

# O hemiciclo: imagem da forma-Nação\*

LUIZ RENATO MARTINS\*\*



---

\* Apresentado no XXXI Colóquio Internacional de História da Arte (Oaxaca, 15-18/10/2007, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México), e no V Colóquio Marx e Engels (Campinas, 6-9/11/2007, Centro de Estudos Marxistas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas). A pesquisa beneficiou-se de várias estadas no Musée de la Révolution Française (Vizille) e, em seu início, de uma bolsa da Fapesp (2004).

\*\* Professor da Escola de Comunicação e Artes, USP.

“Seria preciso imaginá-la como era antes...”, diz David (1748-1825). 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 que naquela cidade antecipara a Revolução.<sup>1</sup>

Tal tentativa, que custou quase um semestre de trabalho, malogrou. A segunda, aqui em foco, resultou em uma concepção visual desenvolvida sob a forma de um desenho detalhado, projeto para uma pintura inconclusa. Tal projeto revela uma renovação ampla da visão pictórica de David, entre outras razões devido ao abandono do recurso à alegoria como elemento figurativo principal.

Trata-se agora de um trabalho encomendado pela Assembleia Nacional Constituinte. Segundo moção proposta pelo deputado Dubois-Crancé (1746-1814) em 28/10/1790, uma tela de David deveria celebrar o ato de 20/6/1789, quando os deputados do Terceiro Estado (reunidos em Versalhes por conta da convocação dos Estados Gerais pelo rei), após encontrarem trancado 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 a Nação.<sup>2</sup>

O projeto para o quadro “O Juramento do Jeu de Paume” (1791, desenho, Versalhes, Museu do Castelo) foi apresentado por David como desenho no Salão de 1791, logo abaixo de sua pintura “O Juramento dos Horácios” (1784, óleo sobre tela, 330 x 425 cm, Paris, Museu do Louvre). O motivo da reapresentação desta última era decerto forçar a comparação entre o novo trabalho e o anterior, aclamado emblematicamente no salão de 1785; destacar rupturas e continuidades de um trabalho pictórico que, filiado como o anterior ao gênero da pintura histórica e moral, visava agora explicitamente à hora presente e não mais a um fato da história antiga.

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

Assim, a operação de David, distinta do naturalismo estético diderotiano e da cena barroca, foge à dicotomia entre um e outro dispositivo. No “Juramento dos Horácios”, David seguira fundamentalmente o conjunto de proposições inovadoras, antiacadêmicas e com propósito antipalaciano, formuladas por Diderot (1713-1784) 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;

---

1 Ver Régis Michel e Marie-Catherine Sahut. *David/L'Art et le Politique*. Paris: Gallimard-RMN, 1988, p.56-7.

2 Ver Albert Soboul. *Serments. Dictionnaire Historique de la Révolution Française*. Paris: Quadrige/PUF, 2005, p.979.

programaticamente, uma pintura mais próxima das coisas e do sujeito, coloquial e dramática.<sup>3</sup> Em consonância, David elaborara, no “Juramento” de 1785, uma pintura severa e de corte austero, mas, ao mesmo tempo, propícia à exaltação dos sentimentos cívicos, estimulados pela perspectiva teatral, que fazia o espectador, diante das personagens dispostas de perfil, sentir-se como testemunha da cena.

Já no novo “Juramento”, o do Jeu de Paume, ao girar, como vimos, o eixo diretor da cena, tornando-o frontal ou simétrico ao do espectador, David inscreve o pacto da linguagem pictórica em outra esfera, que é a do diálogo direto. Assim, reforma “rousseauisticamente” o programa cênico-narrativo de Diderot, como que para melhor atendê-lo em espírito. 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 assembleia. Logo, David faz o instituto do diálogo ser valorizado, simultaneamente como elemento presente do quadro, e também da cena histórica, que é a da formação da Nação. Nesses termos, o juramento político, o acordo em torno dos termos e da reconstrução geral das condutas, surge simultaneamente como construção no presente – que engaja o espectador no papel de participante direto – e proposição geral ou universal, posto que o Terceiro Estado, sujeito coletivo da ação, representava 96% da Nação, como fizera notar *Qu’est-ce que le Tiers État?* (1789), o manifesto do abade Sieyès (1748-1836).

