. O duque certamente tentou tirar partido disso, mas que tenha estado na sua origem parece extremamente duvidoso; em todo caso, se ele jogou seu jogo, seus esforços constituíram apenas uma adunção ínfima às forças infinitamente mais consideráveis que impeliavam Paris, a França, e mesmo todo o Ocidente para a Revolução.” (J. Godechot, *La Prise de la Bastille*, Paris, 1965, p. 183.)

De qualquer modo, por volta de 1789 os entusiasmos de uma parte da burguesia e da aristocracia se voltavam para “sistemas” novos, e de preferência para aqueles que comportassem um elemento de mistério e de iniciação. O sucesso de Cagliostro e de Mesmer é um indício revelador, entre muitos outros. Os “iluminados” e os “iniciados” não são todos eles revolucionários: pense-se em Cazotte, ardente defensor da monarquia, teórico da *vontade*...

Extraído de *L'Antimagnétisme* do médico J. J. Paulet (1784) esta descrição das modas “intelectuais” de Paris: “... Um homem dotado de algum gênio, mas inclinado ao espírito de partido e ao fanatismo, formou em silêncio e a um canto da Corte uma seita que lançou raízes profundas. Quero

falar de Quesnay e dos Economistas. Suas associações misteriosas, seu tom de inspirados, sua linguagem, o espírito das alegorias, algumas pesquisas sobre a Antiguidade feitas em nosso século, e a falta de princípios ou de verdadeiros conhecimentos introduziram enfim o gosto pelas ciências místicas, alquímicas, e por tudo o que é em geral obscuro ou oculto. Existem sociedades em Paris em que se dispense um dinheiro enorme para se dedicar a essas ciências. Há a convicção de que existem na natureza potências, espíritos invisíveis, silfos, que podem estar à disposição dos homens; de que a maior parte dos fenômenos da natureza, todas as nossas ações prendem-se a forças ocultas, a uma ordem de seres desconhecidos; de que não se acreditou suficientemente nos Talismãs, na Astrologia judiciosa, nas ciências mágicas; de que a fatalidade, os próprios destinos são determinados por gênios particulares que nos guiam à nossa revelia, sem que nos demos conta dos fios que nos dirigem; enfim, de que neste mundo nos parecemos todos a verdadeiros fantoches, a escravos ignorantes e completamente cegos. Imprimem fortemente em todas as cabeças que é tempo de esclarecer-se, que o homem deve gozar de seus direitos, sacudir o jugo das potências invisíveis, ou ao menos descobrir a mão que o rege.

Esse gosto pelas coisas veladas, com sentido místico, alegórico, tornou-se geral em Paris, e ocupa hoje todas as pessoas abastadas. Só se fala de associações esotéricas. Os Liceus, os Clubes, os Museus, as Sociedades de Harmonia, etc. são todos santuários onde só se deve tratar das ciências abstratas. Todos os livros misteriosos, todos aqueles que tratam da Grande Obra, das Ciências místicas, cabalísticas, são os mais procurados. Mas o Magnetismo animal, considerado amplamente, é nesse momento o brinquedo mais em moda e que mais agita as cabeças" (pp. 3-5).

Sobre o papel dos "mistérios egípcios" e em particular do mito de Ísis no cerimonial revolucionário, conferir o belo livro de Jurgis Baltrusaitis, *La Quête d'Isis*, Paris, 1967.

10. A MÚSICA EM 1789

Essa data marca o apogeu da forma sonata e da sinfonia clássica. É em 1788 que Mozart termina ou faz executar suas últimas sinfonias: *mi bemol* (K. V. 543); *sol menor* (K. V. 550); *dó maior*, chamada *Júpiter* (K. V. 551); em 1789 aparece o admirável *Quinteto com clarineta em lá maior* (K. V. 581). Joseph Haydn, que compôs em 1788 a *Sinfonia chamada Oxford*, vai para a Inglaterra em 1790; suas doze *Sinfonias londrinas* terão ali um prodigioso sucesso. A 6 de maio de 1789, dia seguinte ao da abertura dos Estados Gerais, ficamos sabendo pelo *Mercure de France* que "a música do rei executara durante o despertar de Sua Majestade uma sinfonia de Haydn, sob a regência do senhor Giroust, superintendente da música do

rei". Gossec, nascido em 1734, é o representante francês do florescimento da sinfonia.

Por toda parte na Europa aparecem novas óperas. Em Paris, Dalayrac produz *Le deux petits Savoyards*, e *Raoul, sire de Créqui*; Grétry apresenta *Raoul Barbe-Bleue*, comédia em prosa entremeadada de arietas. Duas obras novas de Paisiello são apresentadas em Caseta e em Nápoles: *Nina ou sia la Pazza per Amore* e *I Zingari in Fiera*. Cimarosa, que se encontra em São Petersburgo, lança *La Vergine del Sole* (seu maior sucesso, *Il Matrimonio Segreto*, terá lugar em Viena em 1792). *Oberon*, de Wieland, inspira dois libretti, musicados por Wranitzky e por Kunzen (Copenhague). É preciso igualmente citar obras de Dittersdorf, J. C. Vogel, Lemoine, Anfossi, etc. Entre as óperas produzidas em 1790, mencionemos ainda *Os rigores do Claustro*, de Henri Berton: essa obra passa por ser a primeira a ter tomado como tema uma dramática libertação. A moda desse tema durará até 1820. A obra-prima do gênero (*Rescue opera*) será o *Fidelio* de Beethoven (1805-1814).

O ano de 89 ainda não vê o transcurso da grande festa nacional. Julien Tiersot (em *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, 1908) assinala que a 6 de agosto os artistas da Academia Real de Música cantam o *Requiem* de Gossec no distrito de Saint-Martin-des-Champs "para o repouso dos cidadãos mortos na defesa da causa comum". Em setembro, os músicos da Guarda Nacional executam sinfonias militares do mesmo compositor. É a ele que caberá a direção da música das primeiras festas nacionais. Ele comporá mais freqüentemente sobre poemas de circunstância de Marie-Joseph Chénier. Se Gossec tem o senso das grandes massas sonoras (sua *Marche lugubre* para os funerais de Mirabeau faz intervir o tantã), Méhul (nascido em 1763), não menos ambicioso em suas orquestrações e na ostentação quantitativa, possui uma viva inspiração melódica: seu admirável *Chant du départ* (1794, ainda sobre palavras de M.-J. Chénier) permanece uma obra impressionante quando é executada em sua versão original para *sol*, coro e orquestra.

Algumas linhas de Pierre Jean Jouve ("Chants de la liberté", in *Défense et Illustration*, Neuchâtel, 1943) nos falam da impressão que produzem em nossos dias as obras musicais da Revolução:

"A *Marche lugubre* (para os funerais de Mirabeau) tem uma grandeza muito rija, de madeira e ferro, com seus terríveis tambores nus, e apresenta modos de abismos sonoros cavados pelos baixos, que fazem dela exatamente a obra do estilo. Pode-se compará-la em pensamento ao quadro de David: *Marat assassinado*. Acredita-se reencontrar aí a atrocidade da banheira com a água tingida de sangue, da toalha verde, da sinistra caixa de madeira, e do cadáver que se tornou sorridente e espiritual, 'o divino *Marat*'; ausência de sombra, dureza augusta, e também senso das trevas. Essas forças contraditórias são reunidas pela metafísica da Fatalidade antiga, que ostenta, que torna a dor por excesso de dor harmoniosa. A *Marche lugubre*,

que supera por vezes em intensidade a célebre *Marcha fúnebre* de Beethoven, deveria ser a expressão do luto nacional”.

Por outro lado, é preciso lembrar que a Revolução utilizou, para seu cerimonial, obras que haviam sido compostas fora de qualquer intenção patriótica? Um músico alemão morto em Paris em 1788, Vogel, compusera uma ópera sobre um *libretto* inspirado em Metastásio, *Démophon*. A ópera foi apresentada em 1789. Sua abertura, trecho vasto e severo, foi muitas vezes executada por ocasião das cerimônias patrióticas, especialmente de setembro de 1790, “para a pompa fúnebre dos oficiais mortos em Nancy” (cf. J. Tiersot, *op. cit.*, pp. 48-9). Na cena lírica *Offrande à la liberté* (1792), Gossec associa à sua soberba orquestração da *Marseillaise* de Rouget de Lisle (composta em 1792 como *Chant de guerre de l’armée du Rhin*) uma adaptação de uma ária extraída da ópera-cômica *Renaud d’Ast*, composta por Dalayrac antes da Revolução (primeira apresentação: 1787); é assim que a serenata *Vous qui d’amoureuse aventure courez et plaisirs et dangers* torna-se *Veillons au salut de l’empire, Veillons au maintien de nos droits*.

11. O MITO SOLAR DA REVOLUÇÃO

Ele toma o lugar, nem é preciso dizer, do mito solar da monarquia, do mesmo modo que a filosofia das luzes desviava em seu proveito as imagens ligadas à teologia da luz.

Os historiadores, desde Tocqueville, bem sabem que a administração centralizada do Antigo Regime tendeu a promover a uniformidade das leis em todos os territórios do reino, e a favorecer a igualdade dos indivíduos diante da lei. Restava transformar os indivíduos em cidadãos: isso foi obra da Revolução.

12. A TOMADA DA BASTILHA

Sobre os detalhes desse dia, cf. o livro recente de Jacques Godechot, *La Prise de la Bastille*, Paris, 1965. Lembremos a utilização simbólica dos vestígios da fortaleza, de que o empresário Palloy fez um tráfico muito lucrativo: uma parte das pedras foi destinada ao acabamento da ponte Luís XVI, construída segundo os projetos do arquiteto Perronet (a obra se chamará posteriormente Pont de la Révolution, depois Pont de la Concorde); outras pedras “foram esculpidas de maneira a reproduzir um plano relevo da fortaleza” e transportadas para a província (*op. cit.*, p. 322).

É oportuno lembrar aqui as recordações e as reflexões que figuram no livro V das *Memórias de além-túmulo*: “Os peritos acorreram na autópsia

da Bastilha. Cafés provisórios estabeleceram-se debaixo de tendas; as pessoas se espremiavam, como na feira de Saint-Germain ou em Longchamp; inúmeros veículos desfilavam ou paravam ao pé das torres, de onde se lançavam as pedras entre turbilhões de poeira. Mulheres elegantemente enfeitadas, jovens na moda, situados sobre diferentes degraus dos escombros góticos, misturavam-se aos trabalhadores seminus que demoliam os muros, às aclamações da multidão. Nesse ponto de encontro viam-se os oradores mais famosos, os homens de letras mais conhecidos, os pintores mais célebres, os atores e as atrizes mais renomados, as dançarinas mais em voga, os estrangeiros mais ilustres, os senhores da Corte e os embaixadores da Europa: a velha França tinha ido ali para acabar, a nova para começar.

Todo acontecimento, por mais miserável ou odioso que seja em si mesmo, quando suas circunstâncias são sérias e ele marca época, não deve ser tratado com levandade: o que era preciso ver na tomada da Bastilha (e que não se viu então) era não o ato violento da emancipação de um povo, mas a própria emancipação, resultado desse ato.

Admirou-se o que era preciso condenar, o acidente, e não se foi buscar no futuro os destinos realizados de um povo, a mudança dos costumes, das idéias, dos poderes políticos, uma renovação da espécie humana, de que a tomada da Bastilha iniciava a era, como um sangrento jubileu. A cólera brutal fazia ruínas, e sob essa cólera estava oculta a inteligência que lançava entre essas ruínas os fundamentos do novo edifício.”

13. REMONTAR AOS PRINCÍPIOS

Para muitos contemporâneos, recorrer aos princípios é indício de uma nova época: o saber rigoroso e a ação fundada nesse saber suplantam uma era de imaginação, de invenção, de desenvolvimento das artes, doravante finda. (Em política, o que começa é de fato menos a era do saber que a das ideologias.) Citemos aqui algumas linhas bastante características de J. P. Rabaut Saint-Étienne: “É na marcha do espírito humano que o século da filosofia sucede necessariamente ao das belas-artes. Começa-se por imitar a natureza, acaba-se por estudá-la: em primeiro lugar observam-se os objetos, em seguida buscam-se as causas e os princípios. Sob o reinado de Luís XV, os homens de letras tomaram um novo caráter; e quando a poesia, a arquitetura, a pintura e a escultura tinham produzido um grande número de obras-primas; quando o novo, que dá um tão grande valor às belas-artes, foi esgotado e as grandes concepções haviam ficado mais difíceis, os espíritos se voltaram naturalmente para a busca dos próprios princípios. O século da razão que examina sucedeu ao da imaginação que pinta”. (*Précis historique de la Révolution française, Assemblée constituante*, 6ª ed., Paris, 1813, pp. 24-5.)

14. O ESPAÇO DA MECÂNICA CLÁSSICA

A primeira edição da *Mécanique analytique* de Lagrange aparece em 1788. Laplace publica sua *Théorie du mouvement et de la figure elliptique des planètes* em 1784, sua *Exposition du système du monde* em 1796, sua *Mécanique céleste* em 1799.

Com Lagrange, a mecânica clássica se unifica e acaba de se matematizar. Leiamos estas linhas que figuram no *Avertissement* de sua obra e que enunciam suas intenções:

“... Reduzir a teoria da mecânica e a arte de resolver os problemas que a ela se relacionam a fórmulas gerais, cujo simples desenvolvimento dê todas as equações necessárias para a solução de cada problema”.

Reunir e apresentar “sob um mesmo ponto de vista os diferentes Princípios encontrados até aqui para facilitar a solução das questões de mecânica, mostrar sua dependência mútua e colocar ao alcance o julgamento de sua justiça e de sua extensão”.

“... Não se encontrarão Figuras nesta obra. Os métodos que aqui exponho não exigem nem construções nem raciocínios geométricos ou mecânicos, mas apenas operações algébricas sujeitas a uma marcha regular e uniforme. Aqueles que amam a Análise verão com prazer a Mecânica tornar-se um novo ramo dela, e me serão gratos por ter assim estendido seu domínio.”

Analisando, no final do século XIX, as ambições da mecânica clássica, o físico Ernst Mach escreve: “Quando vemos os enciclopedistas do século XVIII acreditar-se muito próximos de seu objetivo, que era a explicação físico-mecânica da natureza inteira, e Laplace imaginar um gênio que poderia fornecer o estado do universo num instante qualquer do futuro, se conhecesse, num instante inicial, todas as massas que o compõem, com suas posições e suas velocidades, não apenas essa superestimação entusiasta do alcance das concepções físicas e mecânicas adquiridas no século XVIII nos parece bem desculpável, mas ela é realmente para nós um espetáculo reconfortante, nobre e elevado, e podemos simpatizar do mais profundo de nosso coração com essa alegria intelectual única na história.

Agora que um século transcorreu, e que nos tornamos mais refletidos, essa concepção do mundo dos enciclopedistas nos aparece como uma *mitologia mecânica* em oposição à mitologia anímica das antigas religiões. Ambas encerram amplificações abusivas e imaginárias de um conhecimento unilateral”. (*La Mécanique, exposé historique et critique de son développement*, trad. Émile Bertrand, Paris, 1904, p. 433.)

15. ROUSSEAU E A REVOLUÇÃO FRANCESA

“Aproximamo-nos do estado de crise e do século das revoluções... Considero impossível que as grandes monarquias da Europa tenham ainda

um longo tempo de duração.” Essa profecia, que Rousseau pronuncia em 1762 no *Émile*, assemelha-se a muitas outras profecias: projeta para o futuro uma imagem do passado. Leitor de Plutarco, de Tito Lívio e de Maquiavel, ele esboçara uma *Lucrece* e sonhara longamente com a expulsão dos Tarquínios: retivera a imagem arquetípica de uma *Revolução* republicana que, banindo a tirania e repelindo com o despotismo a mácula do desejo desenfreado, instaura o reino da virtude e da castidade. Leitor de Locke, de Algernon Sidney e dos teóricos clássicos do direito natural, Rousseau sabia também quais princípios haviam triunfado na Inglaterra quando da Revolução de 1688. Genebra, quando ele era adolescente, oferecera-lhe o doloroso espetáculo da guerra civil...

