

ENSAIOS SOBRE IMAGENS (QUADROS) E ESCRITORES ERUDITOS:

uma análise da obra *1789: os Emblemas da Razão*, de Jean Starobinski.

Ms. Júlia Constança Pereira CAMÊLO

Professora Assistente do Departamento de História e Geografia da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Ministra disciplinas de História do Brasil.

jpconstanca@yahoo.com.br

RESUMO: O artigo traz uma análise da obra *1789: os Emblemas da Razão* de Jean Starobinsky, ou seja, composições mentais da sociedade francesa, no período anterior e posterior a Revolução Francesa. O estudo destaca obras de artistas e pensadores famosos e algumas desconhecidas, como: Mozart, Goya, David, Hubert Robert, Guardi, Tiapolo, Ledoux, Sade, Alfieri, Chanier, Rousseau e Bernardin de Sain-Pierre.

PALAVRAS -CHAVE: razão, Revolução Francesa, artistas eruditos, literatura popular.

ABSTRACT: The paper brings an analysis of the work *1789: The Emblems of Reason*, written by Jean Starobinsky, by mental compositions of the French society in the period before and after the French Revolution. The study emphasizes works of artists and famous thinkers (some of them unknown), such as: Mozart, Goya, David, Hubert Robert, Guardi, Tiapolo, Ledoux, Sade, Alfieri, Chanier, Rousseau and Bernardin de Sain-Pierre.

KEY WORDS: reason, French Revolution, erudite artists, popular culture

1. INTRODUÇÃO

A obra de Jean Starobinski, *1789: Os emblemas da razão*, traz uma análise da Revolução Francesa tendo como fonte obras de arte, quadros e escritos literários. O objetivo pretendido neste artigo é fazer algumas reflexões, além de procurar dentro do possível, empreender algumas associações com as visões dos poetas populares impressas na Literatura de Cordel produzida pelo migrante nordestino.

Em *Os emblemas da razão*, Starobinski procura demonstrar as transformações culturais ocorridas na Europa no momento da Revolução Francesa, tais como os mitos, os signos, os símbolos, as palavras, ou seja, composições mentais da sociedade naquele instante de ebulição. Utilizando-se de uma análise sincrônica, as obras de pessoas famosas e de algumas desconhecidas, como: Mozart, Goya, David, Hubert Robert, Guardi, Tiapolo, Ledoux, Sade, Alfieri, Chanier, Rousseau e Bernardin de Sain-Pierre. Assim, Starobinski extrai das entranhas de diversas áreas de conhecimento elementos elucidativos que são transpostos para o campo da história.

2. A OBRA

Esta reflexão inicia-se na forma como o autor estrutura o seu livro, que versa sobre o ano de 1789. Embora Starobinski tenha relacionado a obra com o ano 1789, escrito um ensaio, que na disposição textual é colocado em primeiro plano, seu estudo não se inicia com a eclosão da Revolução. Isto ocorre porque ele percebe que para se observar os fatos decisivos e convergentes para o surgimento da Revolução Francesa (só para citar alguns: pensamento filosófico, transformação da sociedade e, principalmente, a crise financeira que a França atravessava) é importante que se reporte a anos anteriores, nos quais pode-se notar as articulações necessárias que levaram a instauração da própria revolução, como é o caso dos ensaios “O gelo”, “Os últimos brilhos de Veneza”, “Mozart noturno” e “O mito solar da Revolução”, que serão por nós delineados posteriormente.

Depois de examinar os fatos que levaram à Revolução Francesa, o autor volta-se para o estudo específico do ano de 1789, o próprio ano da revolução, analisa os princípios e os ideais revolucionários, assim como as mudanças que são implantadas na urbe, conforme

os seguintes ensaios: “Princípios e vontades”, “A cidade geométrica”, “Arquitetura falante, palavras eternizadas”, “O juramento: David” e “Johann Heinrich Füssli”.

Para finalizar a pesquisa, Starobinski encontra nos quadros pictóricos, nos textos literários, nas composições musicais e nas geometrias arquitetônicas vestígios do período posterior ao Terror, no qual é possível observar a volta das sombras conforme os ensaios: “Roma e o neoclássico”, “Canova e os deuses ausentes”, “A reconciliação com a sombra”, “Goya” e luzes e poder em “A flauta mágica”.

Para realizar a análise histórica do período correspondente à Revolução Francesa, o autor utiliza-se de algumas obras, delineadas anteriormente, como fontes documentais, porém sem deixar de perceber nelas o ideal artístico, que as torna obra de arte. Em nenhum momento Starobinski despreza a individualidade do artista, pelo contrário, ela é sempre frisada, principalmente quando ele tece comparações entre eles.