Em suma, reunidos pelo laço da *frontalidade* e da observação direta correlata – esta, sem dúvida, já apreçoada por Diderot –,<sup>4</sup> 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 desejada das vontades, como um pacto político público e equitativo entre as partes. Uns e outros afirmam-se como protagonistas políticos e sujeitos de suas experiências – altivas e visualmente simétricas –, conforme propõe o pintor. Cabe até notar que, na forma apresentada, o espectador, antes de tudo, está posto como juiz, já que a perspectiva o situa um pouco acima dos demais, em posição mais elevada e onisciente.

Sabe-se que certas figuras barrocas já eram dispostas frontalmente, mas se tratava de um artifício ou aceno e não de uma declaração quintessencial. Na situação ambígua de máscaras, entre outras, tais figuras surgiam em meio à acumulação de planos, véus sobrepostos uns aos outros, multiplicando os mistérios e os efeitos de ficção. Diversamente, a composição de David condiz, em sua disposição deliberadamente desnudada, em sua ambientação sem disfarce e espacialmente crua, com a ambição de transparência comunicativa e os valores universalistas e igualitários do pensamento de Rousseau (1712-1778).

---

3 Ver D. Diderot. *Ensaio sobre a pintura*. Campinas: Papirus/Editora da Unicamp, 1993 (trad., apr. e notas E. A. Dobránszky); D. Diderot. *Essais sur la Peinture pour Faire Suite au Salon de 1765. Oeuvres*, tome IV/Esthétique – Théâtre. ed. établie par L. Versini. Paris: Robert Laffont, 1996.

4 Ver D. Diderot. *Ensaio sobre a pintura*, op. cit., p.31-42.

Ao lado da frontalidade, deve-se considerar a força de um outro vetor, cujo efeito, embora distinto, também reforça a intensidade comunicativa e dramática. Um procedimento, desta vez proveniente da arte clássica, também funda e enriquece a síntese visual formulada pelo pintor: a ordenação *horizontalizante* da cena. 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, mas que embora quadrado é percebido antes como estrutura horizontalizada, devido 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 a significação e a grandiosidade desejada, pois os primeiros croquis da sala, feitos pelo pintor, representam-na todavia estreita e comprida. O eixo narrativo horizontal era característico dos frontões gregos e depois dos frisos que narravam as conquistas romanas. O dispositivo vinha a calhar. Assim, e por outro lado sem anular a profundidade – ausente dos relevos gregos e romanos, e com a qual David também trabalha como um procedimento contraposto de reflexão e distanciamento psicológico, frente à empatia das figuras dianteiras –, a decisão do pintor confere senso histórico e monumental à cena quando acentua o eixo horizontal e abre o campo de observação.

O achado do pintor de incorporar à sua pintura o eixo horizontal dos antigos, não foi de pouco alcance para a sua linguagem, e a ele se manteve fiel.<sup>5</sup> O modo que servira para narrar a história das *póleis* ou de Roma pareceu a David adequado também para narrar a formação da Nação. Assim, no projeto do *Juramento do Jeu de Paume*, o sentido da atualidade – advindo da frontalidade –, e o da historicidade – advindo da horizontalidade do friso –, somados, conferem à cena atual o valor de monumento, de marco a ser recordado. O sentido, em síntese, é o de que o espectador apreenda a grandeza do que está vendo 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 a homologia