Rousseau convidava à luta e à esperança? Via na queda das monarquias o sinal de uma era de justiça? Contrariamente a Turgot e aos teóricos do progresso, Rousseau não está inclinado a confiar na história e nas “luzes”. Não espera ver a felicidade pública coroar o esforço da civilização. Ele se faz mais facilmente o anunciador das catástrofes: os vícios da civilização, o jogo dos interesses e do amor-próprio exasperados arrastarão a Europa para a anarquia sangrenta; o mundo vai ser abalado por “curtas e frequentes revoluções”; a história quase toca o seu fim, que se assemelha à selva-geria do começo; a violência crepuscular verá a volta da “luta de todos contra todos” que, segundo Hobbes, precedera o nascimento da sociedade. Civilizando-se segundo as vias da desigualdade, que são as da iniquidade, o homem condenou-se à morte. Ainda se pode sonhar em regenerar a *societade*? Sem dúvida não há mais tempo. Quando escreve o *Émile*, quando se refugia no devaneio, Rousseau não parece esperar mais nada além de um *sursis* para o *indivíduo*. Nesse momento crucial em que a consciência descobre a realidade da história e seu próprio elo com o momento histórico, ela experimenta quase ao mesmo tempo a tentação de encontrar sua salvação não na história e pela história, mas fora desta, e como que desprezando sua sujeição doravante inevitável. Por toda uma parte de sua obra, Rousseau propõe aos homens de sua época uma leitura pessimista da história, e a perspectiva de um refúgio na solidão da existência pessoal. Sob esse aspecto, que não o comporta inteiramente, Rousseau se torna o guia das belas almas aterrorizadas com o curso do mundo e que buscam a felicidade na convicção íntima de sua inocência. O estado de crise, o século das revoluções são, para o indivíduo, a cisão que o remete à sua autonomia, à sua diferença, à sua dolorosa *sobrevivência* em um mundo habitado pela morte.

Mas Rousseau se resigna imperfeitamente ao fracasso da história. Não renuncia a formular as normas de uma vida social de acordo com a legitimidade, ainda que de início essas normas não estejam seguras de encontrar aplicação em parte alguma. Se se tornou um escritor, é para que os homens, por muito tempo submetidos ao malefício da mentira e da iniquidade, despertem para a consciência de sua infelicidade; é para que os povos enganados saibam enfim ver que, ao invés de estar unidos pelos verdadeiros elos

sociais, sofrem as correntes da escravidão. O cidadão de Genebra dirigiu-se a eles para desenfiteçá-los, para ajudá-los a reconhecer o jugo da servidão sob as "guirlandas de flores" que o dissimulam. A iminência do fim, tal como Rousseau o anuncia, arma o sombrio cenário sobre o qual pode erguer-se um acontecimento miraculoso; a catástrofe pressagiada dá todo seu brilho à imagem frágil de uma oportunidade derradeira: em um esforço coletivo ou, melhor ainda, sob a condução de um legislador providencial, as sociedades poderiam retornar a seus verdadeiros princípios: liberdade, igualdade, virtudes cívicas. Na eloquência patética de Rousseau, a época tornava-se o lugar de uma grande alternativa: ceder à vertigem fatal da corrupção, ou renascer para um novo vigor, para uma rude e sóbria simplicidade. Obsedada pela idéia do delito, a palavra de Rousseau era uma palavra culpabilizante: ela colocava seus contemporâneos como acusados, encostava-os na parede. Enviava uma intimação que apresentava como uma última advertência: se se deixasse agravar o luxo, a vaidade, o despotismo, a servidão, tudo acabaria em sangue. A salvação, se ainda podia ser esperada, não seria mais que o efeito de uma graça imerecida. Ora, tão forte é a exigência da salvação, tão vivo é seu horror do caos, que Rousseau persiste em manter, contra suas próprias dúvidas, contra as mais fortes asserções de seu pessimismo histórico, a hipótese precária de um "retorno à instituição legítima" e de um renascimento do corpo social. Renascimento ao preço de uma crise; regeneração e palingenesia oferecidas a quem consente em beber "a água do esquecimento". Após a longa noite febril em que tudo se apaga na confusão, o despertar pode restituir aos homens a luz de um verdadeiro recomeço: "... Como algumas doenças transtornam a cabeça dos homens e lhes tiram a lembrança do passado, encontram-se algumas vezes na duração dos Estados épocas violentas em que as revoluções fazem com os povos o que certas crises fazem com os indivíduos, onde o horror do passado é motivo do esquecimento, e onde o Estado, abrasado pelas guerras civis, renasce por assim dizer de sua cinza e retoma o vigor da juventude saindo dos braços da morte". (*Contrato social*, II, VIII.)

Isso não é certamente um programa de ação nem um plano de reformas. Em certo sentido, é mais: uma figura mítica da vida redescoberta através da prova da morte; a imagem de um limiar transposto, de uma abolição do tempo findo, de uma ressurreição gloriosa. Rousseau recorre às imagens que a teologia utilizava para descrever o dia do Juízo: ele nos propõe a versão laicizada de um Juízo que se produziria na história humana, e não no Reino do Senhor.

Essas idéias e essas imagens, Rousseau não as criou de alto a baixo. Encontrou-as em estado difuso no mundo em que vivia; mas conferiu-lhes a forma veemente, o tom imperioso que as tornaram eficazes. Sua época, ao admirá-lo, ao divinizá-lo, não fez senão redescobrir-se nele. A pregação de Rousseau certamente não "causou" a Revolução Francesa, mas incitou os homens de 1789 a compreender sua situação como uma crise revolucionária.

A palavra de Rousseau (e a dos filósofos), sem ter determinado o acontecimento, despertou o *sentimento* que dava ao acontecimento seu sentido majestoso: ela desenvolveu os conceitos que a *reflexão* e a *ação* políticas iriam pôr à prova, e além disso pôs em movimento as grandes figuras míticas às quais a *imaginação* coletiva iria apegar-se. Ele oferecia a linguagem na qual, solenemente e nem sempre sem equívoco sobre si mesma, a Revolução iria poder exaltar-se: juramentos, festas, cultos, celebrações.

Não gostaria de omitir aqui nem Voltaire, nem os Enciclopedistas. Mas nestas páginas consagradas às *imagens* do ano de 1789, era preciso restituir o devido àquele que domina a vida imaginária de sua época.

Sobre o rousseuismo na época pré-revolucionária e revolucionária, consultar-se-ão com proveito as obras de André Monglond, e em particular sua *Histoire intérieure du Preromantisme français*, 2 v., Grenoble, 1930. Cf. igualmente: Pierre Trahard, *La Sensibilité révolutionnaire (1789-1794)*, Paris, 1936.

A pesquisa sistemática conduzida por Daniel Mornet sobre as *Origines intellectuelles de la Révolution française* (Paris, 1933) permite precisar a parcela respectiva da "inteligência" e das circunstâncias: "Seguramente, se não tivesse havido senão a inteligência para ameaçar efetivamente o Antigo Regime, o Antigo Regime não teria corrido nenhum risco. Era preciso a essa inteligência, para agir, um ponto de apoio, a miséria do povo, a inquietação política. Mas essas causas políticas sem dúvida não teriam sido suficientes para determinar, ao menos tão rapidamente, a Revolução. Foi a inteligência que desobstruiu, organizou as conseqüências, quis pouco a pouco os Estados Gerais. E dos Estados Gerais, aliás sem que a inteligência desconfiasse disso, iria sair a Revolução" (p. 477).

A título de ilustração, me limitarei a lembrar dois fatos relativos a Rousseau: após uma interrupção devida aos acontecimentos de julho de 1789, a Ópera reabre suas portas com uma apresentação do *Devin du Village* de J.-J. Rousseau, em benefício das famílias dos amotinados que tombaram durante o ataque à fortaleza... A partir de um relatório de Lakanal, datado de 15 de setembro de 1794 (29 frutidor, ano II), a Convenção adota o projeto de transferência dos restos de Rousseau de Ermenonville para o Panthéon. Aqui está uma das passagens significativas do discurso de Lakanal: "O *Contrato social* parece ter sido feito para ser pronunciado na presença do gênero humano reunido para ser informado do que foi e do que perdeu... Mas as grandes máximas desenvolvidas no *Contrato social*, por mais evidentes, por mais simples que nos pareçam hoje, produziram então pouco efeito; não foram suficientemente entendidas para serem aproveitadas ou temidas; estavam muito acima do alcance comum dos espíritos, mesmo daqueles que eram ou julgavam ser superiores aos espíritos vulgares; foi de alguma forma a Revolução que nos explicou o *Contrato social*...". (Citado em J.-M. Paris, *Honneurs publics rendus à la mémoire de J.-J. Rousseau, étude historique*, Genebra, 1878.)

16. O CERIMONIAL COMO LOGRO

Lembremos a constante atitude de J.-P. Marat, que consistia em precaver seus leitores contra a retórica da generosidade e o cerimonial cívico da “primeira revolução”. Assim, depois da noite de 4 de agosto de 1789, em que os privilegiados renunciaram solenemente às suas vantagens sociais, Marat escreve em *L'Ami du Peuple*...: “Ficaremos tentados a temer que a confiante lealdade dos Deputados do Terceiro Estado tenha sido exposta às investidas da política, encoberta pela máscara do patriotismo”. A seus olhos, as *verdadeiras causas* da noite do 4 de agosto devem ser procuradas na cólera violenta das massas camponesas, e não na vontade espontânea dos privilegiados:

“Sem dúvida, atos multiplicados de justiça e de beneficência, ditados pela humanidade e pelo amor patriótico impaciente por se fazer notar, deviam levar ao auge a admiração dos espectadores, e nesses combates da generosidade que procurava superar-se a si mesma, o entusiasmo devia chegar ao arrebatamento. Era bem esse o caso? Cuidemos de não ultrajar a virtude, mas não sejamos os otários de ninguém. Se era a beneficência que ditava esses sacrifícios, é preciso convir que ela esperou um pouco demais para elevar a voz. Quê! foi ao clarão das chamas de seus castelos incendiados que tiveram a grandeza de alma de renunciar ao privilégio de manter a ferros homens que recuperaram sua liberdade de armas na mão! É à vista do suplício dos depredadores, dos concussionários, dos satélites do despotismo que eles têm a generosidade de renunciar às dízimas senhoriais e de não exigir mais nada dos desgraçados que mal têm do que viver!” (*L'Ami du Peuple*, nºs XI e XII, de segunda-feira, 21, e terça-feira, 22 de setembro de 1789.)

Karl Marx, no começo do *Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*, evocará o recurso à vestimenta romana, sob o qual se prepara de fato o advento da sociedade burguesa. Mas o culto do coração de Marat pediria observações análogas no tocante a uma outra camada social que não a burguesia.

17. REGIÕES CALMAS

O drama revolucionário não arrasta todos os espíritos. Os à-margem são numerosos, e não deveriam ser negligenciados.

Os Goncourt (entre outros) lhes emprestaram toda a sua curiosidade. Reler-se-ão, não sem irritação, os quadrinhos que eles compõem, à maneira de Boilly ou de Debucourt, em sua *Histoire de la société française pendant le Directoire*. Com a condição de não perder de vista os acontecimentos e os lances mais importantes, não é inútil considerar a Revolução sob o aspecto que ela oferece ao cronista: cafés, teatros, lugares da moda, mulheres públicas, canções, caricaturas. Não é indiferente saber que a literatura lacrimosa

jante e “sentimental”, que era corrente antes da Revolução, não perdeu seu público sob o Terror. Em suas *Considérations sur la Révolution française*, Mme. de Staël nos lembra: “Em presença dos suplícios, os espetáculos estavam comumente cheios; publicavam-se romances intitulados *Nouveau voyage sentimental*, *L'Amitié dangereuse*, *Ursule et Sophie*; enfim, toda a insipidez e a frivolidade da vida subsistiam ao lado de suas mais sombrias fúrias”. A comédia, com Collin d'Harleville, a cena de gênero (que se torna muitas vezes cena de rua), com Boilly, a gravura maliciosa, com Debucourt, persistem e deixam adivinhar uma continuidade quase sem história entre as bagatelas do Antigo Regime e os divertimentos do Império.

As variações, na figura feminina, serão muito acentuadas. A anticomunidade liberta a mulher dos espartilhos e das barbatanas em que se via encerrada; o arqueamento das ancas desaparecerá; os vestidos, leves e vaporosos, imitam o drapeado das clâmides; os cabelos mais curtos se soltarão ou serão enrolados mais livremente. Uma mutação importante, contudo, se terá produzido: o erotismo leve do século XVIII era raramente vulgar, enquanto desde o Império a frivolidade (ainda que “parisiense”) traz o estigma indelével da vulgaridade. (A palavra *vulgaridade* é um neologismo a que Mme. de Staël recorre, em 1800, em seu livro sobre *La Littérature*, para estigmatizar o relaxamento do gosto literário surgido no decorrer da Revolução.)

A obra de Henry HARRISSE, *L. L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe, 1761-1845*, Paris, 1898, permanece como o estudo mais completo sobre esse artista de olho alerta e de verve superficial. Sobre Debucourt, cf. M. Fenaille, *L'Oeuvre gravée de Debucourt*, Paris, 1899.

18. A REGENERAÇÃO PELA GEOMETRIA

“Querendo encorajar os artistas que se voltavam para a contra-revolução na falta de encomendas, a Convenção decretou, na data de 14 de agosto de 1793, que um concurso de arquitetura seria aberto e acessível a todos, mas segundo o voto emitido pelo arquiteto Dufourny, era preciso que os monumentos fossem *simples como a virtude*. A arquitetura, acrescentava ele, deve regenerar-se pela geometria.” (Spire Blondel, *L'Art pendant la Révolution*, Paris, s. d., pp. 86-7.)

19. ARQUITETURA E VERDADE

A nova arquitetura quer ser *verdadeira*. Os teóricos do “rococó”, por sua parte, achavam mérito na “bela mentira”. Emil Kaufmann lembra a fórmula tão reveladora de Algarotti: “*Dal vero più bella è la menzogna*”. “Adotando uma posição radicalmente oposta à de Lodolli, ele declarou que a estrutura em si não pode ser bela: são os ornamentos que a embelezam.”

(*L'Architecture au siècle des Lumières*, trad. O. Bernier, Paris, 1963, p. 112.) A obra de Kaufmann precisa o papel de Lodolli na formação da nova doutrina (“funcionalista”) em arquitetura.

Para os amadores esclarecidos, em 1789, a obra de Palladio oferece o modelo insuperável do gosto arquitetônico. Ora, aos olhos de Goethe, o sucesso de Palladio consiste na fusão harmoniosa de uma mentira decorativa (a coluna ou a colunata) e de uma verdade funcional (a parede). A 19 de setembro de 1786, chegando a Vicenza, ele se apressa em visitar os edifícios de Palladio. “É um grande homem todo interior, e cuja grandeza provinha da interioridade para exprimir-se exteriormente. A mais alta dificuldade com a qual esse homem, como todos os arquitetos modernos, tinha de lutar era a utilização hábil das colunatas em uma arquitetura civil, pois associar colunas e paredes permanece sempre uma contradição. Ah! como, à força de trabalho, ele chegou a combinar uma e outra, como nos inspira respeito pela presença de suas obras, como nos faz esquecer sua arte da persuasão! Há algo de divino em suas construções: é o equivalente exato da forma do grande poeta que, a partir da verdade e da mentira, compõe uma terceira realidade, cuja existência assim produzida por empréstimo exerce sobre nós um poder mágico.” (*Viagem à Itália*.)

Por sua vez, Quatremère de Quincy louva em Palladio o exemplo sempre vivo de uma síntese e de um meio-termo: “O estilo de Palladio tem uma propriedade que devia difundir-lo; é... uma espécie de meio-termo entre essa austeridade do sistema, de que alguns espíritos exclusivos abusam na imitação da Antiguidade, e as doutrinas anarquistas e licenciosas dos que se recusam a qualquer sistema, porque nenhum pode receber aplicação universal. ... Há nos edifícios de Palladio uma razão sempre clara, uma marcha simples, *um acordo satisfatório entre as leis da necessidade e as do prazer*; uma tal harmonia, enfim, que não se poderia dizer qual delas comandou a outra... Assim, é verdadeiro dizer que Palladio tornou-se o mestre mais universalmente seguido em toda a Europa e, se assim se pode dizer, o legislador dos Modernos”. (*Encyclopédie méthodique, Architecture*, art. Palladio.) À Europa acrescentam-se os jovens Estados Unidos da América. É a partir de Palladio e da Casa quadrada de Nîmes que Jefferson, desde 1787, prepara os planos do Capitólio de Richmond.