O método usado conflui conhecimento sobre arte e técnica de observação bastante apurada, no qual o autor destaca a percepção de como o artista dispõe em suas obras as sombras, as luzes e as formas. É justamente nas variações destas características que ele percebe, entre outras coisas, vestígios da mudança de pensamento e as particularidades dos pintores:

[...] 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 a obra uma direção vertical (STAROBINSKI, 1988, p. 71).

[...] 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. (STAROBINSKI, 1988, p. 23).

Nessas citações vemos que o autor apresenta um jeito de olhar a obra que lhe permite detectar as mudanças ocorridas no campo do pensamento filosófico, no qual a “razão” concebe o homem como centro do Universo, com seus direitos e deveres. Este pensamento entende o ser humano como parte do universo criado.

3. UMA BREVE ANÁLISE

Nos ensaios “O gelo”, “Os últimos brilhos de Veneza”, “Mozart noturno” e “O mito solar da Revolução”, Starobinski percebe nestas obras a situação de bancarrota em que a França encontrava-se e o pensamento das “Luzes” que será o suporte ideológico para a Revolução. Eis alguns fragmentos:

[...] O sistema feudal ganhara a dureza de uma coisa opressiva; as prodigalidades dos príncipes e dos grandes, rebeldes a todas as adversidades, revestiam o aspecto teimoso de uma flagelo natural

[...] O déficit é a festa congelada, e o inverno das cigarras aristocráticas que passaram o verão a cantar. (STAROBINSKI, 1988, p. 71).

[...] Considerou o cidadão de uma maneira abstrata, para além de todas as sociedades particulares, assim como as religiões consideram o homem em geral independente do país e do tempo. (STAROBINSKI, 1988, p. 43).

Os exemplos elencados retratam a situação política da França, onde o Antigo Regime soltava seus “últimos suspiros”, mas não estava “disposto a morrer de morte natural”. Era necessário um executor.

É bem verdade que as idéias das Luzes, de antemão preparadas, estavam prontas para realizar esta execução:

[...] A violência revolucionária tinha como consequência criar essa imensa abertura do espaço, esse campo unificado onde as luzes e o direito pudessem propagar-se em todas as direções. (STAROBINSKI, 1988, p. 42).

Os sinais desse processo que se desenrolava são perceptíveis em toda à parte. O desejo de que as mudanças de fato acontecessem levaram a Revolução, detalhe que Starobinski apreende muito bem em todas as fases do processo, nas obras analisadas.

Seguindo a seqüência sugerida, passa-se a refletir sobre os ensaios que tratam da Revolução especificamente, ou seja, a colocação em prática das idéias e mudanças iniciadas no período anterior a 1789, que são: “Princípios e vontades”, “A cidade geométrica”, “Arquitetura falante, palavras eternizadas”, “O juramento: David” e “Johann Heinrich Füssli”. Neles, o autor discute aspectos surpreendentes, esclarece questões não vistas nos estudos históricos produzidos por historiadores até então.

No ensaio “Princípios e vontades”, vemos o deflagrar da Revolução e do Terror, “não é mais questão de discutir sua legitimidade intelectual, mas de pô-la em prática”. É o momento em “os princípios” novos estão postos para substituírem os velhos, e a “vontade geral” é que isto aconteça. Starobinski, de forma interessante, mais uma vez, percebe o discurso simbólico do contexto. Isto é, são as idéias colocadas em prática, demonstradas na arte, pela arquitetura e pelas manifestações culturais como um todo. O homem, ao negar a sociedade anterior, procura expressar “um ‘novo regime’ de sensibilidade que já não se remete à multiplicidade das sensações, mas na unidade de uma grande intuição espiritual”. Ele agrada-se da grandeza da natureza “porque nos orgulha [...]. Ver-se pequeno ao lado da obra de suas mãos [...], o sentimento de nossa pequenez engrandece a alma, dirigindo-se para o princípio de toda grandeza”. (STAROBINSKI, 1988, p. 57).

Mesmo com todo este “novo” em processo de implantação, o autor, com brilhantismo, ao perceber que em 1789 a palavra de ordem, quem sabe dos “princípios”, não era tudo destruir, mas “restaurar” e “regenerar”. Este aspecto pode-se observar no quadro “Juramento dos horácios e dos três suíços” citados na página três.