---

5 Com efeito, doravante todos os quadros de David feitos para a Revolução, a partir daquele, hoje desaparecido, sobre o deputado assassinado Le Pelétier de Saint Fargeau (1793), viriam a se caracterizar pela disposição horizontalizada e achatada, e uma profundidade rasa. Desse modo, em termos semelhantes aos de uma métopa ou seção do frontão de um templo grego, configuravam-se como recortes, mas que implicavam um todo. Assim, o *Marat* (1793) e o *Bara* (1794) dispõem-se só aparentemente como *closes* isolados. Na verdade, constituem-se como uma frase ou um verso de uma narrativa maior, que o público já conhece.

entre o projeto de David e certas ideias de Rousseau.<sup>6</sup> A Nação imaginada, comunidade idealizada de sujeitos,<sup>7</sup> indivíduos racionais livres, é convertida assim em formulação 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 tenham faltado recursos para o projeto. Ocorreu que a História avançou mais rápido do que a pintura, como prática narrativa, e esta perdeu sentido.<sup>8</sup>

### **O hemiciclo: cosmos laico e templo político**

Este é o “resumo da ópera”. Vejamos, entretanto, por meio da 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 Assembleia, de braços apontados, sugere múltiplos raios na direção de um ponteiro – a leitura do juramento pelo presidente Bailly (1736-1793) –, e desenha a estrutura semicircular de um hemiciclo, diversamente da gravura de Prieur (1759-95), ilustrador contemporâneo que representou o mesmo tema (*Le Serment du Jeu de Paume/Le 20 Juin 1789*, 1791, desenho, Paris, Musee Carnavalet), entre uma série de gravuras, *Les Tableaux de la Révolution Française*.

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 do reino em transição para a forma Nação, circunscreve dois quadrantes com seus braços e faces.<sup>9</sup> Delineia-se o hemiciclo como a estrutura espacial do entendimento,

---

6 Ver a proximidade entre o *Brutus* (1789), de David, e a interpretação de Rousseau em J.-J. Rousseau, “Dernière réponse de J.-J. Rousseau”, resposta ao Sr. Bordes, da Academia de Lyon. *Discours sur les Sciences et les Arts*. Paris: GF Flammarion, 1992, p.117-8.

7 Ver Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres-Nova York: Verso, 1999.

8 Em setembro de 1792, David declarou que o trabalho ficara ultrapassado pelos acontecimentos e perdera sua razão de ser. De fato, Bailly, o presidente da Assembleia que no quadro exerce papel central e lê o juramento, fora responsabilizado como mandante do massacre no qual as tropas de La Fayette haviam aberto fogo contra uma multidão de seis mil manifestantes, muitos dos quais mulheres e crianças, reunidos, em 17/7/1791, em torno do Altar da Pátria, no Champ de Mars, para apoiarem uma petição pela República. Os disparos fizeram mais de cinquenta mortos e centenas de feridos, e os sobreviventes foram perseguidos pela cavalaria nas ruas vizinhas. Ver M. Dorigny. *Champs de Mars (Fusillade du)/17 juillet 1791*. A. Soboul. *Dictionnaire...*, op. cit., p.202-3. Ver também R. Michel e M.-C. Sahut, op. cit., p.69.

9 Os três deputados que figuram no conagraçamento geral e, à sua maneira, também na união geral das três ordens, nobreza, clero e Terceiro Estado, em uma única Assembleia são: ao centro, um cura, o abade Grégoire (1750-1831), membro notável do Terceiro Estado; à sua direita, o religioso tradicionalista, o *chartreux* Don Gerle, e à sua esquerda, Rabaut Saint-Étienne (1743-1793), ministro protestante e então autor muito influente de panfletos do Terceiro Estado. Para um país como a França, outrora devastado pelas querelas religiosas, o triângulo equilátero ecumênico, concebido por David, tinha um forte impacto. Para a identificação geral das figuras desenhadas por David, ver Philippe Bordes. *Le serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David, le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*. Exp. Musée National du Château de Versailles. Paris: Editions de RMN, 1983, ill. 240.

da conciliação e do diálogo entre posições diversas ou até antitéticas. O módulo espacial semicircular que o trio delinea em sua reciprocidade, tal os três vértices de um triângulo, também esquematiza em reduzido a estruturação em semicírculo do todo de deputados.