20. SIMPLICIDADE, FUNÇÃO

Quatremère de Quincy, partidário de uma simplicidade “não reduzida matematicamente à menor expressão”, nela distingue três aspectos: “Simplicidade de concepção no projeto geral de um edifício. Simplicidade no efeito geral que deve manifestar seu objetivo. Simplicidade nos meios de que depende sua execução.

... Cabe sobretudo à natureza ou à destinação do edifício inspirar ao

arquiteto o pensamento geral que deve servir de tipo à sua invenção; pois não há monumento cujo emprego não deva sujeitar-se a um primeiro dado simples, que se torna o primeiro regulador de sua composição. Alguma diversidade e alguma multiplicidade que o programa de um edifício apresenta em seus detalhes, nele sempre se encontrará o mérito da simplicidade se o artista soube subordinar todas as suas partes a um motivo geral, que contém, se assim podemos dizer, sua explicação”. (*Encyclopédie méthodique, Architecture*, 1788-1825, t. III, art. Simplicidade.)

21. A ESFERA E O CENTRO

A forma esférica, constantemente utilizada pelos arquitetos “visionários”, não é mais, como na Renascença, um símbolo do universo fechado. O espaço da *Mécanique céleste* de Laplace é infinito. É apenas ao sistema solar que a imagem da esfera permanece adequada. Logo, com o voluntarismo conquistador da era nova, a imagem encontrará sua aplicação preponderante no campo da psicologia individual: o ser voluntário é um ser *concentrado*. Convém aqui remeter-se às páginas que Georges Poulet consagra à época romântica em *Les Métamorphoses du cercle* (Paris, 1961).

No pensamento de um “iluminado”, Louis-Claude de Saint-Martin, a idéia do centro individual das criaturas se conjuga com a de um centro cósmico e espiritual, fonte de vida; eis aqui a grande visão onde, em *L'Homme de Désir* (1790), se afirma a convicção da harmonia e da correspondência universais; está aí, sem nenhuma dúvida, uma das “fontes ocultas” do romantismo:

“Eu admirava como essa fonte universal anima todos os seres, e distribui a cada um deles o inesgotável fogo, de onde tudo extraiu o movimento. Cada indivíduo formava um centro, onde se refletiam todos os pontos de sua individual esfera.

Esses indivíduos não eram eles próprios senão os pontos das esferas particulares que compõem sua classe e sua espécie, e que são igualmente dirigidos por um centro.

Estas tinham seu centro, por sua vez, nos diferentes reinos da natureza. Esses reinos tinham o deles nas grandes regiões do universo.

Essas grandes regiões correspondiam a centros ativos e dotados de uma vida inextinguível, e estes tinham por centro o primeiro e único motor de tudo aquilo que é.

Assim, tudo é individual, e entretanto, tudo não é senão um. Que é, então, esse Ser imenso que de seu centro impenetrável vê todos os seres, os astros, o universo inteiro formar apenas um ponto de sua incomensurável esfera?

Eu ouvia todas as partes do universo formar uma sublime melodia, onde os sons agudos eram equilibrados por sons graves, os sons do desejo



pelos do gozo e da alegria. Eles se auxiliavam mutuamente, para que a ordem se estabelecesse por toda parte, e anunciasse a grande unidade.

... Não é de modo algum como em nossa tenebrosa morada, onde os sons não podem comparar-se senão a sons, as cores a cores, uma substância com sua análoga; lá tudo era homogêneo.

A luz produzia sons, a melodia gerava a luz, as cores tinham movimento, porque as cores estavam vivas, e os objetos eram ao mesmo tempo sonoros, diáfanos e bastante móveis para se penetrar uns aos outros, e percorrer num raio toda a extensão.

Do meio desse magnífico espetáculo, eu via a alma humana elevar-se, como o sol radioso sai do seio das ondas”.

22. ARQUITETOS DE 1789

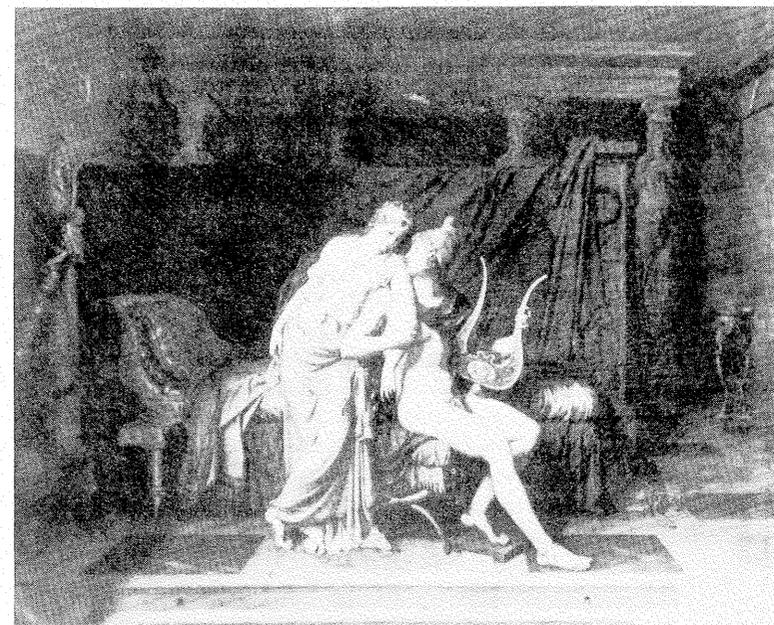
Nosso exame limitou-se a algumas tendências (muitas vezes inteiramente especulativas) manifestadas pelos arquitetos mais audaciosos do momento. Não é preciso dizer que não pretendemos traçar um quadro completo. O interesse legítimo que despertam hoje Ledoux, Boullée, Poyet, Lequeu não deveria fazer esquecer Cellérier, Bélanger, Gondoin, Gisors, De Wailly, Brongniart, Chalgrin, Victor Louis, etc.; nem os grandes italianos (Valadier, Quarenghi), quer construam em seu país ou na distante Rússia; nem os ingleses (John Nash, John Soane, James Wyatt)... Seria perigoso reduzir a arquitetura de 1789 a um “espírito geral”: falar aqui de abastança, de dignidade, de elegância, de monumentalidade regular seria dizer pouco. Certamente, reina uma linguagem comum que se presta às soluções engenhosas ou desenvoltas; parece que uma gramática pura rege todos os projetos, todas as realizações. Mas até nos arquitetos que seus contemporâneos consideravam “prudentes”, descobre-se um gosto pela força, uma tendência para os efeitos de grandeza simples, uma dignidade que preserva contudo a função decorativa do edifício, a associação por vezes estranha do rigor severo nas estruturas principais e do luxo decorativo nos interiores; uma certa reserva tende a rarefazer os ornamentos, mas para intensificar o seu efeito. A rígida canelura estabelece um diálogo contrastado com as formas sinuosas herdadas da época anterior; o arabesco decorativo tende, aliás, a sacrificar sua multiplicidade ramificada para obedecer a uma simetria mais acentuada. Os arabescos comportam motivos mais estereotipados, mais obsessivos; sua frivolidade, invadida pela recordação de Pompéia, de Palmira ou do Egito, torna-se ao mesmo tempo mais distante e mais abstrata... Mas já as fantasias exóticas ou passadistas (as construções neogóticas de Wyatt) fizeram sua aparição na Inglaterra...

Se fosse preciso mencionar brevemente, por seu valor sintomático, algumas obras iniciadas em 1789, eu reteria a Porta de Brandenburgo, inspirada nos Propileus de Atenas, construída em Berlim por Karl Langhans;

o escultor Gottfried Schadow aí acrescentará a quadriga da vitória. Reteria igualmente o plano regulador para a ampliação da cidade de Washington, desenhado por Pierre Charles L'Enfant. Nos dois casos, o lance é a estrutura e o prestígio — conjuntamente reais e simbólicos — de uma capital.

23. O SALÃO DE 1789

Para o *vernissage* do Salão de 1789, David enviara apenas *Páris e Helena*, pintado para o conde d'Artois (o futuro Carlos X). A essa tela mais alexandrina que homérica acrescentou-se mais tarde a obra de inspiração romana — o *Brutus*. Os dois quadros são sobrecarregados de reminiscências arqueológicas, mas seu espírito é singularmente oposto. É a feminilidade que predomina em *Páris e Helena* — obra em que não intervém nenhuma tensão interna — enquanto a decisão viril constitui o dado fundamental do



Jacques Louis David (1748-1825). *Os amores de Páris e Helena*, 1789, Paris, Museu do Louvre

Brutus, e marca o mais vivo contraste com o espetáculo da dor prostrada vivida pelo grupo feminino. Por seu tema, o *Brutus* pôde passar por uma crítica da mansidão demonstrada por Luís XVI em relação aos membros de sua família e de seu círculo que se opuseram à Revolução. Muito poucas obras, no Salão de 1789, trazem a marca do acontecimento. Ao lado de paisagens e de ruínas, Hubert Robert expunha o esboço segundo o modelo natural de *A Bastilha nos primeiros dias de sua demolição*.

Por seu valor de contraste, não é inútil lembrar aqui os assuntos de algumas das obras expostas. M.-J. Vien: *O Amor fugindo da escravidão* (uma mulher abre imprudentemente a gaiola, o Amor levanta vôo; uma outra corre para recapturá-lo); *Uma mãe fazendo levar oferendas ao altar de Minerva*. F. A Vincent: *Zeus escolhendo como modelos as mais belas moças de Crotona para formar a imagem de Vênus*. La Grenée, o velho: *Alexandre consultando o oráculo de Apolo*. La Grenée, o jovem: *Telêmaco e Mentor lançados na ilha de Calipso*; *Aquiles em vestes de moça, reconhecido por Ulisses*. J.-B. Regnault: *Descida da cruz*; *Cena do Dilúvio*. Joseph Vernet: *O naufrágio de Virgínia*; *Fim de tempestade*; *Pesca ao nascer do sol*. Sra. Vigée-Lebrun: *Retrato de Hubert Robert*. Dumont: *Retrato do Rei em miniatura*; *Retrato de Vien*, etc.

A *Collection des livrets* dos Salões foi reeditada por J. Guiffrey, Paris, 1869-1872, 42 v.

Sobre as reminiscências antigas em *Páris e Helena*, consulte-se o artigo de E. Coche de la Ferté e F. Guey: "Analyse archéologique et psychologique d'un tableau de David", na *Revue Archéologique*, 1950, II, pp. 129-61 (com notas de Ch. Picard). Resta um grande número de desenhos de David, segundo o artigo; alguns deles são conservados no Louvre. Cf. Jean Adhémar, *David. Naissance du génie d'un peintre*, Paris, 1953, mais particularmente pp. 39-45.

24. O BRUTUS DESCRITO POR DUCIS

J.-F. Ducis, que foi o muito livre adaptador de Shakespeare para os palcos franceses, compôs uma *Épître à Vien* (Epístola a Vien), "da escola francesa feliz restaurador". Os quadros de Vien não são os únicos evocados; as telas célebres de seus alunos e de seus contemporâneos (Regnault, Taillasson, Vincent) são aí igualmente descritas. Ducis fala longamente de David, de que menciona sucessivamente os *Horácios*, o *Brutus* e as *Sabinas* (1799). Aqui está a descrição do *Brutus*:

Ô Brutus! para teus olhos que espetáculo se prepara!
Vejo dois corpos sangrando, não vejo suas cabeças.
Como! teus filhos já não existem! Ô pai desafortunado!
Esse funesto trespassse, quem o ordenou?

Foste tu: mas Roma, ai, devia ser-te mais cara:
Não pudeste ser conjuntamente cônsul e pai.
Vejo-te imóvel, desviando os olhos,
sentado perto de um altar, apoiado em teus deuses.
A morte está em teu seio; mas, céu! com que encantos,
Tão belas de candura, de juventude e de lágrimas,
Tuas filhas te exprimem suas ingênuas dores...
Vai, ao não chorar, fazes correr meus prantos.
Brutus não os verte; ele sofre, e esse grande homem
Dá graças aos imortais pois que salvou Roma.
Mas teu ardor, David, não deve esmorecer,
E, rival de ti mesmo, é preciso superar-te.
Quando tua arte te inflama e te convoca à glória,
É o instinto que te fala, e nele é preciso crer.
O que não pode o gênio! Faz tudo a seu capricho:
Seu segredo é muitas vezes por ele mesmo ignorado.
Nosso trabalho, é a arte; o instinto, é o gênio.
Desse fogo criador, essa alma da vida,
Do pintor, do poeta alimento inflamado,
Michelangelo está ardendo, Tasso é consumido.
Esse fogo que sente, que vê, julga, inventa e dispõe,
Sob uma calma aparente às vezes repousa:
Mas o vulcão dormia; entreabre-se com rumor,
E a obra-prima está lá e se eleva e luz.

25. A PINTURA REGENERADA

Era ao correto e tímido Joseph-Marie Vien que se gostava de atribuir a honra de uma restauração da verdadeira pintura. "O grande homem, após o estudo especial da natureza, propôs a seus alunos, como modelos de beleza, as estátuas antigas, os quadros e os desenhos de Rafael, de Giulio Romano, ou de Michelangelo. Tendo-se ele próprio submetido aos princípios da Escola italiana, sua atividade no trabalho e seu exemplo foram, para os estudantes, uma *regra* de que a teoria e o desenvolvimento tinham como objetivo a perfeição...

"Vien não fez senão preparar o caminho que, na seqüência, foi tão gloriosamente percorrido por David, e o próprio respeitável velho reconhecia isso. Um dia em que me honrou com sua visita, eu lhe falei dos serviços que havia prestado à pátria, tentando uma nova restauração da arte de desenhar e de pintar; ele me respondeu modestamente: *Entreabri a porta, David a empurrou*." (Alexandre Lenoir, *Observations scientifiques et critiques sur le génie...*, Paris, 1821, pp. 259-62.) A obra de recepção de Vien na Academia fora um *Dédalo amarrando as asas de seu filho Ícaro*. Vien

continua sendo para nós aquele que se inspirou nos vasos gregos, nos baixos-relevos antigos, nas descobertas de Pompéia e de Herculano, para buscar aí os elementos de cenas alegóricas no puro "gosto Luís XVI". Sua *Mercadora de amores* teve um vivo sucesso. "Ele pintou vários quadros cujos temas extraiu de Homero, mas seu gênio jamais pôde elevar-se à altura do poeta." (Alexandre Lenoir, *ibid.*)

26. O PAPEL POLÍTICO DE DAVID

David teve assento na Convenção, votou a morte do rei, apoiou Robespierre, e foi preso depois do 9 termidor. Contribuiu para a abolição das Academias. Sobre o papel de Louis David na Convenção pode-se consultar: J. J. Guiffrey, "Louis David, pièces diverses sur le rôle de cet artiste pendant la Révolution", in *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1872, pp. 414-28; D. L. Dowd: *Pageant Master of the Republic: Jacques Louis David and the French Revolution*, Lincoln, Nebraska, 1948; "The French Revolution and the Painters", *French Historical Studies*, 1959, v. I, n.º 2, pp. 127-48; James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France*, University of Toronto Press, 1965, University of Toronto Romance Series, n.º 8 (contém uma excelente bibliografia).

27. GREUZE E FRAGONARD SOBREVIVEM A SI MESMOS

Greuze, desde as vésperas da Revolução, está brigado com todo o mundo: está separado de sua mulher, dá as costas à Academia, que em 1769 não dignou a recebê-lo como pintor de história; o público, a partir de 1785, pouco se interessa por ele. Contudo, não deixa de pintar; sob a Revolução, "vêm-se mesmo algumas vezes grupos dos seus quadros na encenação das festas republicanas" (Renouvier). Nos anos que antecedem sua morte (1805), fará algumas remessas ao Salão, na sua veia "sensível" habitual (1802: *Um cultivador entregando o arado a seu filho*). Cf. J. Martin, *Oeuvre de J.-B. Greuze*, catálogo explicativo, Paris, 1908.