Ali se vê a diferença resultante da mudança de cunho mental. Toda construção mental da sociedade não é destruída, e sim passa por um processo de transformação, no qual alguns elementos perdem-se e outros adquirem novas significações que irão refletir os ideais implantados pela revolução:

As festas e os emblemas são os elementos desse discurso simbólico [...]. Considerando as coisas de cima, e numa generalização talvez temerária, essa história simbólica se deixa decifrar com a glória e a tribulação da luz. (STAROBINSKI, 1988, p. 48).

Apesar dos “princípios” e da “vontade” serem os elementos necessários para a abolição do Antigo Regime, verifica-se que a “vontade” e a “paixão” quando colocadas em prática, contradizem os ideais trazendo de volta as sombras tão repudiadas pelo pensamento das luzes: “A luz revolucionária, nascida do recuo das sombras, deve defrontar-se com o retorno da sombra que a ameaça no próprio interesse de si mesma”. (STAROBINSKI, 1988, p. 49)

É fato consumado que tais contradições culminaram no Terror liderado por Robespierre, aspecto que será realçado mais adiante.

Nos ensaios que retratam os acontecimentos da Revolução Francesa, Starobinski traz à tona as mudanças e as resistências ao ideal revolucionário, e, também, a aceitação que desencadeou muitas alterações não só na França, assim como uma repercussão mundial:

Em conseqüência, nada de decoração, nada de luxo, nada de ornamentos dispendiosos [...]. Os velhos castelos de mentira caem por todos os lados e se não nos atrapalharem, eles se tornarão cada vez mais desertos e serão abandonados aos pássaros inimigos da luz. [...] Arroga-se o poder de organização racional do espaço material e logo lhe confere todo o seu alcance moral. (STAROBINSKI, 1988, p. 54).

Em outro ensaio, “O juramento: David”, percebe-se além da mudança, a introdução do ideal das “luzes”:

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 a preço do inessencial, isto é tudo que não é liberdade – ou a morte. (STAROBINSKI, 1988, p. 79).

Essa retratação, crê-se, é a justificativa que o período de Terror encontra para seus atos, que são de extrema violência, aspecto que muito intriga os pesquisadores.

O desejo de fazer valer o ideal, que segundo a visão de seus idealizadores apresentava valor “absoluto”, deveria tornar-se universal.

Muitas das idéias defendidas pela Revolução foram implantadas. Porém, a forma como foram introduzidas, por meio de muita violência, originou o chamado período do Terror. Os sonhos e a convicção de que era essa a hora de por fim as “trevas” pela irradiação da “luz”, não se concretizou. Disso, resultou a sensação de frustração e desencanto, fato que veremos a seguir.

Nesse momento, percebe-se que a leitura de outra fonte, a Literatura de Cordel, também, permite observar aspectos que são semelhantes ao que Starobinski, observou nas imagens (quadros) que retrataram a Revolução.

A seguir, dois exemplos, nos quais ver-se-á não só a mudança transformando práticas e costumes (primeiro exemplo), mas também esse sentimento de expectativa frustrada, caso do segundo exemplo.

No folheto “O sertanejo no Rio e a volta da Asa Branca”, o poeta Manoel Sobrinho não concorda com o que está narrando, o que não deixa de ser uma forma de resistir ao “novo”:

Tem deles que em poucos dias
já quer falar carioca
É uma grande Tolice
aquilo a ela não toca
Diz Ferreira quando escreve
que cada pessoas deve
procurar sua maloca.

Eu vejo na Guanabara
muitos rapazes perdidos
Esquecem seus pais no norte
Na gafeira metidos
buscando mulher das zonas
no nordeste muitas donas
nunca mais verem os maridos.

José Dalvino de Souza, no folheto “Ilusões de um nordestino na capital de São Paulo”, por ter seu sonho esvaziado e frustado, preocupa-se em avisar sua família:

Eu mesmo vim pra São Paulo
confiado na ilusão
Mas quando eu cheguei ali
que vi a situação
resolvi escrever versos
E mandar pro meu sertão

Avisar para os meus irmãos
Que a vida lá é difícil
pra quem não tem profissão
São Paulo é um precipício
O povo parece louco
correndo dentro de um hospício.