Apresentam-se também de modo análogo o cortejo circular dos chapéus erguidos em júbilo e a multiplicação visual das abas e copas, avistados como formas semicirculares. E, por fim, também entram no coro dos elementos que evocam o hemicírculo, na zona frontal, 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 exercem a função de explicitar a estrutura geral. Para concluir o mapeamento das variações desta forma fundamental, basta imaginar uma operação mínima: a de substituir os membros da Assembleia, dispostos na quadra, por pontos de apoio ou assentos. Obteremos o esquema da forma anfiteatral, hoje adotada praticamente em todos os parlamentos modernos, à exceção do inglês – que, aliás, admite o convívio com o princípio monárquico, alheio em essência ao círculo de iguais.<sup>10</sup>

A decisão de David de usar o hemicírculo 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 (1737-1818) projetara em 1769 um anfiteatro para as aulas de anatomia da Escola de Medicina de Paris.<sup>11</sup> Paralelamente, o arquiteto Ledoux (1736-1806) preconizava que a arquitetura devia ser vivida como experiência filosófica, a fim de que “o homem se aperfeiço(ass)e pelas suas próprias sensações”.<sup>12</sup> E, analogamente, o também arquiteto Boullée (1728-1799) realizara na década de 1780 esboços de

---

10 Para efeito de comparação, o leitor pode consultar as diversas imagens da reunião dos Estados Gerais, elaboradas de acordo com a simbólica monárquica. Em contrapartida, o hemicírculo aparece, como décor, em duas gravuras, feitas após Termidor, mas que enfocam a jornada da invasão da Convenção pelo povo em revolta, que portava a cabeça arrancada do deputado termidoriano Ferraud. Pode-se ainda, à guisa de confirmação, consultar a abundante iconografia existente acerca do juramento de Luís-Felipe, duque de Orléans, como “monarca constitucional” da França em 1830. Estas últimas, ainda que híbridas, posto que o novo regime sucede a uma revolução (1830) contra a versão restaurada do Ancien Régime, recorrem a uma cena mais informal e apinhada, mas de nenhum modo ao hemicírculo. Para uma variedade de estampas representando o juramento do Jeu de Paume, sem recurso ao hemicírculo, ver P. Bordes. *Le Serment...* ill. 245-261. Vale o registro, embora não seja possível aqui uma digressão sobre as diferenças entre a história francesa e a inglesa, e a simbólica das revoluções em uma e em outra nação, que a Câmara dos Comuns do Parlamento inglês não está organizada espacialmente como um hemicírculo, mas como um retângulo, acessível por uma passagem ou secção, instalada em uma das faces menores. De onde vem a ideia da disposição retangular dos membros do parlamento? Quem cotejar verá que se trata da mesma disposição dos membros dos Estados Gerais, nas estampas francesas...

11 Cf. Annie Jacques e Jean-Pierre Mouilleseaux. *Les Architectes de la Liberté/1789-1799*, cat. École nationale supérieure des Beaux-Arts, 4 oct. 1989-7, jan. 1990. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, p.18.

