

Luiz Renato Martins

Professor, Artes Plásticas, ECA-USP

Área de História, Teoria e Crítica de Arte

NAÇÃO POR REVOLUÇÃO *ou uma investigação sobre o poder da forma/
O hemiciclo: templo político e cosmos laico.*

“Seria preciso imaginá-la como era antes...”, diz David. Assim começa, em carta de 9.12.1789, a explicação do pintor acerca da *alegoria* da França, “dilacerada e em farrapos”, esboçada para um estudo solicitado pela cidade de Nantes para celebrar a insurreição do inverno de 1788 que naquela cidade antecipara a Revolução.

Entre esta tentativa, malograda apesar de quase um semestre de trabalho, e a segunda que resultará, senão numa pintura, ao menos num desenho detalhado e concluído que testemunha uma concepção visual desenvolvida, é certo que a visão pictórica de David renovou-se amplamente. Assim, o segundo projeto relativo à Revolução, o primeiro a buscar refundar a economia do discurso visual, abandonará, entre outras considerações, a alegoria como elemento figurativo principal.

A segunda tentativa de David de figurar a Revolução será o trabalho projetado a pedido da Assembléia nacional constituinte. Segundo moção proposta pelo deputado Dubois-Crancé em 28.10.1790, uma tela de David deveria celebrar o acontecimento de 20.06.1789, quando os deputados do Terceiro Estado (reunidos em Versalhes por conta da convocação dos Estados Gerais pelo rei), após encontrarem trancado o seu salão no Palácio, rumaram para uma sala de esportes na aldeia de Versalhes, e lá fizeram o juramento público de não mais se separarem até que tivessem elaborado uma constituição para o país.

O projeto para o quadro *O Juramento do Jeu de Paume* foi apresentado por David na forma de desenho no Salão de 1791, logo abaixo da sua pintura *O Juramento dos Horácios* (1785). O motivo da reapresentação desta última decerto era forçar a comparação entre o novo trabalho e o anterior, aclamado emblematicamente no salão de 1785.

Em síntese, o tema de *O Juramento do Jeu de Paume* é a união ativa entre homens livres. A composição estrutura-se frontalmente e, como veremos, articula o pacto estético como diálogo direto entre as partes; o alvo principal da interlocução é o público, encarnado no espectador da tela, visado no seu próprio ponto de vista.

Aqui, desde logo, a operação de David, distinta da cena barroca e do naturalismo estético de Diderot, fugiu à dicotomia entre ambos. Antes, o *Juramento dos Horácios*, David seguira o conjunto de proposições, postas por Diderot em *Ensaio sobre a Pintura* (1765). O filósofo propusera um novo pacto para a pintura em duas frentes: na relação com o real, e com o espectador; em suma, uma pintura mais próxima das coisas e do sujeito. Em consonância, David elaborara, no *Juramento* de 1785, uma pintura com ponto de vista próximo à cena histórica antiga e de corte austero. E ao mesmo tempo propícia à exaltação dos sentimentos cívicos. Diante das personagens dispostas de perfil, como na cena teatral naturalista ou "diderotiana", o espectador sentia-se testemunha ou parte *indireta* da cena.

Já no novo *Juramento*, ao girar o eixo diretor da cena, tornando-o frontal ou simétrico ao do espectador, David assenta o pacto da linguagem pictórica na esfera do diálogo direto. Reunidos pelo laço da *frontalidade* e da observação direta correlata, os deputados, figurados no desenho, e o público da obra, projetada por David, manifestam *na cena visual e na experiência estética* um modo de convergência das vontades. Uns e outros, afirmam-se como protagonistas políticos e sujeitos de suas experiências - ativas e visualmente simétricas -, conforme propõe o pintor.

Sabe-se que certas figuras barrocas já eram dispostas frontalmente, mas se tratava de um lance e não de uma declaração quintessencial. A espacialidade barroca implicava a acumulação de planos feito véus que se sobrepunham e intensificavam reciprocamente a dimensão fictícia. Já em sua disposição desnudada, com ambientação sem disfarce e uma espacialidade bruta, a composição de David condiz com a ambição de transparência comunicativa e os valores universalistas e igualitários do pensamento de Rousseau.

Assim, o projeto *Jeu de Paume* reforma "rousseauisticamente" o programa cênico-narrativo de Diderot. Alinha a cena nos termos da ação pública universalizada e transparente, narrada ou apresentada diretamente para o público, como o faz idealmente um tribuno ao expor sua proposta à assembléia. Logo o

instituto do diálogo vem a ser valorizado simultaneamente como elemento presente do quadro, e também da cena histórica, que é da formação da Nação. O juramento, o acordo político de reconstrução geral das condutas põe uma proposição geral ou universal e surge simultaneamente como construção no presente, que engaja o olhar geral diretamente.

