



Connection Berlin, 20/05/2013. Foto gentilmente cedida por Fernando Borges. Facebook: Fernando Borges Photography <https://www.facebook.com/pages/FernandoBorgesPhotography/211302065696898?ref=hl>.

Espelhos da Revolução Francesa: cinema e história no estudo da cultura francófona¹

Heitor Frossard²
Álvaro Perini Canholi³
Silvana Edna Balduino⁴
Michele Louise de Oliveira Mrtvi⁵

RESUMO

Este estudo é resultado de um esforço conjunto de alunos do primeiro ano do curso de Letras – Língua e Cultura Francesas, desenvolvido em 2013, durante o processo da disciplina *Aspectos da cultura de povos de língua francesa*. Nele, apresenta-se um panorama da revolução francesa a partir de uma combinação entre filmes e livros dedicados ao tema em prol tanto de um debate mais aprofundado desse importante ponto de interseção da história francesa, quanto de uma discussão acerca do potencial didático da combinação entre esses dois diferentes recursos educacionais.

Palavras-chave: Revolução Francesa. Recurso Didático. História. Historiografia. Literatura. Cinema. Polissemia. Polifonia. Cultura Francófona.

RÉSUMÉ

Cette étude est le résultat d'un travail en groupe réalisé par les étudiants de la première année des Lettres – Langue et Culture Française, développés en 2013, dans le procès de la discipline «Aspects de la Culture des peuples de la langue française». Ce-lui là, pourtant nous présentons un aperçu de la Révolution Française à partir d'une combinaison de films et de livres consacrés à ce sujet en faveur d'une discussion plus approfondie de ce point d'intersection très important de l'histoire française, comme une discussion du potentiel didactique de la combinaison de ces deux différentes ressources éducatives.

Mots-clés: Révolution Française. Ressources Pédagogiques. Histoire. Historiographie. Littérature. Films. Polysémie. Polyphonie. Culture Francophone.

¹ Texto redigido de forma colaborativa, após discussões realizadas na disciplina *Aspectos da cultura de povos de língua francesa*. Nesse sentido, agradecemos as contribuições dos alunos Daiane Barbosa, Danielle Costa, Larissa Segalla, Luciana Bizerra e Paulo Paiva, sem as quais não seria possível o aprofundamento de tal discussão. Nossos sinceros agradecimentos à professora Maria Renata da Cruz Duran, pela precisa orientação em relação às leituras de livros e filmes e pela supervisão final deste trabalho, ela também, uma co-autora desse trabalho.

² Doutor em Ciências pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos e aluno do curso de Letras – Língua e Cultura Francesas da UEL – Universidade Estadual de Londrina, PR, Brasil. hfrossard@gmail.com.

³ Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela UNOESTE – Universidade do Oeste Paulista e em Artes Cênicas pela UEL, especializado em História e Teorias da Arte: Modernidade e Pós-Modernidade pela UEL e aluno do curso de Letras – Língua e Cultura Francesas da UEL – Universidade Estadual de Londrina, PR, Brasil. alvarocanholi@hotmail.com.

⁴ Mestranda em Ciências Sociais pela UEL e aluna do curso de Letras – Língua e Cultura Francesas da UEL – Universidade Estadual de Londrina, PR, Brasil. silvana.balduino@hotmail.com.

⁵ Aluna do curso de Direito da PUC – Pontifícia Universidade Católica do Paraná e do curso de Letras – Língua e Cultura Francesas da UEL – Universidade Estadual de Londrina, PR, Brasil. michele_mrtvi@hotmail.com.

Recebido em: 30/03/2014 Aprovado em: 30/04/2014

A ideia de palimpsesto no estudo da revolução⁶

Ao visitarmos um dos signos do período absolutista na França, seja *in loco* ou por meio de um passeio teleguiado pelo documentário de Gérard Corbiau, fica nítido o legado para as artes e para a cultura que o Palácio de Versalhes nos faz reconhecer. O antigo pavilhão de caça de Luís XIII foi transformado e ampliado por seu filho Luís XIV e, em 1682, passou a servir como sede da corte e do governo da França. A partir daí, os monarcas e reinados que se seguiram tinham como costume modificá-lo, aumentando suas extensões, alterando seus cômodos ou embelezando seus salões.

Contudo, algo em Versalhes de significado mister salta-nos aos olhos: a Galeria dos Espelhos. Originalmente chamada de Grande Galeria, foi rebatizada graças aos 357 espelhos que decoram suas paredes; símbolo máximo do poder, em um palácio que se configurava como a encarnação daqueles que lá governavam. Até sua transmutação de sentido, na Grande Revolução.