Pode-se presumir que, sem a derrocada da monarquia, Fragonard tivesse continuado por mais tempo sua carreira de ilustrador e de decorador. Parece que os acontecimentos de 1789 retardaram o lançamento dos *Contes* de La Fontaine que ele havia admiravelmente ilustrado. Depois de uma estada em Grasse, retorna a Paris em 1791. É provável que tenha colaborado com sua cunhada Marguerite Gérard. (Cf. Jacques Wilhelm, "Fragonard eut-il un atelier?", *Médecine de France*, 1951, 25, p. 1728.) David lhe dá testemunho de benevolência. Em 1794, Fragonard é membro do Júri das artes, depois membro do Conservatoire du Musée (com Vincent, Hubert

Robert, Pécault, Pajou). O público o esqueceu. (Cf. Georges Wildenstein, *Fragonard*, Phaidon, 1961.)

28. REYNOLDS E MICHELANGELO, OU A HUMILDADE DOS EPÍGONOS

O décimo quinto e último *Discours sur la peinture* (dezembro de 1790) de Reynolds é um elogio de Michelangelo, apresentado como o mestre insuperado da arte pictórica. Aos olhos de Reynolds, Michelangelo levou a arte a uma "súbita maturidade", em virtude de sua imaginação, "a mais sublime que o mundo já viu". Comparativamente, "aqueles que vieram em seguida e que o imitaram" são artistas mais fracos. "Eu me contentarei em observar que as partes subalternas de nossa arte, e talvez também das outras artes, se desenvolvem por um lento e progressivo crescimento, mas que aquelas que dependem de um vigor natural da imaginação explodem comumente de modo repentino na plenitude de sua beleza. Disso Homero provavelmente, e mais seguramente Shakespeare, são exemplos notáveis. Michelangelo possui a parte poética de nossa arte no mais alto grau, e o mesmo espírito audacioso que o fez explorar as regiões desconhecidas da imaginação, esse espírito, digo eu, fascinado pela novidade e exaltado pelo sucesso de suas descobertas, não podia deixar de espicaçá-lo e de impeli-lo na carreira para além dos limites que seus sucessores, desprovidos de tanta energia, não têm a força de transpor.

... Quando tentamos compreender essa grande arte, é preciso convir que trabalhamos em condições mais difíceis que as daqueles que viveram no tempo de sua descoberta, e cujo espírito, desde a infância, estava habituado a esse estilo, que aprenderam sua língua como sua língua materna. Não tinham estilo mesquinho para desaprender; não tinham necessidade de que exortações os preparassem para admiti-lo, nem de que uma análise dos princípios lhes provasse sua verdade. Hoje precisamos recorrer a espécies de gramáticas e de dicionários, semelhantes aos meios de que nos servimos para aprender uma língua morta. Eles o aprendiam por rotina, e talvez melhor assim do que se pode fazê-lo por preceitos.

O estilo de Michelangelo, que comparei a uma linguagem e que deve ser lícito, falando poeticamente, chamar de linguagem dos deuses, deixou de viver entre nós como fazia no século XVI..." (*Discours sur la peinture*, trad. Louis Dimier, Paris, 1909, pp. 255-73.)

De fato, a arte de Reynolds é um ecletismo estudado, servido por um prodigioso talento de colorista. Sua *Morte de Dido*, de 1789 (Buckingham Palace, Londres, e Pennsylvania Museum, Filadélfia), aspira a combinar a sedução de Corregio e a cor de Veneza. Edgar Wind mostrou que a atitude de Dido é retomada quase "textualmente" da de *Psiqué adormecida*, tal como a representou um discípulo de Giulio Romano em um teto do Palais

du Té (cf. Edgar Wind, "Borrowed attitudes in Reynolds and Hogarth", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1938-1939, II, pp. 182-5).

29. PINTORES AMERICANOS

Benjamin West e John Singleton Copley, naturais do novo continente, fizeram o essencial de sua carreira na Inglaterra. West, como vimos, alcança honrarias e sucede a Reynolds à frente da Royal Academy. Atentos à atualidade, eles contribuem para a renovação da pintura histórica tomando como assuntos acontecimentos recentes. Preparam assim o caminho para os pintores franceses da epopéia imperial. Em relação a isso, fazem obra de precursores. No ano VI, o general Pommereul, tradutor de Milizia, queixase de que os "milagres da Revolução, os prodígios inauditos" dos exércitos franceses não tenham ainda encontrado "nem pintores nem gravadores". Ele deseja que a arte se torne um meio de educação e de propaganda, a fim de "corrigir as idéias da Europa sobre uma Revolução muito caluniada". Sobre esse assunto, cf. Edgar Wind, "The Revolution of History Painting", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1938-1939, II, pp. 116-27.

Charles Wilson Peale e Gilbert Stuart foram os alunos de West em Londres, antes de exercer a atividade de retratistas nos Estados Unidos. Em 1789, Peale faz o retrato de Benjamin Franklin, que permanecerá uma de suas obras mais características. (Cf. Charles Coleman Sellers, "Portraits and Miniatures by Charles Wilson Peale", *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, part I, June 1952, pp. I-369.) A folha de papel, colocada diante da mão esquerda do grande homem, contém um de seus textos famosos sobre o raio e os objetos condutores. De fato, em 1789, Franklin ocupava-se da emancipação dos escravos negros e assinava *An Address to the Public, from the Pennsylvania Society for Promoting the Abolition of Slavery, and the Relief of free Negroes unlawfully held in Bondage*.

30. PRUD'HONEM 1789

Prud'hon, em 1789, já tem trinta e um anos. Acaba de voltar da Itália, onde Canova teria tentado retê-lo. Lá descobriu da Vinci, e sobretudo Corregio. Em Paris, nos primeiros anos da Revolução, ele é pouco conhecido. A época de sua florescência será a do Consulado e do Império. Sua atividade, durante o período revolucionário, comporta ao mesmo tempo alegorias amorosas (*O Amor seduz a Inocência*, *O Prazer a arrasta*, *O Arrependimento sucede*; *O Amor reduzido à razão*; *A união do Amor e da Amizade*) e alegorias cívicas (*O Gênio da Liberdade*; *A Tirania*; *A Constituição*

francesa; *A Sabedoria une a Lei à Liberdade e esta conclama à união a Natureza com todos os seus direitos*). Cf. Jean Guiffrey, *L'Oeuvre de Pierre-Paul Prud'hon*, Archives de l'art français, nouvelle période, XIII, 1924.

31. AS ORIGENS DO DESENHO A TRAÇO

Em sua tese sobre *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle* (Paris, 1912), Louis Hautecoeur consagra um capítulo ao "classicismo radical" e às aspirações estéticas dos artistas que praticam o desenho a traço:

"... Eles desejavam atingir a Beleza mais geral e mais constante, e assim chegavam a dela eliminar tudo o que era apenas acidente, a cor e mesmo a sombra; o desenho, ao contrário, que, circunscrevendo a forma, é o elemento plástico mais intelectual, tornava-se o único importante e se reduzia à indicação dos contornos; o desenho a traço, essa abstração, parecia-lhes o meio razoável de realizar suas concepções.

A simplicidade desse procedimento já havia animado alguns gravadores a empregá-lo: Barbault, em 1770, havia reproduzido a traço baixos-relevos e páteras antigos, e Casanova havia assim apresentado os detalhes de alguns bronzes de Herculano. Logo surgira a idéia de usar esse desenho tão nítido para ensinar aos alunos 'a pureza do traço'. Volpato e Morghen publicaram em 1785 modelos a partir das estátuas, '*in simplici contorni con poche ombre*'. Mas se essas estátuas, aos olhos dos homens do século XVIII, eram privadas de cor, ainda projetavam sombras; ora, as escavações não tinham colocado na moda toda uma classe de monumentos em que os antigos haviam por antecedência realizado o voto desses reformadores? Os vasos gregos não eram exemplos perfeitos de desenho a traço?" (p. 243).

32. FRANÇOIS HEMSTERHUIS

E SUA CARTA SOBRE A ESCULTURA (1769)

Segundo Hemsterhuis, a calma e a majestade, em escultura, correspondem à exigência psicológica da percepção mais rápida, até mesmo da apreensão instantânea. "É então a unidade, ou a simplicidade, que é nela um princípio necessário. Mas como por sua natureza as belezas de suas produções brilham de todos os lados, e em todos os perfis possíveis, ela quer e deve agradar de longe tanto quanto de perto, e talvez mais. Por essa razão, creio que ela deveria ainda mais tratar de aperfeiçoar o *minimum* do tempo que emprego para me fazer a idéia do objeto, pela facilidade e excelência de seus contornos, do que aumentar o *maximum* da quantidade de idéias por uma expressão perfeita das ações e das paixões; e sendo assim, segue-se propriamente o repouso e a majestade que convêm." Como se vê, Hemster-

huis toma partido, como Winckelmann, pela calma beleza das formas, e contra a busca do *caráter*. (Sobre o problema estético da calma divina, remeter-se-á ao estudo de Walter Rehm, *Götterstille und Göttertrauer*, reunido no volume do mesmo título, Salzburgo, 1951.)

33. KANT E A PRIMAZIA DO DESENHO

A preponderância da forma, do desenho, do contorno — princípio tão rigorosamente seguido pelos artistas neoclássicos — encontra uma de suas formulações mais claras em Kant (§ 14 da *Crítica do juízo*, 1790). A cor é um atrativo sensível, ela toca e interessa muito diretamente os nossos sentidos, enquanto o desenho permite um prazer *desinteressado*: “Na pintura, na escultura, em todas as artes plásticas, mesmo na arquitetura, na arte dos jardins, enquanto belas-artes, o essencial é o *desenho*; o que constitui, para o gosto, sua condição fundamental não é aquilo que provoca uma sensação agradável, mas unicamente aquilo que agrada por sua forma. As cores que iluminam o desenho são atrativo; elas bem podem animar o objeto em si para a sensação, mas não torná-lo digno de ser olhado, e belo; mais ainda, elas são na maior parte do tempo bastante limitadas pelas exigências da beleza da forma e mesmo enobrecidas apenas por ela, se se deixa um lugar ao atrativo”. (Trad. Gibelin, 4ª ed., Paris, 1960.)

34. UM DIVERTIMENTO IMPROVISADO: A CEIA GREGA DA SRA. VIGÉE-LEBRUN (1788)

“Uma noite em que eu convidara doze ou quinze pessoas para virem ouvir uma leitura do poeta Lebrun, meu irmão leu-me durante meu repouso algumas páginas das *Viagens de Anacarsis*. Quando ele chegou ao trecho em que, descrevendo um jantar grego, se explica a maneira de fazer vários molhos: — Seria preciso, me disse ele, saborear isso esta noite. Imediatamente mandei subir minha cozinheira, e a pus a par; e combinamos que ela faria um certo molho para a galinha, e um outro para a enguia. Como eu esperava mulheres muito bonitas, imaginei fantasiarmo-nos todos à grega, a fim de fazer uma surpresa ao sr. de Vaudreuil e ao sr. Boutin, que eu sabia que só chegariam às dez horas. Meu ateliê, repleto de tudo o que me serviria para drapear meus modelos, ia fornecer-me muitos trajes, e o conde de Parois, que morava em minha casa, na rua de Cléry, tinha uma soberba coleção de vasos etruscos. Precisamente nesse dia ele veio ver-me por volta das quatro horas. Participei-lhe meu projeto, de modo que me trouxe um grande número de taças, de vasos, entre os quais escolhi. Eu mesma limpei todos esses objetos, e coloquei-os sobre uma mesa de madeira de acaju, arrumada sem toalha. Feito isso, coloquei atrás das cadeiras um imenso

biombo, que tive o cuidado de dissimular cobrindo-o com um drapejamento, atado espaçadamente, como se vê nos quadros de Poussin. Um candeeiro suspenso produzia uma forte luz sobre a mesa; enfim tudo estava preparado, até minhas fantasias, quando a filha de Joseph Vernet, a encantadora sra. Chalgrin, foi a primeira a chegar. Depois veio a sra. de Bonneuil, tão notável por sua beleza; a sra. Vigée, minha cunhada, que, sem ser bonita, tinha os mais belos olhos do mundo, e eis as três metamorfoseadas em verdadeiras atenienses. Lebrun Píndaro entra; tiramos seu pó-de-arroz, desfazemos seus cachos laterais, e eu lhe ajusto na cabeça uma coroa de louro... O conde de Parois tinha justamente um grande manto púrpura, que me serviu para drapear meu poeta, de quem fiz num piscar de olhos Píndaro, Anacreonte. Depois veio o marquês de Cubières. Enquanto se vai buscar na casa dele uma guitarra que mandara montar como lira dourada, eu o fantasio.

A hora avançava: eu tinha pouco tempo para pensar em mim; mas como uso sempre vestidos brancos em forma de túnica, o que agora se chama de bata, bastou-me colocar um véu e uma coroa de flores na cabeça. Cuidei principalmente de minha filha, criança encantadora, e da srta. de Bonneuil, que era bela como um anjo. Ambas estavam maravilhosas de se ver, trazendo um vaso antigo muito leve, e preparando-se para nos servir de beber.

Às nove e meia os preparativos estavam terminados, e quando todos nós nos sentamos, o efeito daquela mesa era tão novo, tão pitoresco, que nos levantávamos, cada um por sua vez, para ir olhar aqueles que permaneciam sentados.

Às dez horas ouvimos entrar o carro do conde de Vaudreuil e de Boutin, e quando esses dois senhores chegaram diante da porta da sala de jantar, que eu mandara abrir completamente, encontraram-nos cantando o coro de Gluck, *O Deus de Pafos e de Cnido*, que o sr. de Cubières acompanhava com sua lira.” (*Souvenirs*, Paris, Charpentier, s. d., 2 v., t. I, pp. 67-70.)

Apresentando a ceia grega como um divertimento improvisado, a sra. Vigée-Lebrun faz questão sobretudo de fazer dela uma fantasia pouco custosa: ela só gastou quinze francos, enquanto a lenda avaliava a sua despesa em dezenas de milhares de francos. Retenhamos que se tratou de uma brincadeira que escolhera por tema a ressurreição do passado grego. Sabemos que a sra. de Genlis, na casa do duque de Orléans, organizava com David *quadros vivos*. Por outro lado, se se pensa que o assunto do *Juramento dos Horácios* foi muito provavelmente inspirado a David por um balé-pantomima de Noverre, vê-se constituir-se um circuito bastante estranho entre a vida, a representação, a arte pictórica e a imagem nostálgica da Antiguidade, que exerce por seu próprio distanciamento uma fascinação intensa. (Cf. Edgar Wind, “The Sources of David’s *Horaces*”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1940-1941, IV, pp. 124-38.) Os *Horácios*

de David inspiraram uma ópera de que Guillard escreveu o *libretto* e Salieri, discípulo predileto de Gluck, a música. Segundo Edgar Wind, o *Páris e Helena* do Salão de 1789 poderia ter sido influenciado pela ópera de Gluck *Paride ed Elena*.

35. A CONSCIÊNCIA HISTÓRICA

A consciência da história torna-se mais aguda nesse final de século. Notemos, como um fato revelador, que a *Storia Pittorica dell'Italia* de L. Lanzi aparece em 1789, as *Ideen* de Herder entre 1784 e 1791.

Na França, no momento mesmo em que grassa o iconoclasmo revolucionário, a conservação das obras-primas e dos documentos do passado se torna mais metódica. O governo republicano retoma um projeto do Antigo Regime. A grande galeria do Louvre vai transformar-se em "Muséum", que acolherá os quadros das antigas coleções reais. No convento dos Petits-Augustins, Alexandre Lenoir organiza um museu dos Monumentos franceses, onde reúne os vestígios marcantes das igrejas ou dos castelos destruídos. O museu se duplicava de um Eliseu, salpicado de "quiosques", no gosto dos jardins pitorescos. Lenoir queria associar as cinzas dos grandes homens aos monumentos assim reagrupados. Desejava criar um local onde o conhecimento do passado, a admiração pelas glórias nacionais, a meditação fúnebre, o sentimento da natureza pudessem confundir-se. De fato, o empreendimento de Alexandre Lenoir prova que duas das instituições características da Revolução, o Museu e o Panteão, provêm de uma mesma intenção: o saber histórico une-se à exaltação dos grandes homens exemplares. A igreja Sainte-Geneviève de Soufflot, modificada por Quatremère de Quincy, torna-se o lugar memorável de um culto cívico: é o mausoléu comum dos Mortos em quem a consciência coletiva aceita reconhecer-se. É, se se quiser, o museu dos grandes nomes e das grandes existências.