12 Ibidem.

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”.<sup>13</sup>

Sem falar na combinação da ideia da ágora com o anfiteatro helenístico – visto pelo pintor na Itália, certamente muitas vezes –, a manobra de David implicará outros pressupostos. Um deles é o da crítica a representações pictóricas anteriores. Sabe-se que o gênero da pintura histórica cortesã do Antigo Regime impregnara-se de hipérboles e *trompe l'oeil*, recorrentes ao longo dos séculos XVII e XVIII. Para se contrapor, nada mais fácil do que recorrer a matrizes visuais antigas, associadas aos ideais originários democráticos e republicanos. Evitemos, porém, a exclusividade ou a unilateralidade na determinação das fontes, que são típicas 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. Assim, o privilégio conferido à forma semicircular não engendrou um ato estéril, apenas formal. Como já foi dito, além de sublinhar a agudez da hora, a disposição dos braços em hemiciclo ainda suscita que, no outro polo, o espectador sintasse impellido a completar, de próprio modo, 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, no Museu de Versalhes); e, como visto, a horizontalidade e o encurtamento da profundidade. Em suma, objeto de aproximação, o observador se sente parte virtual de um todo, ponto constituinte de um universo social simétrico e equitativo.

Forma ideal, harmoniosa, estável e clássica – e sob muitos aspectos antitética ao caráter convulsivo e turbilhonante do *Juízo Final*, pintado por Michelangelo (1475-1564) na parede cenário da Capela Sixtina, num ambiente de crise histórica e pessimismo – o *Juramento do Jeu de Paume*, de David, terá sido a primeira obra desde a arte grega clássica, salvo lapso, 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 doutos, intemporal e suprapolítico, como na *Escola de Atenas* (1508-11), preparada por Rafael (1483-1520) para o aposento do papa Júlio II.

---

13 O projeto de Boullé, de um Coliseu a ser instalado na Étoile, em Paris, tinha em vista “atender visões morais e políticas” e “levar ao bom comportamento” (*Essai*, 120). O discurso, de intenção possivelmente rousseauísta, fala da “ordem anfiteatral na qual ninguém poderia escapar aos olhares da multidão” (*Essai*, 121). *Apud* Annie Jacques e Jean-Pierre Moulleseaux, *ibidem*.

## Um disjuntivo à alegoria

Nesta combinação paradoxal, de apropriações e reformulações, esboça-se uma economia visual nova, impregnada dos valores e das expectativas republicanas e que abriu vários pontos de conflito com a retórica visual corrente. Um dos seus tópicos mais agudos à época residia na renúncia ao dispositivo da alegoria, apregoado por Winckelmann (1717-1768), então central para a pintura de ideias. Como entender o não de David à alegoria?

Penso que a recusa implicou o desejo do pintor de elaborar uma economia visual equivalente à consistência e ao vigor do discurso dos *philosophes*. A renúncia é notável 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 ideia em imagem, e vice-versa –, cujo passo demandava o domínio de um código e, portanto, um círculo restrito de praticantes. Terá sido essa a razão para David optar por um experimento noutra direção? Não será surpreendente, para um autor preocupado em conferir universalidade e inteligibilidade à cena. De todo modo, eram candentes as críticas de Diderot, dentre outros usos acadêmicos, ao dispositivo da alegoria. Diderot exigia que a pintura fosse fundamentalmente “inteligível a um homem de bom senso, sem mais”; e completava: “Eu viro as costas a um pintor que me propõe um emblema, um logogrifo a decifrar”.<sup>14</sup>

Esclarecer cabalmente a posição crítica de David quanto 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; direção, aliás, mantida nos quadros seguintes do autor para a Revolução. Certo é que, para o tema, a alegoria não foi cogitada. O abandono de tal dispositivo 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 causou espanto a mais de um. 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 veem abaixo. Repercutem noutra 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 romana-helenística. Porém, na correlação de valores, sua função subordina-se ao espaço geométrico,

---

<sup>14</sup> Cf. D. Diderot, op. cit. (Cap. V, “Parágrafo sobre a composição, aonde quero chegar”), p.105-6 (Laffont, 497).

abstrato e vazio, que exerce o papel de maior grandeza na composição. Em suma, nos termos do desenho, o gesto do presidente funciona como um índice; prevalece o espaço abstrato. Na metade superior, acima dos membros da Assembleia, a forma geométrica se mostra hegemônica e é ressaltada também pela presença do público nas galerias, cujos gestos operam, também, como volutas ou ornamentos.