Ao lado da frontalidade, deve-se considerar a força de um outro vetor, cujo efeito, embora distinto, reforça ainda a intensidade comunicativa e dramática. Trata-se da *horizontalização* da cena, que também funda e enriquece a síntese visual no *Jeu de Paume*. Assim uma grande estrutura horizontal, que domina a parte inferior – a distribuição espacial dos deputados –, é encimada por outras duas estruturas horizontais, dispostas obliquamente à direita e à esquerda da fração superior da composição: as duas galerias laterais que mostram o público da cena. No miolo dessa articulação há um vazio, um modelo de espaço abstrato e geométrico; embora quadrado, ele é percebido como estrutura horizontalizada, dada à disposição das pedras do muro, que funcionam como módulos.

A dilatação horizontal da representação deve proceder do momento em que David quis conferir à cena significação e grandiosidade visadas, pois os primeiros croquis da sala, feitos pelo pintor, mostram-na todavia estreita e alongada. O eixo narrativo horizontal era característico dos frontões gregos e depois dos frisos que narravam as conquistas romanas. O dispositivo vem a calhar. Assim, e sem por outro lado anular a profundidade – característica ausente nos relevos gregos e romanos, e com a qual também trabalha como um procedimento contraposto de reflexão e distanciamento psicológico, frente à empatia das figuras à frente –, a decisão de David, de alargar o eixo horizontal e abrir o campo de observação, confere senso histórico e monumental ao conjunto.

Somando-se, o sentido da historicidade - advindo da horizontalidade do friso -, e o da atualidade - advindo da frontalidade – atribuem à situação visual o valor de marco a ser recordado. O sentido, em síntese, é o de que o espectador apreenda a grandeza do que está vendo, a cena simbólica da formação da Nação, e sinta também o que está acontecendo, com a força de um fato vivo.

O fim ulterior dessas operações é o de que a heroicização do antigo, própria do neoclássico, transmute-se, mediante os elementos atualizadores do projeto, em condição universal ou, pelo menos, extensiva a todos os participantes do processo. A vontade da maioria, promovida pelo mesmo fator de exponenciação e

idealização, obtém o estatuto ontológico de *vontade geral*, se for correta, como penso, a homologia entre o projeto de David e certas idéias de Rousseau. A Nação imaginada, comunidade idealizada de sujeitos, indivíduos racionais livres, converte-se assim em idéia visível.

Entretanto, ultrapassado pela rapidez vertiginosa do processo revolucionário o *Juramento do Jeu de Paume* foi abandonado pelo pintor em meados do ano seguinte: 1792. Não que a David tenham faltado meios para o projeto. Ocorreu que a História avançou mais rápido do que a execução da pintura e esta perdeu sentido.

*

O hemiciclo

Tal é o “resumo da ópera”. Vejamos porém mediante a análise do desenho, até onde avançou o pensamento de David para representar a refundação revolucionária da França ou a sua formação moderna como Nação. A distribuição espacial dos membros da Assembléia, de braços apontados, sugere múltiplos raios na direção de um ponteiro -- a leitura do juramento pelo presidente Bailly --, e desenha a estrutura semicircular de um hemiciclo, diversamente da gravura de Prieur, ilustrador contemporâneo que representou em gravura o mesmo tema.

Outros signos da cena reforçam o valor da forma do hemiciclo: no primeiro plano, o enlace do trio de representantes das três ordens que compõem os corpos da Nação, circunscreve dois quadrantes no interno dos seus braços e faces. Delineia-se o hemiciclo como a estrutura espacial do entendimento, da conciliação e do diálogo entre posições distintas ou antitéticas. O módulo espacial semicircular que o trio delineia, tal os três vértices de um triângulo na sua reciprocidade, também esquematiza em reduzido a estruturação em semicírculo do conjunto de deputados. Apresentam-se de modo análogo o cortejo circular dos chapéus erguidos em júbilo, e a multiplicação visual das abas e copas, avistados como formas semicirculares. E, enfim também entram no coro dos elementos que, na zona frontal, evocam o hemiciclo, os pés das figuras, que criam, entre o solo livre e a porção ocupada, uma espécie de ordem perimetral semicircular. Contam-se ainda, no canto inferior esquerdo do primeiro plano, a cesta, as bolas e a raquete, utensílios esportivos da quadra, mas que aqui, como variantes circulares, explicitam a estrutura geral. Para concluir o mapeamento dos avatares desta forma fundamental, basta imaginar uma operação mínima: a de substituir os membros da Assembléia, dispostos na quadra, por pontos de apoio ou assentos. Obteremos o

esquema da forma anfiteatral, hoje adotada praticamente em quase todos os parlamentos modernos, exceção feita ao inglês – que, aliás, admite o convívio com o princípio monárquico, heterogêneo e não igualitário.