36. ESCULTORES DE 1789

A época parece querer contrabalançar a graça frívola (Clodion) pela sentimentalidade fúnebre (Banks, Flaxman, Schadow). Sergel, passando do "demonismo" dionisíaco de seu *Fauno embriagado* ao recolhimento frio de seus *Anjos* colossais, exprime à sua maneira essa pulsação estilística. Mas, entre essas tentações opostas, desenha-se o caminho difícil de uma arte ao mesmo tempo discreta, maleável e firme, cuja atenção ao real deixa contudo flutuar um mistério em torno dos rostos, o instante pontual do retrato parecendo encerrar uma secreta reserva de duração: quero falar de Houdon. O busto de sua filha Sabine é uma obra de amor verdadeiro. A Revolução não será propícia a Houdon: depois do ano de 1789, em que faz os retratos de



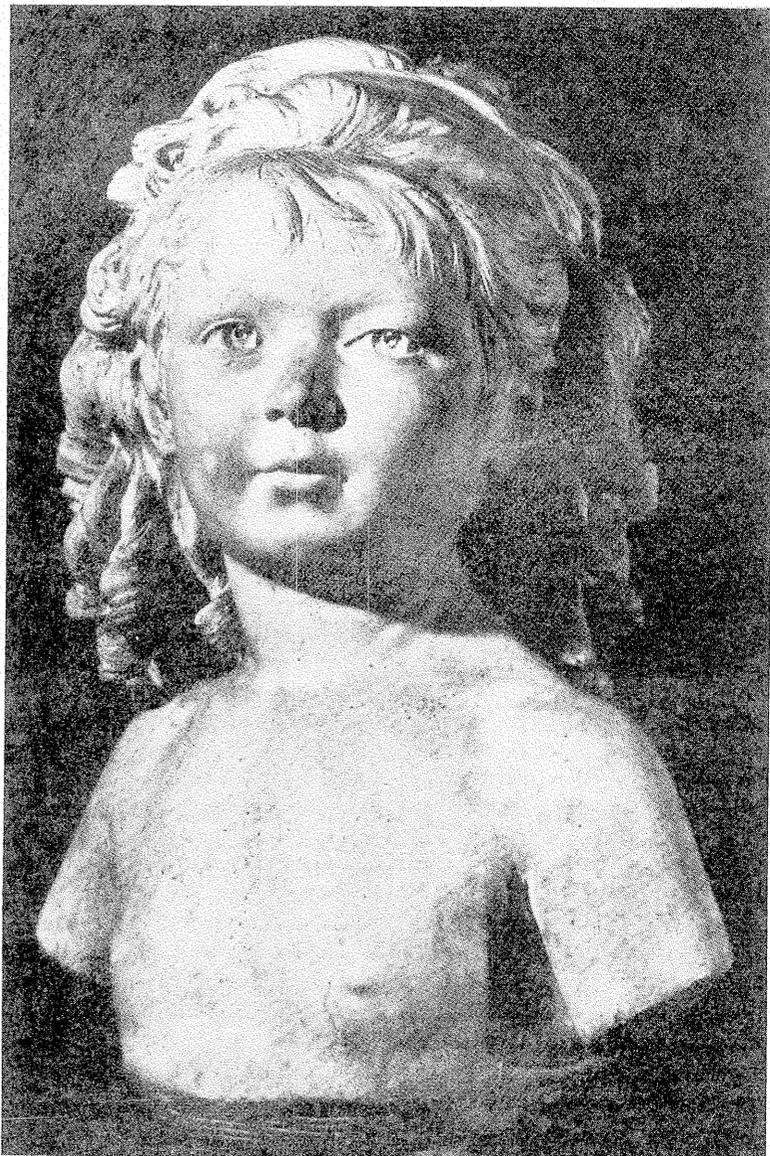
Johann Tobias Sergel (1740-1814). *Anjo ajoelhado*, 1789-1790, Estocolmo, Igreja Santa Clara

Bailly, de La Fayette e de Mirabeau, ele se dedicará cada vez mais ao ensino.

Veremos desenvolver-se, um pouco febrilmente, um estatuário dos emblemas e dos símbolos (Chinard, Michallon, Moitte, Roland, Beauvallet, Lesueur, Corbet, Espercieux, Ramey, Chaudet, Cartellier — que serão devedores tanto a seus grandes predecessores, Pigalle e Pajou, quanto aos modelos antigos e aos encorajamentos de David). Schadow, na Prússia, infiel aos preceitos de Winckelmann e logo em conflito com Goethe, tenta conciliar a graça e a dignidade clássicas com a exatidão imitativa. Seu "realismo", como o de Houdon, arranja para a singularidade individual (ainda que seja perturbadora) um acesso ao reino das formas puras.

37. GOETHE E A BIPOLARIDADE DO UNIVERSO

"Goethe fez nascer da dualidade seu círculo das cores. Nele distingue o lado positivo, que se encontra na proximidade da luz (amarelo a verme-



Jean-Antoine Houdon (1741-1828). *Sabine Houdon com quatro anos de idade*, 1791, Paris, Museu do Louvre

lho), e o lado negativo (azul a violeta), que beira a escuridão. No primeiro grupo de cores encontramos os 'altos feitos da luz', nas outras seus 'sofrimentos'." (Marianne Trapp, *Goethes naturphilosophische Denkweise*, Stuttgart, 1949, p. 75.)

38. SABER ACEITAR A SOMBRA

Por ter sabido aceitar a sombra, a arte de Goya é a única em sua época que consegue fazer da luz e de sua infinita modulação sua própria substância. Por toda outra parte, e sobretudo nos artistas que se submetem à tirania do contorno, reina uma *iluminação* acrescentada às formas. Ao término de um estudo muito atento sobre a luz e a cor na obra de Goya, Jutta Held escreve: "A partir de David, os franceses restituem cada vez mais a cor e a luz aos objetos distintos. Em Goya, em compensação, a luz, a escuridão e os diversos valores coloridos (que para terminar incluem o claro e o escuro) permanecem dados por si mesmos, que são menos subordinados à representação". (Jutta Held, *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlim, 1964, p. 159.) É assim que a arte de Goya prefigura as audácias de Manet.

39. HORROR E SUBLIME

Talvez se fique surpreso com a aproximação que fazemos entre as obras mais violentas do período tardio de Goya e as teses enunciadas na *Crítica do juízo* (1790).

Lembremos que Kant, com Burke, propõe uma dupla estética: a do belo e a do sublime. O belo se define como o que agrada "de uma maneira toda desinteressada", o que "agrada universalmente sem conceito"; ele "é a forma da *finalidade* de um objeto enquanto é nele percebida sem a representação de um fim"; a beleza é reconhecida "sem conceito como o objeto de uma satisfação necessária". Do livre jogo da imaginação, do acordo deste com as leis do entendimento, o gênio é o único mestre; os preceitos aqui são vãos, pois é apenas a natureza que, através do gênio, dita suas leis à arte. Essa estética do belo empresta legitimação ao livre desenvolvimento decorativo que, no final do século XVIII, chegou à mais maravilhosa delicadeza de pincelada e ao pleno domínio de sua linguagem.

A estética do sublime, em compensação, diz respeito a uma reflexão que, a partir dos espetáculos temíveis da realidade exterior, toma consciência da diferença radical graças à qual o homem permanece, em sua essência, inacessível às potências esmagadoras da natureza: "É sublime aquilo que, pelo fato mesmo de ser concebido, é o indício de uma faculdade da alma, que ultrapassa qualquer medida dos sentidos" (§ 25) "... O verdadeiro

sublime não se encontra senão no espírito daquele que julga e não no objeto que faz nascer essa disposição. Quem chamaria então de sublimes informes massas de montanhas, amontoadas umas sobre as outras numa selvagem desordem, encimadas por suas pirâmides de gelo, ou o sombrio mar em fúria, etc.? Mas o espírito sente-se engrandecido em sua própria apreciação se, nessa contemplação sem preocupação com a forma e abandonando-se à imaginação e à razão que, unida a esta sem objetivo determinado, contenta-se em alargá-la, ele constata no entanto que toda a potência da imaginação não está relacionada às idéias da razão” (§ 26)... “Assim, o sentimento do sublime na natureza é o respeito por nossa própria destinação, respeito que testemunhamos a um objeto da natureza de algum modo por sub-repção (por substituição do respeito pelo objeto pelo respeito da humanidade em nós), esse objeto nos fazendo ver, digamos assim, por intuição, a superioridade da destinação racional de nossas faculdades de conhecer sobre o poder maior da sensibilidade” (§ 27)... “Rochedos desaprumando-se audaciosamente, e como que ameaçadores, nuvens tempestuosas amontoando-se no céu e avançando com um cortejo de raios e trovões, vulcões em toda a sua potência de destruição, furacões que deixam atrás de si a devastação, o oceano sem limites em sua fúria, as altas cascatas de um rio poderoso, etc., eis aí coisas que reduzem à insignificância nossa força de resistência comparada ao seu poder. Mas seu aspecto é tanto mais atraente quanto mais terrível, se nos encontramos em segurança; e dizemos de bom grado dessas coisas que elas são sublimes porque elevam a energia da alma acima de sua média habitual, e nos fazem descobrir em nós mesmos uma faculdade de resistência de um gênero inteiramente diferente, que nos dá a coragem de medir-nos com a aparente onipotência da natureza” (§ 28)... “Assim, o sublime não está em nenhum objeto da natureza, não está senão em nosso espírito, enquanto podemos ter consciência de nossa superioridade sobre a natureza em nós e por isso também sobre a natureza fora de nós (enquanto ela influi em nós). Tudo o que desperta em nós esse sentimento, como a *potência* da natureza que solicita nossas forças, chama-se (mas impropriamente) sublime; é apenas supondo em nós essa idéia e relativamente a ela que somos capazes de chegar à idéia da sublimidade do ser que faz nascer em nós um profundo respeito não só pela potência que ele manifesta na natureza, mas sobretudo pela faculdade de que somos dotados de julgar sem temor essa natureza e de conceber nossa destinação como superior” (§ 28).

Certamente, a estética do sublime segundo Kant aplica-se essencialmente a obras como as tempestades de Joseph Vernet, os Alpes de Kaspar Wolf ou de Ludwig Hess. Ela supõe, da parte do espectador, um sentimento de segurança que parece já não poder subsistir no universo de Goya, ainda que ele esteja profundamente ligado à “divina razão”, como afirma muito justamente Hubert Damisch. (“L’Art de Goya et les contradictions de l’esprit des Lumières”, in *Utopie et Institutions au XVIIIe siècle*, Paris, La



Kaspar Wolf (1735-1798). *Cascata do Geltenbach no inverno, Wintertheir*, Fundação Oskar Reinhart

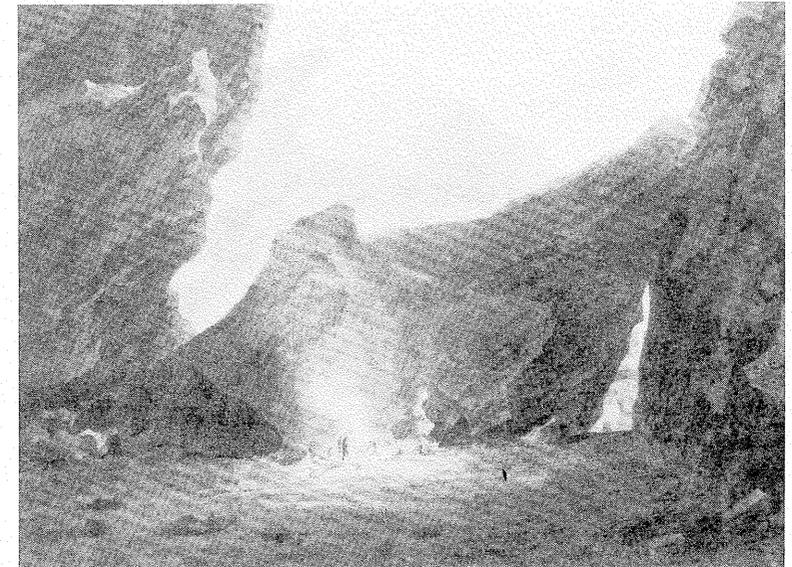
Haye, 1963.) Perguntar-se-á se Goya, que não desenha mais os horrores atraentes da natureza, mas os da guerra (expressão do “mal radical no homem”), deixa ainda aberta essa dimensão subjetiva onde se desfalda o “sentimento de superioridade” kantiano. Falando dos *Desastres da guerra*, Theodor Hetzer escreve: “Não somos distraídos, nossa atenção não é desviada por nada. Por nada também nos vem a reconciliação. Pois nada nos conduz a uma ordem geral, nada nos indica uma lei, que poderia assegurar-nos um solo estável, e que poderia incitar-nos a crer que, mesmo no horrível, existe uma necessidade do destino, uma vontade de Deus. A intensificação pela arte não conduz a um alívio, ela aumenta nossa opressão, nosso pesadelo. A arte nas últimas obras de Rembrandt, de Ticiano, de Velasquez conduz do concreto à transfiguração; a arte de Goya conduz ao spectral. Sempre, o caminho do grande artista afasta-se da multiplicidade e da proximidade das coisas para aqceder ao estado visionário. Mas as visões de Goya não são aclaradas pela luz eterna; são as trevas, o nada, que se encontram por trás delas”. (*Aufsätze und Vorträge*, Leipzig, 1957, 2 v., t. I, “Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800”, p. 196.) Sim, a harmonia do mundo desapareceu; no horizonte terrestre, nada mais nos vem tranqüilizar; nenhum consolo nos é fornecido; o céu está fechado. Mas a arte e a recusa oposta pelo espírito ao horror fascinante ganham muito mais importância. Se o mundo humano se furta à nossa busca da compreensão, o único recurso está na obra denunciadora. É evidente que a arte de Goya, a partir de um certo ponto, já não se deixa medir pela idéia kantiana do sublime, não porque a consciência do espectador não seria chamada a experimentar a superioridade de toda consciência sobre aquilo que esmaga o homem, mas porque em seu âmago o mundo de Goya já não deixa mais pressentir a presença de um *sentido*. A mesma experiência do horror absurdo se exprime na página famosa das *Memórias de além-túmulo* em que Chateaubriand, do alto da janela de seu hotel, encara as cabeças martirizadas de Foulon e de Berthier, que os amotinados agitam em sua direção na ponta de seus piques. A *Crítica do juízo*, como bem mostrou Éric Weil (em *Problèmes kantians*, Paris, 1963), convida a admitir que “a realidade natural e histórica é e é com *sentido*, porque tudo é um Todo com sentido”; em suma, que *sentido* e *fato*, longe de opor-se, coincidem. Goya parece obcecado pela convicção inversa: mas não é para impor essa convicção que ele pinta, é, ao contrário, para tentar exorcizá-la e curar-se dela.

40. A PAISAGEM EM 1789

Ao longo do século, as técnicas novas da gravura em cores, o uso da aquatinta e da meia-tinta propagaram universalmente as “vistas pitorescas”, como contribuíram para difundir as anedotas sentimentais, as cenas galantes, as sátiras políticas. Os anos 1770 e 1780 experimentam uma

grande curiosidade pela montanha: as “viagens aos Alpes” se multiplicam. Enquanto na sucessão de Shaftesbury e de Rousseau belos textos descrevem as cascatas, os rochedos, os picos (Ramond de Carbonnières, Bourrit, De Luc, e sobretudo Horace-Bénédict de Saussure, cujas *Voyages dans le Alpes* têm sucesso europeu em 1787), os editores divulgam gravuras em profusão. Gênero menor, gênero documental, cujos autores permanecem frequentemente obscuros. Kaspar Wolf, por volta de 1780, pintou feéricas vistas alpinas para um comerciante de Berna que as mandou gravar e as difundiu durante todo o final do século.