### **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 de tal espaço. Manteve tal desproporção em todas as versões e cópias, inclusive quando, já no regime do Diretório, o governo discutiu a retomada do projeto. Logo, foi ato 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 desta estrutura imensa e vazia, em suma, abstrata, o pintor enuncia um novo valor. Qual?

Voltemos aos termos do problema. O projeto trata de um acontecimento novo, “tão grande e tão sublime”, como “nenhum povo” jamais experimentou, segundo as palavras do pintor à Assembleia.<sup>15</sup> 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 dado, 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 a regalia da palavra e a prerrogativa de legislar?

Com efeito, como figurar o primeiro impacto da liberdade sobre um sistema jurídico e simbólico assentado na tradição, e por isso estável, senão por um desequilíbrio posto por sua negação? Imprevisto, o desequilíbrio incorporado propõe

---

15 “Ó minha pátria! Ó minha querida pátria! Nós não seremos então mais obrigados a ir procurar na história dos povos antigos do que a exercer nossos pincéis. Faltavam assuntos para os artistas, obrigados a se repetir, e agora faltarão artistas para os assuntos. Não, jamais a história de algum povo me ofereceu *algo de tão grande, de tão sublime* quanto o juramento do Jeu de Paume, que devo pintar. Não, não terei necessidade de invocar os deuses da fábula para aquecer o meu gênio. É a tua glória, Nação francesa, que eu quero propagar.” Cf. carta de David à Assembleia Nacional, em 5/2/1792. Para a íntegra do documento, vivamente aplaudido, ver P. Bordes. *Le Serment...*, op. cit., “Documento n. 15”, p.164-5. Ver também R. Michel e M.-C. Sahut, op. cit., p.65.

um novo princípio estético: o de uma arte que, antes de ser celebrante, é dialógica e negativa; logo, livre e crítica.

\*\*\*

De razão sutilmente negativa diante dos quadros anteriores de David, que bases tem tal espacialidade? Decerto, a perspectiva do projeto do *Juramento...* é *idealizada*. Seu prisma determinado e datado busca conjugar-se à realidade; combinar os valores que postula com os fatos que narra.

Situa-se numa inflexão histórica, como um dos últimos símbolos de um certo discurso universalista que não resistiu ao aprofundamento da Revolução. A unidade fictícia de interesses em que repousava é própria a uma quadra histórica singular que duraria pouco – tão pouco, que caducou antes da conclusão do quadro; ou seja, a ideia durou menos que sua realização visual.

Fraturado o prisma ideal de sua gênese, o que é que resta? A Nação espacial precedente, implicada no *Juramento dos Horácios*, no retrato do casal Lavoisier (1788, ó. s/ t., 286 x 224 cm, Nova York, Metropolitan), no *Brutus...* (1789, ó. s/ t., 323 x 422 cm, Paris, Louvre) etc. define-se em termos sólidos e racionais. Com dimensões limitadas que não excedem o dobro da escala humana, tal espaço emoldura o *ethos* e as ações individuais, que exercem primazia sobre o entorno. O espaço emana, pois, do retratado como seu predicado. A espacialidade derivada da personagem provém do retrato inglês elegante da segunda metade do século 18, de Gainsborough (1727-88) e outros. Seu denominador comum é a celebração do proprietário e de seus bens: terras, animais, mansões, descendência etc.

Ao contrário, a espacialidade do novo *Juramento...* denota a superação crítica do fausto individual. No primeiro relance, já se nota que uma ambição cósmica dita o projeto – daí talvez o interesse de David, não obstante a acepção inversa, pela cena apocalíptica do *Juízo Final*, de Michelangelo. Para David, porém, à diferença do predecessor, o todo é imenso, desproporcional em relação às partes, e ao mesmo tempo claramente ordenado e racional. Que leis ordenam e em qual princípio assenta tal ordem, cuja disposição é de teor circular?