A decisão de David de usar o hemicíclo como estrutura básica do projeto, se foi adotada depois por quase todos os parlamentos ocidentais, aproveita ou apropria-se de formas já existentes. Vinte anos antes de David, o arquiteto Gondoin projetara em 1769 um anfiteatro para as aulas de anatomia da Escola de Medicina de Paris. Paralelamente, o arquiteto Ledoux preconizava que a arquitetura devia ser vivida como experiência filosófica, afim de que “o homem se aperfeiçoasse pelas suas próprias sensações”. E analogamente o arquiteto Boullée realizara na década de 1780 esboços de projetos que previam a construção de gigantescos anfiteatros com capacidade para cerca de trezentos mil espectadores, que, tal como os presentes na festa republicana rousseauísta, seriam “ao mesmo tempo objetos e sujeitos de sua reunião”.

Sem falar na combinação da idéia da ágora com o anfiteatro helenístico - este, visto pelo pintor na Itália muitas vezes -, a manobra de David comportará outros pressupostos. Um deles é o da crítica a representações pictóricas anteriores. Sabe-se que o gênero da pintura histórica cortesã, oficializado pelo Antigo Regime, impregnara-se de hipérboles e *trompe l’oeils*, recorrentes ao longo dos séculos 17 e 18. Para se contrapor, nada mais fácil do que recorrer a matrizes visuais mais antigas, associadas aos ideais originários democráticos e republicanos. Evitemos, porém, a exclusividade ou a unilateralidade na determinação das fontes, que são tão ao gosto da historiografia formalista, preocupada em constituir uma história pura das artes e do pensamento.

O que a situação exigia em sua grandeza própria eram novas sínteses, em sintonia com o ineditismo da hora e a força dos fatos. Assim, o privilégio conferido à forma semicircular não engendrou um ato estéril, só formal. Como já disse, além de sublinhar a agudez da hora, a disposição dos braços em hemicíclo ainda suscita que, no outro pólo, o espectador sintasse impelido a completar, de próprio moto, o círculo. O papel potencialmente ativo do observador como participante da cena legislativa, membro de uma ordem coletiva e fecho do círculo formador da Nação simétrica e bem ordenada, é também reforçado por outras operações decisivas do projeto: a composição em escala natural (escala visível nos fragmentos iniciais da obra final, hoje, curiosamente, no museu de Versalhes); e,

conforme visto, a horizontalização e o encurtamento da profundidade. Objeto de aproximação, o observador sente-se parte virtual de um todo, ponto constituinte de um universo social simétrico e eqüitativo.

Forma ideal, harmoniosa, estável e clássica – e sob muitos aspectos antitética ao caráter convulsivo e turbilhonante do *Juízo Final*, de Michelangelo, para a Sixtina, o projeto de David, terá sido de fato, salvo lapso, a primeira obra desde a arte grega clássica a pretender configurar em termos otimizados a função da observação como participante de uma coletividade ético-política. Aqui, o parâmetro clássico e o gesto idealizador visam a um cosmos político terreno e equilibrado, no qual cidadão e universo se determinam reciprocamente, e não a um círculo fechado de sábios, intemporal e supra-político, como na *Escola de Atenas* (1508-11), preparada por Rafael para o aposento do papa Júlio II.

*

Um disjuntivo à alegoria

Nesta combinação paradoxal, de apropriações e reformulações, surge uma economia visual nova, impregnada dos valores e das expectativas republicanas, que abriu vários pontos de conflito com a retórica visual em uso. Um dos seus tópicos mais agudos à época residia na renúncia ao dispositivo winckelmanniano da alegoria, tido como central para a pintura de idéias. Como entender o não de David à alegoria?