A aquarela, gênero intimista e de rara maleabilidade, vai conhecer um surto singular na Inglaterra, com Paul Sandby, Alexander Cozens e seu filho John Robert, com Francis Towne, precursores de Girtin, de Constable e de Turner. O aquarelista sente-se tanto mais livre quanto a paisagem segundo o modelo natural passa por ser uma arte inferior. Os Salões acadêmicos de Paris e de Londres quase só acolhem “paisagens compostas” — paisagens heróicas, paisagens idílicas — onde o pintor utiliza e recompõe em ateliê (para transformar a natureza “bruta” em “bela natureza”) os elementos disparatados recolhidos ao vivo. O aquarelista, por ser menos altamente avaliado, é mais dono de sua arte. Imprudentemente, Winckelmann promulgara que a paisagem pouco interessa à alma: “Todos os prazeres em



John Robert Cozens (1752-1799). *Perto de Chiavenna*, 1781, aquarela e creiom, New Haven, Yale Center for British Art

geral, mesmo aqueles que tiram do homem o bem mais precioso, o tempo, não o agradam e não o ocupam senão em razão de interessarem mais ou menos seu espírito. As sensações puramente materiais não fazem senão aflorar a alma, sem nela deixar uma impressão duradoura: tal é o prazer que nos causa a visão de um quadro de paisagem ou de natureza morta. Para julgar semelhantes obras, não é necessário fazer maiores esforços de espírito do que os empregados pelo artista para compô-las; o simples amador e mesmo o ignorante podem isentar-se de qualquer trabalho em relação a isso". (*Recueil de différentes pièces sur les Arts*, trad. do alemão, Paris, 1786, p. 180.)

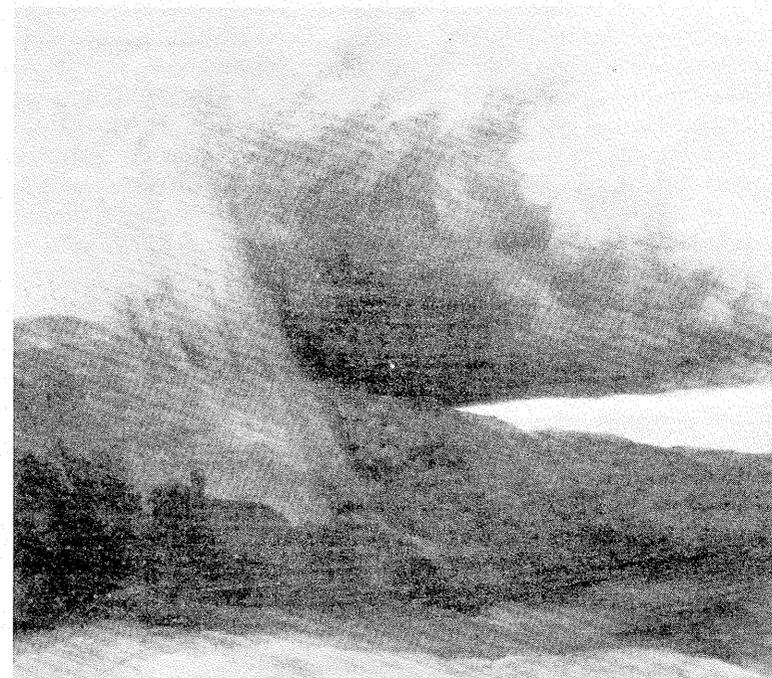
É verdade que o sentimento *pastoral* se extingue na Inglaterra; que vacila na França (apesar da voga persistente de Gessner e da tradução das *Geórgicas* por Delille), enquanto subsiste um pouco mais longamente na Alemanha e na Áustria (Haydn só terminará a composição das *Estações* em 1801; a *Pastoral* de Beethoven data de 1808). Já não se pode acreditar tão facilmente na ficção poética da felicidade rústica. Um mito se dissipa: os camponeses não vivem na idade de ouro. O belo poema *Aldeia* (1783), de Crabbe, é sua amarga constatação. Não apenas a carvoenta indústria vem macular os campos, mas o excedente de miséria camponesa engrossa os efetivos do proletariado industrial urbano.

Doravante a "paisagem composta" dificilmente pode tomar por tema o idílio rural. Resta-lhe o horizonte do tempo findo: a imagem da Arcádia legendária, da Sicília de Teócrito, ou não sei que miragem dos trópicos inspirada pela *Voyage* de Bougainville ou por *Paul et Virginie* (1787). Alguns pintores, e entre estes, homens do Norte — que se chamam Tisbein ou Koch — seduzidos pela luz italiana e pelo atrativo da harmonia ideal, tentarão inutilmente redescobrir o segredo de Poussin. Aqui, ainda, a desilusão prevalece. Na tragédia tão complexa de *Torquato Tasso*, terminada em 1789, a crítica subjacente de Goethe corrói as convicções de seus personagens, pois Goethe não pode acreditar nem na idade de ouro arcádica, terra de memória onde seu herói solitário tenta encontrar refúgio, nem na comunhão das belas almas, de que a Princesa Leonora d'Este faz o substituto interiorizado da origem bem-aventurada. O poeta não tem o direito de subtrair-se ao mundo que o cerca... Um dos poetas cívicos (um dos "Tyrtées") da Revolução Francesa, Félix Nogaret, exprime mais cruamente a mesma convicção em um hino que se intitula significativamente *Le Procès de l'Âge d'or*. Ele canta, não sem pomposas perifrases, a idade da metalurgia guerreira:

Celebradores da idade de ouro e do século de Réia
Calai-vos... jurei destruir vossos altares.
Forjai dardos, servi a república:
Apressai-vos... dos martelos amamos os acordes.
Eram o ferro e o aço que, do povo helvécio
protegendo o berço, compunham seus tesouros.

Lá, contra um monstro sanguinário,
Partiu o raio que lhe perfurou o seio.
Sem o chumbo, o ferro e o bronze,
Nenhuma liberdade sobre a terra.

Na França, a obra de Louis Moreau, o velho (1739-1805), vai muito discretamente ao encontro da paisagem real, de que sabe captar as inflexões e as luzes com uma sobriedade comovente, sem recorrer às anedotas "interessantes"; ela é aparentada, até em certas contemplanções sonhadoras do céu e das nuvens, ao espírito dos aquarelistas ingleses (sem contudo arriscar-se nas cercanias do oceano ou dos precipícios alpinos). P. H. Valenciennes, uns onze anos mais novo que Louis Moreau, multiplicou os esboços a partir da natureza na campina romana. É um observador sensível da atmosfera. Seus *Éléments de perspective pratique* (ano VIII) contêm observações surpreendentemente pertinentes sobre os reflexos, as sombras, os momentos do dia, as nuvens, as tempestades, as erupções vulcânicas... Mas Valenciennes permanece muito preso ao ideal da "paisagem composta"



Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819). *A tempestade à beira de um lago*, 1784, Paris, Museu do Louvre

para atribuir um valor autônomo aos trabalhos realizados sobre o motivo: para ele não são senão exercícios preparatórios. Em ateliê, o pintor comporá relembraças (como o fará ainda um Corot).

A obra de Valenciennes mostra duas tendências complementares, que caracterizarão o romantismo, ou pelo menos algo de suas tendências fundamentais. A primeira tendência leva a constatar o desaparecimento e a destruição, pela usura temporal, dos sítios legendários da felicidade pastoral: “Que foi feito dos bosquezinhos odorantes de Pafos e de Amatonte? Que foi feito daquela feliz Arcádia que os poetas se deleitaram em cantar sem descanso? O que resta daquele delicioso vale de Tempe, abrigado pelos montes Olimpo e Piero, irrigado pelo rio Peneu e coberto de bosques espessos e sempre verdes? As montanhas, os rios, os vales existem ainda, mas não são mais os mesmos. A fertilidade do solo talvez se tenha conservado, mas suas produções não são mais as mesmas. Ao invés dos tranqüilos habitantes que cantavam sua felicidade e sua abundância, miseráveis escravos vegetam na ignorância e na carência; e a gente se surpreende, ao percorrer essas regiões famosas, de não experimentar outro prazer que não o da memória de seu antigo esplendor. A imaginação, é verdade, nos transporta para o tempo de sua glória; cremos rever tudo o que elas perderam; interrogamos os rochedos, que permaneceram as únicas testemunhas dessa grandeza passada. O silêncio dos vales, a aridez das planícies, a estagnação das águas inspiram o enternecimento e o pesar; e inutilmente se quer imaginar essas paisagens deliciosas ornadas de tudo o que a Natureza pode oferecer de mais risonho e de mais variado; o olhar só passeia por um esqueleto descarnado que mal deixa presumir o que ele foi no tempo de sua brilhante juventude”. Porém, mais que pedir à arte uma expressão desolada dessas ruínas e dessa volta ao estado selvagem, Valenciennes deseja que a imaginação, guiada pela sensibilidade literária e pela erudição arqueológica, empenhe-se em reconstruir conjuntamente a aparência material do passado e seu aspecto poético. A pintura se vê atribuir como tarefa uma ressurreição que, não contente de fazer surgir na tela uma paisagem mental, reconstruiria em sua verdade de outrora as cidades arruinadas. “Já que o artista não mais reencontra, no verdadeiro local, a Natureza tal como sua imaginação concebera, ele deve recriá-la a partir da descrição dos poetas que a descreveram com mais grandeza e elegância. Conhecendo então a Natureza que tem a cada dia diante dos olhos e identificando-se, pela leitura, com aquela que é apenas ideal, ele lhes dá, reunindo-as com gosto, um outro estilo, novas formas, um colorido mais brilhante, e em consequência, uma fisionomia análoga” (pp. 484-5)... “Não nos apresentando uma Ruína senão os restos de um objeto artificial que existiu outrora por inteiro, ela só nos representa o triste e frio esqueleto desse edifício mais ou menos degradado... O artista sensível e filósofo, guiado por seu gênio criador, preferirá pintar os monumentos da Grécia e de Roma no tempo de seu esplendor” (pp. 413-4).

Eis-nos no mais distante da contemplação direta do mundo, para a

qual os meios técnicos, nesse final do século XVIII, não faltam. Para que a arte da paisagem ganhe todo o seu desenvolvimento, será preciso que se apague a distinção clássica da “natureza tal como ela é” e da “natureza tal como poderia ser”. Será preciso que se renuncie à idéia da natureza aperfeiçoada, cuja imagem obseda as margens dos grandes poemas antigos. Não será necessário, para isso, renunciar à noção de perfeição: bastará proclamar que a perfeição está presente na natureza mais próxima, que o paraíso aí está revelado — com a condição de que o artista saiba interrogar o mundo, extrair por sua atividade as leis internas do espetáculo oferecido à sua visão.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

I. ALGUMAS FONTES

Esta lista de obras de teoria estética convida o leitor a algumas leituras complementares. Nela não incluímos todos os livros citados em nosso estudo. Goethe, Schiller, Kant, André Chénier, Burke, Blake, etc., mereceriam ser mencionados na primeira posição. Limitamo-nos aqui a autores menos conhecidos e menos comumente consultados.

- Bolullée, E. L. *Architecture. Essai sur l'art*. Textos reunidos e apresentados por J. M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968.
- Fernow, C. L. *Römische Studien*. Zurique, 1803. 3 v.
- . *Leben des Künstler Asmus Jacob Carstens*. Leipzig, 1806.
- The Mind of Henry Fuseli*. Selections from his Writings with an introductory Study by Eudo C. Mason. Londres, 1951.
- Guiffrey, J. *Collection des livrets des anciens Salons de peinture depuis 1673 jusqu'en 1800*. Paris, 1869-1872. 42 v.
- . *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIIIe siècle, suivie d'une table de la bibliographie des Salons*. 1873.
- Hemsterhuis, F. *Oeuvres philosophiques*. Nova edição, Paris, 1809. 2 v.
- Ledoux, C.-N. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*. Paris, 1804. Ed. fac-similada, Paris, 1962.
- Lenoir, A. *Observations scientifiques et critiques sur le génie*. Paris, 1821.
- Mengs, A. R. *Opere*. Parma, 1780. 2 v.
- . *Oeuvres complètes*. Paris, 1786.
- Milizia, F. *Dell'arte di vedere nelle belle arti*. Veneza, 1781.
- Moritz, K. Ph. *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Brunswick, 1788.
- Preciado de la Vega, F. *Arcadia pictórica en sueño ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura*. Madri, 1789.
- Quatremère de Quincy, A. C. *Dissertation sur les opéras bouffons italiens*. S. 1., 1789.
- . *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie*. Paris, 1791.
- . *Encyclopédie méthodique. Architecture*. Paris, 1788-1825. 3 v.
- . *Canova et ses ouvrages*. Paris, 1834.
- Reynolds, J. *Discourses delivered at Royal Academy*. Londres, 1769-1791.
- . *Discours sur la peinture*. Nova trad. de Louis Dimier, Paris, 1909.

Valenciennes, P. H. *Éléments de perspective pratique*. Paris, ano VIII.
Winckelmann, J. J. *Sämtliche Werke*. Donaeschingen, 1825-1835. 8 v., 12 t.

2. PRINCIPAIS ESTUDOS DO PERÍODO

- Adhémar, J. *La Gravure originale au XVIIIe siècle*. Paris, 1963.
Aulard, A. *Le culte de la Raison et le culte de l'Être suprême (1793-1794)*. Paris, 1909.
Baczko, B. *Lumières de l'utopie*. Paris, 1978.
Baltrusaitis, J. *La Quête d'Isis*. Paris, 1978.
Benoît, F. *L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*. Paris, 1897.
Blondel, S. *L'Art pendant la Révolution*. Paris, Henri Laurens, s. d.
Cassirer, E. *Freiheit und Form*. 3ª ed., Darmstadt, 1961.
———. *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen, 1932. Trad. fr.: *La Philosophie des Lumières*, traduzido do alemão e apresentado por P. Quillet, Paris, 1966.
Despois, E. *Le Vandalisme révolutionnaire: fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention*. Paris, 1868.
Friedlander, W. *David to Delacroix*. Trad. por R. Goldwater, Harvard, 1952.
Furet, F. *Penser la Révolution française*. Paris, 1978.
Furet, F. e Richet, D. *La Révolution*. Paris, 1965-1966. 2 v.
Gautier, H. *L'an 1789*. Paris, 1888.
Godechot, J. *La Prise de la Bastille*. Paris, 1965 (Bibliografia).
Goncourt, E. e J. de. *Histoire de la société française pendant la Révolution*. Paris, 1854.
Grigson, G. *The Harp of Aeolus*. Londres, 1947.
Hautecoeur, L. *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*. Paris, 1912.
———. *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*. Paris, 1942.
———. *L'Art sous la Révolution et l'Empire (1789-1815)*. Paris, 1953.
Hawley, H. *Neo-classicism, Style and Motif*. Nova York, The Cleveland Museum of Art, 1964.
Honour, H. *Neo-classicism*. Penguin, 1968.
Johnson, J. W. *The Formation of English Neoclassical Thought*. Princeton, 1966.
Lankheit, K. *Revolution und Restauration*. Baden Baden, 1965. Trad. francesa de J.-P. Simon, *Révolution et Restauration*, Paris, 1966 (Bibliografia).
Leith, J. A. *The Idea of Art as Propaganda in France (1750-1799)*. Toronto, 1965.
Lemaître, H. *Le Paysage anglais à l'aquarelle*. Paris, 1955.
Leymarie, J. *La Peinture française. Le dix-neuvième siècle*. Genebra, 1962 (Bibliografia).
Michelet, J. *Histoire de la Révolution française*. Paris, 1847-1853. 7 v.
Monglond, A. *Histoire intérieure du prérromantisme français*. Paris-Grenoble, 1929. 2 v. (Nova edição: Paris, 1965-1966.)
Ozouf, M. *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*. Paris, 1976.
Pariset, F. G. "Le néo-classicisme", *L'Information d'histoire de l'art*, Paris, março-abril de 1959.
Praz, M. *Gusto neoclassico*. 2ª ed., Nápoles, 1959.
Rehm, W. *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*. Leipzig, 1936.
———. *Götterstille und Götterstrauer*. Salzburgo, 1951.
Renouvier, J. *Histoire de l'art pendant la Révolution, considéré principalement dans les estampes*. Paris, 1863.
Roseblum, R. *Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert*. Munique, 1952.
Starobinski, J. *L'Invention de la liberté*. Genebra, 1964.

Tocqueville, A. de. *L'Ancien Régime et la Révolution* (Obras completas, t. II). Paris, 1952. 2 v.
Trahard, P. *La Sensibilité révolutionnaire*. Paris, 1936.
Viatte, A. *Les Sources occultes du romantisme (1770-1820)*. Paris, 1928. 2 v.
Zeitler, R. *Klassizismus und Utopia. Interpretationem zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*. Estocolmo, 1954 (Bibliografia).
De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830. Catálogo da exposição do Grand Palais. Paris, 1974 (Bibliografia).