De fato, há um complexo novo de formas e valores: Nação, Liberdade, História, Revolução, ideias políticas caras à época e relacionadas com outras de sentido claramente metafísico: Natureza e Razão. Como figurar, sem alegorizá-las, forças 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 notório que os *Principia* (1687),<sup>16</sup> de Isaac Newton (1642-1727), haviam estabelecido a correlação intrínseca entre a lei cósmica da gravitação, a aceleração centrípeta e o movimento circular.

---

16 O título completo da obra em que Newton estabelece as leis do movimento é *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* (Londres, 1687). Em 1707, a Academia Francesa de Ciências o fez sócio honorário.

David figura o que entende como aurora política e histórica de um novo mundo, fundado na Razão e na Natureza, mediante uma estrutura circular, forma visível de uma lei universal, estabelecida pela revolução cognitiva newtoniana, novidade de um século antes. Paixão ou gravitação, sinal dos novos paradigmas no imaginário geral, um certo desequilíbrio ou aceleração faz todas as atenções penderem numa certa direção.

O vento e o mais, ou seja, a soma dos entusiasmos, atenções e gestos, tudo pende. Em que consiste tal resultante, noutras palavras, senão no conjunto dos elementos da afetividade, da corporeidade e das forças naturais, tomadas na época como indícios representacionais do “sublime”, a começar pela obra de Edmund Burke (1729-97) – que suscitou comentários de Diderot, Kant (1724-1804) e Lessing (1729-81) –, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), na qual o autor resgatou o tópico da retórica antiga para o debate moderno? Com efeito, tudo indica que, a começar pela carta à Assembleia, David inscreveu os signos do sublime na cena visual da formação da Nação. Ora, sendo tal a estratégia do pintor, é relevante notar que a implementou independentemente de Burke, ou em termos até mesmo antitéticos à concepção deste último.

Burke, situado na sociedade britânica na qual a acumulação de riquezas já se punha como a grandeza maior, atribui ao sublime, posto como ilimitado e informe, teor fundamentalmente antissocial, referindo-o à subjetividade empírica. Ao contrário, o observador do *Juramento...*, sujeito da experiência estética, vê a cena sublime mediada pelos olhares dos deputados e do povo, nas galerias. Inscreve-se, pois, no interior de uma espiral reflexiva em que a experiência da comoção profunda é também aquela da racionalidade, simultaneamente referida a si mesma e ao todo político. Se ver, nesta situação, é indissociável de pensar comovidamente sobre o histórico e o político, em síntese, da prática da virtude cívica.

\*\*\*

Em conclusão, é possível desenvolvermos hoje a leitura desta obra, mas não apenas a partir do projeto de 1791 e, sim, considerando a não realização da pintura como momento indissociável do desenho. Assim, o desenho revela, como o limite de um processo ideado, a derradeira configuração de um imaginário social, negado historicamente. Em suma, visto na sua incompletude, o *Juramento do Jeu de Paume* – constituído, para nós, do desenho, promessa de indivisibilidade e racionalidade, de sublimidade e universalidade, e da sua negação, a pintura não realizada – nos fala de uma modernidade desdobrada como seu outro ou seu oposto. Evidência de um futuro desfeito, prova da estrutura constitutiva da nossa atualidade.



militarism and imperialism; and 3) redefining “the good life”. Finally, it offers some examples of positive ecological achievements within socialist settings.

*Keywords:* Ecology, “Green capitalism”, militarism, “the good life”.