Penso que o não à alegoria implicou o desejo do pintor de elaborar um novo discurso visual, mais direto, transparente e sincero. Forjar uma nova economia visual, equivalente ao vigor das vozes dos *philosophes*. A renúncia é marcante pois contraria a tendência e o gosto gerais. Constitui talvez a primeira operação de *vanguarda* na pintura. A alegoria supunha uma decifração – a da transmutação da idéia em imagem, e vice-versa -, cujo passo demandava o domínio de um código, portanto, um círculo restrito de praticantes. Terá sido esta a razão para David optar por fazer um experimento noutra direção? Não é de se surpreender, para um autor preocupado em conferir universalidade e inteligibilidade à cena. De todo modo, eram candentes as críticas de Diderot ao dispositivo da alegoria, dentre outras premissas acadêmicas. Queria ele que a pintura fosse fundamentalmente “inteligível para um homem de bom senso, sem mais”; e completava: “eu viro às costas a um pintor que me propõe um emblema, um logogrifo à decifrar”.

Esclarecer cabalmente a posição crítica de David em relação à alegoria, ou a razão da distinção que efetua entre o seu uso na pintura e na cenografia, talvez não seja possível – pelo menos, por ora. Porém, tanto mais significativo se faz o ato experimental de dela prescindir em favor de uma busca incerta; estratégia, aliás, mantida nos quadros seguintes do autor. Certo é que para o tema a alegoria não foi cogitada. O abandono de tal expediente deu lugar a um passo que valeu ao pintor, mais de um juízo de imperícia, e até hoje desconcerta a maioria dos observadores da obra.

O quadro apresenta um desequilíbrio que salta à vista e desconcertou mais de um observador. Acima da cabeça dos deputados, estende-se um espaço geométrico vazio e imenso, que ocupa praticamente a metade do quadro. Nas laterais, grupos de espectadores reagem de modos variados ao que vêem abaixo. Repercutem noutro grau o comportamento dos deputados. No âmago das atenções, dos deputados e do público, encontra-se um denominador comum: o juramento do presidente Bailly, no centro da *cena inferior*.

Bailly, é necessário sublinhar, ocupa o eixo da cena inferior, mas não o centro da composição, que mostra um vazio. Com o braço erguido e a mão espalmada, o presidente repete o gesto-símbolo do orador na escultura romano-helenística, porém, na correlação dos valores, sua função se subordina ao espaço geométrico abstrato e vazio, que exerce o papel de grandeza maior da composição. Em suma, nos termos do desenho, o gesto do presidente funciona como índice do espaço abstrato e vazio. Acima de si e dos demais deputados, este resta hegemônico na metade superior da composição, que é ressaltada também pela presença do público nas galerias, cujos gestos, por sua vez, valem como ornamentos ou volutas do vazio.

*

Grandeza negativa e universal

O desequilíbrio tensiona a composição e introduz uma *desproporção* deliberada entre o vazio e os demais elementos da composição. Parece quase uma fratura desta em duas metades: uma inferior e apinhada, outra superior e rarefeita, sem denominador ou elo lógico comum. O pintor recorreu a um arquiteto renomado, para o desenho calculado e medido de tal vazio. Manteve tal desproporção em todas as versões e cópias do projeto, inclusive quando, já no regime do Diretório, cogitou-se da conclusão do projeto. Trata-se pois de fato

compositivo deliberado. Como não relacioná-lo à recusa do pintor de recorrer à alegoria? Um não existiria sem o outro. Com efeito, o vazio geométrico atua de fato - no lugar da alegoria - como o signo culminante da cena, o corolário do discurso pictórico. Por meio dessa estrutura abstrata, vazia e imensa, o pintor enuncia um novo valor. Qual?

Voltemos aos termos do problema. O projeto trata de um acontecimento novo, “tão grande e tão sublime”, que nenhum povo jamais o conheceu, nas palavras de David à Assembléia. Para figurá-lo, não encontra meios dentre as regras da Academia. Será preciso uma poética livre das normas. Como concebê-la? Tomemos o problema também pela outra ponta. O resultado, o desenho apresentado mostra que desproporção e desarmonia configuram valores do projeto proposto. Traduzem-se concretamente na vastidão vazia do ambiente frente aos corpos, no desequilíbrio da composição. Assim a liberdade, antes de ser um sim, surge como negatividade.

A que força atribuir a sujeição deliberada da harmonia pela desproporção, a transgressão do princípio clássico da composição, senão à liberdade do artista? Como justificar esta última senão pelo exemplo precedente dos deputados de arrebataram do rei e, independentemente da tradição, a prerrogativa da palavra e das faculdades legislativas?

Com efeito, como figurar o primeiro impacto da liberdade sobre um sistema jurídico e simbólico, tal o do direito divino, supostamente estável e assentado na tradição, senão por um desequilíbrio correspondente a uma negação? Rompendo o previsto e o equilibrado, o desequilíbrio incorporado propõe um novo princípio estético: o de uma arte que, antes de ser celebrante, é dialógica e negativa. portanto livre e crítica.