3. MONOGRAFIAS (POR ORDEM ALFABÉTICA DOS NOMES DE ARTISTAS)

- BLAKE. — Frye, N. *A Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton, 1947.
Keynes, G. W. *Blake's Engravings*. Londres, 1950.
BOILLY. — Marmottan, P. *Le Peintre Louis Boilly (1761-1845)*. Paris, 1913.
CANOVA. — Bassi, E. *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Canova*. Venezia, 1957.
CHINARD. — Rocher-Jauneau, M. "Chinard and the Empire style", *Appollo*, 1964, v. 80, nº 31, pp. 220-5.
DAVID. — Adhémar, J. e Cassou, J. *David Naissance du génie d'un peintre*. Paris, 1953.
Dowd, D. L. *Pageant Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution*. Lincoln, Nebraska, 1948.
Hautecoeur, L. *Louis David*. Paris, 1954.
Holma, K. *David, son évolution et son style*. Paris, 1940.
Wilhelm, J. "David et ses portraits", *Art de France*, 1964, nº 4, pp. 158-73.
DESPREZ. — Wollin, N. G. *Gravures originales de Desprez*. Malmö, 1933.
———. *Desprez en Italie*. Malmö, 1934.
———. *Desprez en Suède*. Estocolmo, 1939.
FÜSSL. — Henry Fuseli. Catálogo da exposição da Tate Gallery. 1975.
Schiff, G. *Zeichnungen von Johann-Heinrich Füssli*. Zurique, 1973.
GONZAGA. — Muraro, M. T. *Scenografie di Pietro Gonzaga*. Catálogo da exposição. Venezia, 1967.
GOYA. — Damisch, H. "L'Art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières", *Utopie et institutions au XVIIIe siècle*. Textos recolhidos por P. Francastel. La Haye, 1963.
Desparmet Fitz-Gerald, X. *L'Oeuvre peint de Goya*. Paris, 1928-1950. 4 v.
Du Gué Trapier, E. *Goya and his Sitters. A Study of his Style as a Portraitist*. Nova York, 1964.
Gassier, F. e Wilson, J. *Oeuvre et vie de Francisco Goya*. Friburgo, 1970.
Gudiol, J. *Goya*. Barcelona-Paris, 1971. 4 v.
Held, J. *Farbe und Licht in Goyas Malerei*. Berlim, 1964 (Bibliografia).
Helman, E. *Trasmundo de Goya*. Madri, 1963.
Hetzler, Th. "Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800". In *Aufsätze und Vorträge*. Leipzig, 1957. 2 v.
Lafuente Ferrari, E. *Goya*. Paris, 1961.
Malraux, A. *Saturne. Essai sur Goya*. Paris, 1950.
Norström, F. *Goya, Saturn and Melancholy*. Estocolmo, 1962 (Bibliografia, quadro cronológico).
Sambriocio, V. de. *Tapices de Goya*. Madri, 1946.
Sanchez Canton, F. J. *Goya*. Paris, 1930.
Goya and his Times. Catálogo. Londres, Royal Academy of Arts, Exposição de Inverno 1963-1964 (Bibliografia).
GREUZE. — Martin, J. *L'Oeuvre de J.-B. Greuze*. Catálogo explicativo. Paris, 1908.
GUARDI. — Byam Shaw, J. *The Drawing of Francesco Guardi*. Londres, 1951.

- Fiocco, G. *Guardi*. Milão, Silvana, 1965 (Bibliografia).
 Zampetti, P. *Mostra dei Guardi*. Veneza, Pallazzo Grassi. Catálogo da exposição. Veneza, 1965 (Bibliografia).
Problemi guardeschi. Atti del convegno di studi promosso dalla mostra dei Guardi. Veneza, 13-14 de setembro de 1965. Veneza, 1967.
 HOUDON. — Réau, L. *Houdon, sa vie et son oeuvre*. Paris, 1964. 2 v.
 PRUD'HON. — Guiffrey, J. *L'Oeuvre de Pierre-Paul Prud'hon*. Arquivos da arte francesa, novo período, XIII, 1924.
 QUARENGHI. — *Disegni di Giacomo Quarenghi*. Catálogo da exposição. Introdução de Giuseppe Fiocco. Veneza, 1967 (Bibliografia).
 ROBERT. — Montgolfier, B. de. "Hubert Robert, peintre de Paris au musée Carnavalet". *Bulletin du Musée Carnavalet*, 1964, ano 17, I-2, pp. 2-35.
 TIEPOLO, GIANDOMENICO. — Byam Shaw, J. *The Drawing of Domenico Tiepolo*. Londres, 1962.
 VIGÉE-LEBRUN. — Hautecoeur, L. *Madame Vigée-Lebrun*. Paris, 1926.

4. ESTUDOS SOBRE A ARQUITETURA

- Guillerme, J. "Lequeu et l'invention du mauvais goût", *Gazette des Beaux-Arts*, 1965, ano 107, período 6, t. 66, fascículo 1160, pp. 153-66.
 Hautecoeur, L. *L'Architecture classique à Saint-Petersbourg à la fin du XVIIIe siècle*. Paris, 1912.
 ——. *Histoire de l'architecture classique en France*. Paris, 1943-1957 (nova edição em preparação). 9 v., 7 t. t. IV e V.
 Kaufmann, E. "Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu", *Transactions of the American Philosophical Society*, nova série, vol. XLII, parte 3, 1952, pp. 431-564.
 ——. *Architecture in the Age of Reason*. Harvard, 1955. Trad. francesa de O. Bernier, *L'Architecture au siècle des Lumières*. Paris, 1963.
 Lemagny, J. C. *Les Architectes visionnaires de la fin du XVIIIe siècle*. Catálogo da exposição do Cabinet des Estampes. Genebra, novembro de 1965-janeiro de 1966.
 Metken, G. "Jean-Jacques Lequeu ou l'Architecture rêvée", *Gazette des Beaux-Arts*, ano 107, período 6, t. LXV, fascículo 1155, pp. 213-30.
 Pérouse de Montclos, J. M. *Étienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'Architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. Paris, 1969.
 Rosenau, H. *Boullée's Treatise on Architecture*. Londres, 1953.
 ——. "Boullée and Ledoux as Town-planners: a Reassessment", *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, ano 106, período 6, t. LXIII, fascículo 1142, pp. 172-90.
 Summerson, J. *Architecture in Britain: 1530-1830*. Penguin, 1954.
 Vogt, A.-M. *Boullées Newton-Denkmal*. Bâle, 1969.
 ——. *Russische und französische Revolutions-Architektur (1917-1789)*. Colônia, 1974.

ÍNDICE REMISSIVO

Os números em grifo indicam as páginas com ilustração.

- Adam, 89
Address to the Public, from the Pennsylvania Society for Promoting the Abolition of Slavery, and the Relief of free Negroes unlawfully held in Bondage, An, de Franklin, 178
 Adhémar, Jean, 174
 Aldeia, de Crabbe, 190
Alexandre consultando o oráculo de Apolo, de La Grenée, o velho, 174
 Alfieri, 9, 38, 44, 75, 76
 Algarotti, 169
Alimentação dos prisioneiros de São Lázaro, A, de Robert, 39
Ami du Peuple, L', de Marat, 168
Amor fugindo da escravidão, O, de Vien, 174
Amor e Piquê, O, de Canova, 95, 106, 108, 109, 111
Amor reduzido à Razão, O, de Prud'hon, 178
Amor seduz a Inocência, O Prazer a arrasta, O Arrependimento sucede, O, de Prud'hon, 178
Amores de Páris e Helena, Os, de David, 173, 174
Analyse archéologique et psychologique d'un tableau de David, de Ferté e Guey, 174
 Anfossi, 161
Anjo ajoelhado, de Sergel, 183
 Anjos, de Sergel, 182
Antimagnétisme, L', de Paulet, 159
Aquiles em vestes de moça, reconhecido por Uísses, de La Grenée, o jovem, 174
 Argan, 10
 Ariosto, 92
Art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières, L', de Damisch, 186
Art pendant la Révolution, L', de Blondel, 169
 Artois, conde de, 173
 Auerbach, 12, 13
Aurélia, de Nerval, 129
Auto-retrato, de Goya, 120
Avertissement, de Lagrange, 164
 Bailly, Jean-Sylvain, 73, 97, 183
Balanço, O, de Tiepolo, 31
 Baltrusaitis, Jurgis, 160
 Banks, 182
 Bara, 82
 Barbault, 179
 Barnave, 71, 153, 154
 Barthélemy, 110
Bastien und Bastiene, de Mozart, 143
Bastilha nos primeiros dias de sua destruição, A, de Robert, 19, 174
 Batoni, Pompeo, 82
 Bayeu, Francisco, 119
 Bayle, 23
 Baudelaire, Charles, 35, 80, 82
 Beaumarchais, 23, 34
 Beauvallet, 183
 Beckford, 92
 Beethoven, 79, 119, 161, 162, 190
Beiträge zur Optik, de Goethe, 113
 Bélanger, 172
 Bergman, 137
 Bernardin de Saint-Pierre, 9, 13, 20, 22, 23, 155, 156

- Bernini, 108
Bernis, cardeal de, 94
Berthier, 188
Berton, Henri, 141, 161
Blake, William, 38, 40, 97, 114, 115, 116
Blondel, Spire, 169
Bodas do casal Polignac e Carpenedo, de Guardi, 29
Bodas de Figaro, de Beaumarchais, 34
Boilly, 168, 169
Boily, peintre, dessinateur et lithographe, 1761-1845, de Harisse, 169
Bonaparte, Napoleão, 51
Bonnefoy, Yves, 8
Bonneau, sra., 181
Borromini, 56
Borrowed attitudes in Reynolds and Hogarth, de Wind, 178
Boucher, 82
Bougainville, 190
Boullée, Étienne-Louis, 54, 55, 58, 59, 60, 62, 172
Boulogne, Valentin de, 85
Bourrit, 189
Boutin, 180, 181
Boydell, 89
Brincadeiras de criança, As, de Goya, 122
Brongniart, 172
Bruke, 185
Brun, Friederike, 108
Bruto primo, de Alfieri, 75
Brutus, 75, 76, 82, 173, 174, 175
- Cagliostro, 159
Canova, Antonio, 94, 95, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 119, 178
Caravaggio, 10, 85
Carbonnières, Ramond de, 189
Carlos IV, 121
Carlos IX, 83
Carlos X, 173
Carracci, 85
Carstens, Asmus Jakob, 95, 99, 101, 102, 103
Cartellier, 183
Casa da morte, A, de Blake, 115
Casal Osuna e sua família, O, de Goya, 123
Casamento do Céu e do Inferno, O, de Blake, 114
Casanova, 179
Cascata do Geltenbach durante o inverno, de Wolf, 187
Cazotte, 159
Ceia Grega, A, da sra. Vigée-Lebrun, 180
- Cellérier, 65, 172
Cena do Dilúvio, de Regnault, 174
Cenotáfio de Newton, de Boullée, 58, 59, 61
Chailley, Jacques, 11, 135
Chalgrin, 172, 181
Chant du départ, de Méhul, 161
Charrière, Mme. de, 157
Chateaubriand, 188
Chaudet, 183
Chaumière indienne, La, de Bernardin de Saint-Pierre, 155, 156
Chénier, André, 9, 44, 76, 78
Chénier, Marie-Joseph, 83, 161
Chinard, Joseph, 9, 46, 94, 183
Cimarsa, 158, 161
Clemente XIV, papa, 104
Clodion, 182
Collection des livrets, de Guiffrey, 174
Collin d'Harleville, 169
Corregio, 95, 177, 178
Considérations sur la Révolution française, de Mme. de Staël, 169
Considérations sur l'esprit et les moeurs, de Meilhan, 156
Constable, 189
Constance, 141
Constant, Benjamin, 51, 157
Constituição francesa, A, de Prud'hon, 178
Contes, de La Fontaine, 176
Contrato social, de Rousseau, 166
Copley, John Singleton, 178
Corbet, 183
Corday, Charlotte, 79, 80
Corneille, 83
Corot, 192
Così fan tutte, 33
Court de Gébélin, 97
Cozens, Alexander, 189
Cozens, John Robert, 189
Crabbe, 190
Crítica do juízo, de Kant, 130, 188, 185
Cubières, marqués de, 181
Cultivador entregando o arado a seu filho, Um, de Greuze, 176
- Da Ponte, Lorenzo, 33
Dalayrac, 161, 162
Damisch, Hubert, 186
Dauch, Martin, 74
David, Jacques-Louis, 9, 17, 67, 68-84, 85, 86, 89, 100, 104, 106, 110, 119, 121, 125, 130, 131, 155, 158, 161, 173, 174, 175, 176, 181, 182, 183, 185; 71, 72, 74, 75, 81
- David. Naissance du génie d'un peintre*, de Adhémar, 174
De Luc, 189
De Wailly, 172
Debucourt, 168, 169
Dédalo, de Canova, 104
Dédalo amarrando as asas de seu filho Ícaro, de Vien, 175
Défense et Illustration, de Jouve, 161
Delacroix, 82, 89
Delille, 190
Demolição da Bastilha, de Robert, 154
Démophon, de Vogel, 162
Deposição, de Caravaggio, 10
Desastres de Guerra, de Hetzer, 188
Descida da Cruz, de Regnault, 174
Desprez, 32, 60
Deus de Pafos e de Cnido, O, de Gluck, 181
Deux petits Savoyards, Le, de Dalayrac, 161
Devin du Village, de Rousseau, 167
Dezoito Brumário de Luís Bonaparte, de Marx, 168
Dictionnaire d'Architecture, de Quincy, 94
Diderot, Denis, 128
Die Künstler, de Schiller, 110
Discours sur la peinture, de Reynolds, 177
Dissertation sur les opéras bouffons italiens, de Quincy, 158
Dittersdorf, 161
Domenichino, 82
Don Giovanni, de Mozart, 10, 34, 35, 36, 136
Dorabella, 33
Dowd, D. L., 176
Dreux-Brézé, marqués de, 47
Ducis, J. F., 174
Dufourny, 169
Dumong, 174
- Effets de la Terreur, Des*, de Constant, 51
Elohim criando Adão, de Blake, 116
Éléments de perspective pratique, de Valenciennes, 191
Émile, de Rousseau, 138, 165
Encyclopédie méthodique, de Quincy, 171
Endimião, de Girodet, 95
Enfant, L', Pierre Charles, 173
Espercieux, 183
Estações, de Haydn, 190
Este, princesa Leonora d', 190
Etiqueta no Antigo Regime: do sangue à doce vida, A, de Ribeiro, 7
Exposition du système du monde, de Laplace, 164
- Faeton, O*, de Stubbs, 90, 91
Farbe und Licht in Goyas Malerei, de Held, 185
Fauno embriagado, de Sergel, 182
Fenaille, M., 169
Fénelon, 146
Fenice, La, de Guardi, 27, 28
Fernow, 101
Ferté, E. Coche de la, 174
Fêtes et les chants de la Révolution française, Les, de Tiersot, 161
Ficino, 98
Fichte, 40, 41, 54
Fidelio, de Berton, 141, 161
Fielding, 158
Figaro, de Beaumarchais, 23
Fim de tempestade, de Vernet, 174
Fiordiligi, 33
Flaxman, 94, 99, 101, 102, 103, 158, 182
Floristas, As, de Goya, 122
Flute enchantée opéra maçonnique, La, de Chailley, 11
Fontenelle, 23
Foulon, 188
Fragonard, 122, 176
Fragonard, de Wildenstein, 177
Fragonard eut-il un atelier?, de Wilhelm, 176
Franklin, Benjamin, 178
French Revolution, The, de Blake, 40
French Revolution and the Painters, The, de Dowd, 176
Freud, 102, 140
Füssli, Johann Heinrich, 9, 71, 73, 78, 84, 85-93, 115, 119, 127, 140: 88
Fuzilamentos de 3 de maio de 1808 em Madri, Os, de Goya, 129
Flauta mágica, A, de Mozart, 10, 11, 13, 36, 37, 132-151
- Gagnereaux, 95, 99
Gainsborough, 85, 91
Gênio da Liberdade, O, de Prud'hon, 178
Genlis, sra. de, 181
George Washington, de Houdon, 69
Geórgicas, 190
Gérard, Marguerite, 176
Géricault, 82
Gessner, 190
Giacomo, 27
Giaquinto, 119
Gillray, James, 158
Giordano, Luca, 119
Girodet, Anne-Louis, 95