## *Marx e o papel determinante das forças produtivas na evolução social*

CLAUS M. GERMER

*Resumo:* Este artigo examina as concepções de Marx sobre o papel das forças produtivas no desenvolvimento da sociedade, bem como a relação entre o grau de desenvolvimento das forças produtivas e as relações sociais de produção. Afirmando que essas são teses fundamentais na concepção materialista e dialética da história, questionam-se as interpretações que atribuem à obra de Marx um compromisso com o chamado “determinismo tecnológico”. Para o autor, a fundamentação dessas duas concepções de Marx demonstraria que os críticos de Marx não se atêm rigorosamente aos princípios metodológicos do materialismo dialético.

*Palavras-chave:* forças produtivas; relações de produção; materialismo histórico; materialismo dialético.

*Abstract:* This article examines Marx’s conceptions of the role of productive forces in the development of society, like the relation between the degree of development of productive forces and the social relations of production. Affirming that these are fundamental theses of the materialist conception and historical dialect, they question the interpretations that attribute Marx’s work with a compromise termed “technological determinism”. For the author, the grounding of these two conceptions of Marx would demonstrate that Marx’s critics do not rigorously approach the methodological principals of dialectical materialism.

*Keywords:* productive forces; relations of production; historical materialism; dialectical materialism.

## *O hemiciclo: imagem da forma-Nação*

LUIZ RENATO MARTINS

*Resumo:* A tela sobre o *Juramento do Jeu de Paume* é uma *não pintura* e uma forma-síntese da modernidade. Encomendada pela Assembleia (1790) ao pintor David, a tela celebraria

o ato no qual os deputados do Terceiro Estado insurgiram-se contra uma decisão do rei e decidiram redigir uma Constituição. O projeto, porém, não se realizou, apesar de sua importância – “grande e sublime” –, e da inventividade do pintor, que logrou formular o ineditismo do tema de modo inovador, como mostrou o desenho apresentado no Salão de 1791. Seu fundamento político se esfacelara e o quadro perdera sua razão de ser, conforme anunciou David em setembro de 1792. Isso liquida a questão? Não. A não pintura, como negativo do desenho, é hoje inseparável deste. Duas faces de uma mesma moeda, ambas contam de uma promessa desenhada e de sua negação – de uma modernidade desdobrada em seu outro.

*Palavras-chave:* David; revolução; cosmos; Nação.

*Abstract:* The canvas of the *Jeu de Paume* (Tennis Court) Oath is a non-painting and a synthesis-form of modernity. Commissioned by the Assembly (1790) to the painter David, the canvas would celebrate the event in which the Third Estate deputies opposed a resolution by the king and decided to write a constitution. The project however did not come to fruition, in spite of its “great and sublime” importance, and of the painter’s inventiveness, who managed to express the theme’s novelty in an innovatory manner, as it is shown by the drawing presented in the 1791 Salon. Its political foundation had vanished and the picture had lost its *raison d’être*, as David announced in September 1792. Does that settle the matter? No. The non-painting, as the drawing’s negative, is now inseparable from it. Two sides of one and the same coin, both tell of a promise drawn and of its negation – of a modernity unfolded in its other.

*Keywords:* David; revolution; cosmos; Nation.

## *Althusser, Poulantzas, Buci-Glucksmann: desenvolvimentos ulteriores do conceito gramsciano de Estado integral*

*BOB JESSOP*

*Resumo:* Este artigo explora alguns dos modos pelos quais as análises do Estado integral e da hegemonia feitas por Gramsci nos *Cadernos do cárcere* (1929-35) foram interpretadas, criticadas e desenvolvidas nas décadas de 1960 e 1970 por três marxistas radicados na França: Louis Althusser, Christine Buci-Glucksmann e Nicos Poulantzas.

*Palavras-chave:* Estado integral; Estado ampliado; hegemonia.

*Abstract:* This article explores some ways in which Gramsci’s analyses of the integral state and hegemony in the *Prison Notebooks* (1929-35) were interpreted, critiqued and developed during the 1960s and 1970s by three Marxists based in France: Louis Althusser, Christine Buci-Glucksmann, and Nicos Poulantzas.

*Keywords:* Integral State; expanded State; hegemony.