*

Desproporção e desequilíbrio sutil propõem uma espacialidade de teor diferente, negativa ante aquela elaborada por David nos quadros feitos durante o Antigo Regime. Como entendê-la em sua positividade? Consideremos, desde logo, que a perspectiva do projeto do *Juramento...* é peculiar e fortemente *idealizada*. Embora incorpore muitas das idéias dos *philosophes* e represente assim a culminação visual do processo intelectual das Luzes, seu prisma é fortemente datado ao buscar conjugar-se à realidade e combinar os valores que postula com os fatos que narra.

Situa-se assim num ponto de inflexão histórica, como um dos símbolos últimos de um certo discurso universalista, que não resistiu ao processo de aprofundamento e radicalização da Revolução. A unidade fictícia de interesses, sobre a qual repousava, é própria a uma quadra histórica singular, que duraria pouco, tão pouco que caducou antes que o quadro pudesse ser concluído – sinal dos tempos, a idéia durou menos que sua efetivação.

Fraturado o prisma de idealidade, mediante o qual foi concebido, o que resta para nós do projeto? A representação do espaço detectada no *Juramento dos Horácios*, bem como no retrato do casal Lavoisier (1788, Nova York, Metropolitan), no *Brutus...* (1789) define-se em termos sólidos e racionais. Em dimensões limitadas, que nunca ultrapassam o dobro da escala humana, esse espaço parece feito para emoldurar o ethos ou as ações individuais que, à sua vez, exercem primazia sobre o entorno. A implantação do espaço parece nestes termos emanar do retratado como um seu predicado. Tal espacialidade, subordinada à personagem, é a do retrato inglês, maturado na segunda metade do século 18. São retratos cujo denominador comum é a celebração do proprietário e dos seus bens: terras, animais, mansões, descendência, etc..

Já a novidade da espacialidade do projeto de David indica que o tempo de preeminência individual, ao seu ver, terá passado. No primeiro relance, já é possível notar que uma ambição cósmica dita a construção do projeto – daí talvez o interesse que portava David na direção da cena apocalíptica do *Juízo Final*, de Michelangelo, não obstante a acepção inversa. No caso de David, porém, trata-se de um todo imenso, desproporcional na relação do universo com as partes, e ao mesmo tempo claramente ordenado e racional. Que leis ordenam e em que princípio assenta tal ordem, cuja natureza segundo a disposição dos corpos é de teor circular?

De fato, há um complexo novo de formas e valores na boca dos deputados: Nação, Liberdade, História, Revolução, idéias políticas caras à época e correlatas a outras, de sentido claramente metafísico como Natureza e Razão. Para figurar tais forças, ao mesmo tempo universais e abstratas, não deve ter escapado a David que a acepção primeira do termo revolução, no francês como no inglês, é a de rotação, ou do movimento circular de corpos celestes no cosmos. Era também já notório, há já um século, que os *Principia* (1687), de Newton, haviam estabelecido

a correlação intrínseca entre a lei da gravitação universal, com vigência cósmica, a aceleração centrípeta e o movimento circular.

De um modo ou de outro, o pintor estrutura circularmente a figura do que entende como aurora política e histórica de um novo mundo, fundado na Razão e na Natureza, em coincidência com a estrutura visível de uma lei universal, estabelecida pela grande revolução cognitiva newtoniana, triunfante há pelo menos um século. Paixão ou gravitação correspondente à presença dos novos paradigmas no imaginário geral, uma certa aceleração ou desequilíbrio se instala e faz todas as atenções penderem na direção do ponto designado pelo juramento.

*

Reflexão e crítica permitem-nos desenvolver esta obra, como se viu, mas decerto não só no sentido da pintura proposta em 1791, e sim considerando a não realização verificada como forma final indissociável do desenho. Assim, em lugar da versão preliminar da pintura, o desenho revela-nos, como o limite de um tempo futuro sublime e ideado, a marca última do efeito fictício, suprimido mediante a negação posta pelo processo histórico real. Visto por inteiro, também como não ser ou projeto incompleto, o *Juramento do Jeu de Paume* constitui um vestígio bifronte: o desenho - promessa de indivisibilidade e racionalidade, de sublimidade e universalidade -, e a sua negação, a pintura impossível de ser realizada, falamos de uma modernidade desdobrada como seu outro ou contrário. Estrutura complexa de um futuro desfeito, processo presente e pretérito de constituição de nossa atualidade.

**