Giroust, 160
 Girtin, 189
 Gisors, 172
 Gluck, 181, 182
 Godechot, Jacques, 159, 162
 Goethe, 84, 93, 95, 96, 99, 113, 132, 134, 138, 148, 149, 150, 170, 183, 190
Goethes naturphilosophische Denkweise, de Trapp, 185
 Goncourt, 168
 Gondoim, 172
 Gossec, 79, 161, 162
Götterstille und Göttertrauer, de Rehm, 180
 Goya, Francisco de, 9, 20, 21, 91, 119-131, 185, 186, 188: 120, 123, 124, 126, 129
 Gozzi, Carlo, 32, 36
 Grétry, 161
 Greuze, J. B., 176
 Guardi, Francesco, 9, 27, 28, 29, 30, 122
 Guerchino, 85
 Guey, F., 174
 Guido, 85
 Guiffrey, J., 174, 176, 179
 Guillard, 182

Hamilton, Gavin, 95
 Harisse, Henry, 169
 Hautecoeur, Louis, 179
 Haydn, Joseph, 160, 190
 Hegel, 63, 98
 Held, Jutta, 185
Heliópolis, no último ano de trevas, de Fichte, 41
 Hemsterhuis, François, 97, 99, 100, 179
 Herculano, 176, 179
Hércules e Licas, de Canova, 106
 Herder, 182
 Hess, Ludwig, 186
 Hetzer, Theodor, 188
Hipócrates recusando os presentes de Artaxerxes, de Girodet, 95
Histoire de la société française pendant le Directoire, de Goncourt, 168
Histoire intérieure du Prémantisme français, de Monglond, 167
 Hobbes, 165
 Hofmannsthal, 133
 Hogarth, 158
 Hölderlin, 98
 Homero, 85, 97, 103, 177
Homme de Désir, L', de Saint-Martin, 171
Honneurs publics rendus à la mémoire de J. J. Rousseau, étude historique, de Lakanal, 167

Horácios, de David, 78, 83, 174
 Houdon, Jean-Antoine, 69, 182, 183, 184
Hubert Robert, peintre de Paris au musée Car-navalet, de Montgolfier, 155

Ícaro, de Canova, 104
Idea of Art as Propaganda in France, The, de Leith, 176
Ideen, de Herder, 182
Iliada, de Esquilo, 101
Imaginaire chez Senancour, L', de Le Gall, 156
Incêndio em S. Marcuola, de Guardi, 27, 30
Introduction à la Révolution française, de Bar-nave, 153
Inverno, O, de Goya, 21

Jacobi, J. H., 157
 Jamblique, 98
 Jefferson, 170
Jeunesse de Benjamin Constant, La, de Rüdler, 157
Jogo de cabra-cega, O, de Goya, 124, 127
 Joubert, 54, 98
 Jouve, Pierre Jean, 34, 161
Jovem Tarentina, A, de Chénier, 78
Jovens, Os, de Goya, 124
 Jung, 149
Júpiter, de Mozart, 160
Juramento do jogo da Péla, O, de David, 70, 74, 76
Juramento dos três suíços, de Füssli, 71, 88
Juramento dos Horácios, O, de David, 13, 71, 72, 73, 181
 Kant, 130, 180, 185, 186
 Kaufmann, Angelika, 95
 Kaufmann, Emil, 62, 169, 170
 Klopstock, 38, 71
 Koch, 190
 Koselleck, Reinhart, 139
 Kunzen, 161

La Fayette, 183
 La Fontaine, 94, 176
 La Grenée, o jovem, 174
 La Grenée, o velho, 174
 Lagrange, 164
Laguna cinzenta, de Guardi, 27
 Lakanal, 167
 Langhans, Karl, 172
 Lanzi, L., 182
Laocoonte, de Lessing, 90, 97

Lapauze, H., 155
 Laplace, 164, 171
 Lavater, 158
 Lawrence, 91
 Lebrun, 50, 67, 158, 180
 Ledoux, 9, 54, 55, 56, 58, 61, 62, 172
 Leith, James A., 176
 Lemoine, 161
 Lenoir, Alexandre, 175, 176, 182
 Leonardo da Vinci, 178
 Leporello, 136
 Lequeu, 65, 172
 Lessing, 90
 Lesueur, 183
Lettre à un ami ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution française, de Saint-Martin, 154
 Lewis, 92
 Leymarie, Jean, 78
Libretto, de Schikaneder, 132
Lictores trazem a Brutus os corpos de seus fi-lhos, Os, de David, 75
Littérature, La, de Mme. de Staël, 169
 Locke, 165
 Lodoli, 55, 170
 Longhi, 31
 Louis, Victor, 172
Louis David, pièces diverses sur le Rôle de cet artiste pendant la Révolution, de Guiffrey, 176
Lucrèce, de Rousseau, 165
 Luís XV, 25, 163
 Luís XVI, 24, 25, 42, 50, 61, 71, 162, 174, 176

Mach, Ernst, 164
Mãe fazendo levar oferendas ao altar de Mi-nerva, Uma, de Vien, 174
 Maistre, Joseph de, 41
Manequim, O, de Goya, 124
 Manet, 119
 Mantegna, 83, 95
 Maquiavel, 165
 Marat, 10, 79, 80, 130, 158, 161, 168
Marat assassinado, de David, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 161
Marcha fúnebre, de Beethoven, 162
Marche lugubre, de Gossec, 161
Marseillaise, La, de Rouget de Lisle, 162
 Martin, J., 176
 Marx, Karl, 168
Matrimonio Segreto, II, de Cimarosa, 161
Mausoléu de Clement XIII, de Canova, 95, 106, 107

Mécanique analytique, de Lagrange, 164
Mécanique céleste, de Laplace, 164, 171
Mécanique, exposé historique et critique de son développement, La, de Mach, 164
 Méhul, 67, 161
Memórias de além-túmulo, 188
 Mengs, 95, 119
Mercadoria de amores, de Vien, 176
 Mesmer, 143, 159
Métamorphoses du cercle, Les, de Poulet, 171
 Michalon, 183
 Michelet, 61, 66
 Michelangelo, 72, 82, 85, 87, 92, 95, 175, 177
 Milizia, 178
 Milton, 86, 91, 92
Milton Gallery, de Füssli, 90
 Mirabeau, 35, 47, 161, 183
 Moitte, 183
Mondo nuovo, II, de Giandomenico, 32
 Monglod, André, 167
 Montgolfier, Bernard de, 155
Monumento dos Stuart, de Canova, 105
 Moreau, Louis, 191
 Morghen, 179
 Mornet, André, 167
Morte de Dido, A, de Reynolds, 85, 177
Morte de Sócrates, A, de David, 72, 106
 Mozart, 9, 10, 33, 34, 36, 37, 132, 133, 134, 135, 136, 143, 149, 150, 160
Mulher sem sombra, A, de Strauß e Hofmannsthal, 133

Napoleão, 75, 94
 Nash, John, 172
Naufrágio de Virginia, O, de Vernet, 174
 Nerval, Gérard de, 129
 Newton, 58
Nina o sia la Pazza per Amore, de Paisiello, 161
 Nogaret, Félix, 190
Noite e seus filhos, A, de Carstens, 102, 103
 Noverre, 181

Oberon, de Wieland, 161
Observations scientifiques et critiques sur le génie, de Lenoir, 175
Odisséia, de Esquilo, 101
Oeuvre gravée de Debucourt, L', de Fenaille, 169
Oeuvre de J. B. Greuze, de Martin, 176
Oeuvre de Pierre-Paul Proud'hon, L', de Guiffrey, 179
Offrande à la liberté, de Gossec, 162

- Orfeu, 103
Origines intellectuels de la Révolution française, de Mornet, 167
 Orléans, duque de, 159, 181
Oxford, de Haydn, 160
- Paër, 158
Pageant Master of the Republic: Jacques Louis David and the French Revolution, de Dowd, 176
- Paisiello, 158, 161
 Pajou, 177, 183
 Palladio, 170
 Palloy, 162
Páris e Helena, de Gluck, 182
 Parois, conde de, 180, 181
Pastoral, de Beethoven, 190
Paul et Virginie, de Bernardin de Saint-Pierre, 190-1
 Paulet, J. J., 159
 Peale, Charles Wilson, 178
 Pécault, 177
Peléle, El, de Goya, 126
 Percier, 94
 Pergolese, 158
 Perronet, 162
Perto de Chiavenna, de Cozens, 189
Pesadelo, O, de Füssli, 91
Pesca ao nascer do sol, de Vernet, 174
 Picasso, 103
 Pico de la Mirandola, 98
 Pigalle, 183
 Píndaro, Lebrun, 181
 Platão, 97, 98, 110
 Plutarco, 165
 Pommereul, 178
Portraits and Miniatures by Charles Wilson Peale, de Sellers, 178
 Poulet, Georges, 171
 Poussin, 83, 85, 181, 190
 Poyet, 54, 61, 172
Pradera, de Goya, 124
Pradera de San Isidro, La, de Goya, 122
Précis historique de la Révolution française, de Saint-Étienne, 163
 Príamo, 103
Prise de la Bastille, de Godechot, 159, 162
Procès de l'Âge d'or, Le, de Nogaret, 190
Procès-verbaux de la Société populaire et révolutionnaire des arts, de Lapauze, 155
 Proclus, 98
 Prud'hon, Pierre Paul, 78, 178
 Pulcinella, 31, 32
- Quarenghi, 172
 Quatremère de Quincy, 56, 62, 94, 96, 104, 105, 108, 158, 170, 182
 Quesnay, 160
Quête d'Isis, La, de Baltrusaitis, 160
Quinta del Sordo, de Goya, 127
Quinteto com clarineta em lá maior, de Mozart, 160
- Rabaut Saint-Étienne, 23, 24, 97, 163
 Radcliffe, Ann, 92
 Raeburn, 91
 Rafael, 82, 94, 95, 175
 Raimondi, Marco Antonio, 72
 Rameau, Jean-Philippe, 143
 Ramée, 66
 Ramey, 183
Raoul Barbe-Bleue, de Gréty, 161
Raoul, sire de Crequi, de Dalayrac, 161
Rapto do serralho, O, de Constance, 141
 Raymond, Marcel, 156
Recueil de différents pièces sur les Arts, de Winckelmann, 190
 Regnault, J. B., 174
 Rehm, Walter, 180
 Rembrandt, 188
Renaud d'Ast, de Dalayrac, 162
República, A, de Chinard, 46
Requiem, de Gossec, 161
Retrato de Hubert Robert, de Vigée-Lebrun, 174
Retrato do Rei em miniatura, de Dumont, 174
Retrato de Vien, de Dumont, 174
Révolution, La, de Michelet, 61
Revolution of History Painting, The, de Wind, 178
- Reynolds, 85, 87, 177, 178
 Rezzonico, papa, 107
 Ribeiro, Renato Janine, 7
 Richmond, 170
Rigores do claustro, Os, de Berton, 141, 161
 Robert, Hubert, 9, 19, 20, 39, 122, 154, 155, 174, 176
 Robert, John, 189
 Robespierre, 48, 58, 145, 176
 Roland, 183
 Romano, Giulio, 72, 87, 175, 177
Rome et la Renaissance de L'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle, de Hautecoeur, 179
 Romney, 85, 91
 Rouget de Lisle, 67, 162
 Rousseau, 9, 25, 45, 47, 85, 91, 136, 138, 146, 164, 165, 166, 167, 189
- Rowlandson, 158
 Rudler, Gustave, 157
- Sabedoria une a Lei à Liberdade e esta conclama à união a Natureza com todos os seus direitos*, de Prud'hon, 179
Sabinas, 174
Sabine Houdon com quatro anos de idade, de Houdon, 184
 Sade, 9, 34, 35, 41, 60, 92
Sagração, de Napoleão, 75
 Saint-Just, 149
 Saint-Martin, Louis-Claude de, 154, 171
 Salieri, 182
 Sandby, Paul, 189
São Francisco de Bórgia e o moribundo, de Goya, 121
 Saussurre, Horace-Bénédict de, 189
 Schadow, Gottfried, 173, 182, 183
 Schelling, 98
 Schikaneder, 36, 132, 140, 149
 Schiller, 110
Segundo Fausto, de Goethe, 149
 Sellers, Charles Coleman, 178
 Selva, Gianantonio, 27
 Sénac de Meilhan, 156
Senancoeur, de Raymond, 156
Sensibilité révolutionnaire, La, de Trahard, 167
 Sergel, Johann Tobias, 182, 183
Serva Padrona, La, de Pergolese, 158
Sethos, de Terrasson, 138
Singspiel, de Mozart e Schikaneder, 133, 140, 149
 Shaftesbury, 189
 Shakespeare, 86, 92, 174, 177
Shakespeare Gallery, de Boydell, 89
 Sidney, Algernon, 165
 Soane, John, 89, 172
 Sócrates, 106
Sócrates no momento de tomar a cicuta, de David, 73
Songs of Experience, de Blake, 114
Songs of Innocence, de Blake, 114
Sources of David's Horaces, The, de Wind, 181
Souvenirs, de Vigée-Lebrun, 154, 155
 Spitzer, 12, 13
 Staël, Mme. de, 24, 169
Storia Pittorica dell'Italia, de Lanzi, 182
 Strauss, Richard, 133
 Stuart, Gilbert, 178
- Stubbs, Georges, 90, 91
Sturm und Drang, 92
- Taillason, 174
 Talleyrand, 70
 Tasso, 175, 190
 Taylor, J., 97
Telémaco e Mentor lançados na ilha de Calipso, de La Grenée, o jovem, 174
Télémaque, de Fénelon, 146
Tempestade à beira de um lago, de Valenciennes, 191
 Terrason, 36, 138
Teseu, de Canova, 105
 Ticiano, 188
 Tiepolo, Giambattista, 119
 Tiepolo, Giandomenico, 9, 29-33: 3, 31
 Tiersot, Julien, 161
Tirania, A, de Prud'hon, 178
 Tischbein, Wilhelm, 95, 190
 Tito Lívio, 76, 165
 Tocqueville, 40, 43, 162
Tom Thumb, de Fielding, 158
 Towne, Francis, 189
Théorie du mouvement et de la figure elliptique des planètes, de Laplace, 164
 Trahard, Pierre, 167
 Trapp, Marianne, 185
Traquimianas, 106
 Tübingen, 98
 Turgot, 165
 Turner, 189
- União do Amor e da Amizade, A*, de Prud'hon, 178
- Valadier, 172
 Valenciennes, Pierre-Henri, 191, 192
 Valentin, 82
 Vandreuil, conde de, 180, 181
 Velasquez, 188
Velhos, Os, de Goya, 124
Vergine del Sole, La, de Cimara, 161
 Vernet, 78, 174, 181, 186
Viagem do jovem Anacarsis, A, de Barthélemy, 110
 Vien, Joseph-Marie, 174, 175
 Vigée-Lebrun, Mme., 94, 154, 155, 174, 180
 Vincent, F. A., 174, 176
Vindimas, As, de Goya, 122
Voeux d'un solitaire, de Bernardin de Saint-Pierre, 13, 22
 Vogel, J. C., 161, 162

Volpato, 179
Voltaire, 23, 76, 167
Voyage, de Bougainville, 190
Voyages dans les Alpes, de Saussure, 189

Walpole, Horace, 158
Washington, George, 70, 76
Wedgwood, 95, 103
Weil, Eric, 188
West, Benjamin, 85, 178
Wieland, 36, 92, 161
Wildenstein, Georges, 177
Wilhelm, Jacques, 176
Wilhelm Meister, de Goethe, 138

Winckelmann, 87, 93, 95, 102, 104, 180, 183,
189

Wind, Edgar, 177, 178, 181, 182
Woldemar, de Jacobi, 157
Wolf, Kaspar, 186, 187, 189
Wordsworth, 108
Wranitzky, 161
Wyatt, James, 172

Zeitler, R., 103, 107, 108
*Zeus escolhendo como modelos as mais belas
moças de Crotona para formar a imagem de
Vênus*, de Vincent, 174
Zingari in Fiera, I, de Paisiello, 161