Mesmo sabendo que se trata de uma comparação tosca, far-se-á. Nos ensaios “Roma e o neoclássico”, “Canova e os deuses ausentes”, “A reconciliação com a sombra”, “Goya”

e “Luzes e poder em *A flauta mágica*”, que são denominados nas reflexões acerca do Terror, tem-se a impressão que a volta às sombras, principal enfoque dos ensaios citados, é uma frustração com o resultado das luzes e um certo saudosismo, que leva ao retorno da arte às formas antigas, como que buscando referências perdidas:

Os artistas que lhe 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 Antigüidade. (STAROBINSKI, 1988, p. 96).

Assim como os artistas de Starobinski, os poetas também se decepcionam com a realidade da cidade de São Paulo: eles reportam-se ao sertão como que para continuar fazendo Literatura popular em forma de Cordel.

Nos artistas observa-se uma preocupação em retornar a Antigüidade grega e romana para recolocar a arte sobre a autoridade do pensamento. Porém, ao reempregá-la, esta não assume as mesmas características de antes, visto que o homem é fruto de seu tempo; aquele que se contagia com as idéias implantadas pela Revolução faz outra leitura e não reproduz sem alterações, como demonstra a citação que se segue:

Na riqueza dramática do barroco, nas prodigalidades sutis do rococó não reconhecem mais a marca do espírito: a seus olhos são senão os excitantes de uma prazer turvo de que a alma está ausente. (STAROBINSKI, 1988, p. 96).

O indivíduo mudou a sua concepção de mundo ao colocar o Homem como centro do Universo, renegando o Teocentrismo, mas nem por isso ele afastou as “trevas” e a luta pelo poder entre o bem e o mal. Luta que será analisada por Starobinski brilhantemente, em especial, no ensaio “Luzes e poder em *A flauta mágica*”. Este ensaio é primordial para elucidar o próprio pensamento das “luzes”, no que ele consistia e quais os seus suportes de elaboração. Revelam alguns fragmentos:

[...] Acabo de dizer que o poder superior, que se impõe e triunfa, era o da harmonia, simbolizada pela flauta, era o da harmonia, tanto de um poder

impessoal, oficiado por uma pessoa – poder nitidamente distinto. Contudo, da pessoa que o oficia. (STAROBINSKI, 1988, p. 143).

A submissão de todos a uma mesma lei impessoal constitui a própria definição de igualdade[...]. A crítica tradicional das luzes contra a impostura dos sacerdotes, pode voltar-se a “fortiori” contra Robespierre. (STAROBINSKI, 1988, p. 145).

A Revolução carrega os princípios do maniqueísmo, aspecto observável na música de Mozart, marca que também se encontra presente nas demais obras analisadas pelo autor de *Os emblemas da razão*.

Starobinski conclui seu trabalho com a seguinte frase “Nós esperamos ainda a vida nova”. Olhando o pensamento filosófico do presente século, continua-se a repetir essa frase.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar estas reflexões sobre o livro *Os emblemas da razão*, em especial, no que trata da interpretação dos componentes mentais, pode-se afirmar que a obra é de grande valia para o trabalho com fontes artísticas, que, além da individualidade do artista, retratam um contexto histórico sempre apto a ser estudado.

Quanto à questão dos valores simbólicos pelo autor apresentados, gostaria de pensar alguns aspectos.

O texto conduz a entender o homem da “razão” como aquele que reconhece um Deus, o percebendo como parte do universo. O homem da “razão” não é um Deus, porque morre para que o seu “ideal” abstrato, espiritual, permaneça.

O “ideal” de algo “transcendente” permanece, pois o bem, que pode significar “liberdade, igualdade e fraternidade”, recebe oposição do mal.

Não seria o mal originado da tentativa de realização do bem? Robespierre lutava pelos ideais da Revolução, aclamados como bons e justos, mas, acabou por desencadear o Terror que contradiz todos os ideais pelos quais ele lutava, trazendo a discussão sobre o princípio da justiça.

Eis aí questões que sempre inquietam o homem, e estão presentes nas suas manifestações culturais, sejam elas eruditas ou populares.

A análise de Starobinski, constata, nas obras dos artistas, que a grande Revolução, capaz de estabelecer justiça, liberdade, fraternidade não aconteceu conforme o imaginado por seus idealizadores. Assim, espera-se ainda a “vida nova”. Há possibilidade do bem vencer o mal? Seria essa a Revolução idealizada pelo homem da Razão?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERREIRA SOBRINHO, Manoel .*O sertanejo no Rio e a volta da Asa Branca* . s. n. t. p. 08.

STAROBINSKI, Jean. *1789: Os emblemas da razão*. Tradução do Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOUSA, José Dalvino de. *Ilusões de um nordestino na capital de São Paulo*. s. n. t. p.08.