É justamente este o foco do estudo aqui apresentado: a Revolução de 1789. Será certo intitulá-la assim? Pensamos não ser. Assim como o Palácio de Versalhes, que representava tudo aquilo que os revolucionários queriam combater – mas que, como veremos, também poderia ser sua feição –, a Revolução Francesa é um movimento que se constrói ao longo de muitos anos.

Se Versalhes tem como elemento de alta significação a Grande Galeria, podemos dizer, por inferência, que a Revolução Francesa é como essa Galeria: uma vez lá dentro, você se vê fragmentadamente diante do reflexo sincrônico dos 357 espelhos. Cria-se, assim, uma representação; a Revolução cria um espelho, um ideal, uma imagem.

No que toma o fazer historiográfico, este acontecimento pode ser estudado diacronicamente, mas o caráter síncrono em sua apreensão contribui para a instauração de uma análise mais profunda; deve-se compreender que a Revolução Francesa é, dessa forma, uma revolução mista, polivalente. Assim, optou-se por estudar esse importante ponto de intersecção da história francesa por meio de um confronto de visões, expressas em diferentes narrativas, imagens ou cenas – como gosta de assinalar Gustave Flaubert.

Para isso, fez-se necessário a escolha de uma *historiografia* que pudesse reverberar em outras análises situadas além do espaço acadêmico. Nesse sentido, a produção cinematográfica contemporânea se revelou uma ferramenta pedagógica pertinente, que serviu para dar completude ao desenvolvimento da disciplina “Aspectos da cultura de povos de língua francesa”, ministrada pela professora Maria Renata da Cruz Duran no curso de Letras – Língua e Cultura Francesas na Universidade Estadual de Londrina, no ano de 2013.

Sendo assim, nosso objetivo geral por meio dos textos aqui reunidos é mostrar a atualidade do ensino/estudo da Revolução Francesa por meio da narrativa Histórica e Fílmica. De um modo geral, a questão que nos orientou foi: como, no embate entre os escritos de diferentes autores, no choque entre as obras de diversos diretores e na consequente colisão entre todos esses materiais – expressos em suportes tão distintos –, podemos visualizar uma imagem da Revolução Francesa em que

⁶ Autoria: Álvaro Perini Canholi.

a cultura francesa hodierna possa ser refletida?

Ter Versalhes como ponto de partida é inspirador, pois o palácio, hoje Patrimônio da Humanidade, é um monumento arquitetônico que funciona como um palimpsesto; ali entramos em contato com camadas sobrepostas da mais pura história francesa. Novamente, não há como deixarmos de estabelecer relação com a revolução, ou mesmo com o caráter deste texto.

A revolução, tal como nos foi apresentada durante o curso dos estudos, mostrou-se, também, um acontecimento revestido de camadas. A ideia inicial que tínhamos a respeito desse acontecimento foi se modificando, conforme o contato gradual com suas diversas malhas, nó após nó, página após página, cena após cena. Chegamos, assim, aos espelhos que foram desenvolvidos por meio dessa ideia de palimpsesto no estudo da revolução.

A Corte é o a linha mestra de *O Espelho da Corte: de Elias a Rossellini, com reflexos em Corbiau*, onde vemos que essa sociedade se constrói ou se forja no seio da família Real à custa de representações sociais, passando pelos laços consanguíneos e pela discussão acerca do que esse parentesco concebe. Aqui, os materiais utilizados foram “O Absolutismo – A Ascensão de Luís XIV”, filme de Roberto Rossellini; “Sociedade de Corte”, livro de Norbert Elias; “Versalhes, a visita”, documentário de Gérard Corbiau. Em última instância, a análise indica que é no período retratado e nessa sociedade, onde há um projeto de dominação, que se encontra o gérmen da Revolução.

Já em *O Espelho Litúrgico: de Tocqueville a Scolla* temos a indicação de que o processo revolucionário é centrado na ideia de *Permanências*, explicitado por Alexis de Tocqueville em seu livro “O Antigo Regime

e a Revolução”. Veremos que no processo revolucionário, de caráter religioso, ocorre uma apropriação e uma abstração do Estado. Na película que o acompanha, “Casa Nova e a Revolução”, de Ettore Scola, observamos essa problemática expressa por meio das relações sociais. No confronto dos materiais, chega-se à conclusão de que é a própria monarquia quem cria condições para o ideário da revolução.

Em seguida, em *O Espelho da Bastilha: de Lefebvre a Renoir, com olhares sobre Sofia*, é expressa a ideia de que esse processo revolucionário não alarga as fronteiras socioeconômicas, mas, em tese, alarga o discurso de igualdade. Essa visão de Georges Lefebvre está presente em seu livro “1789 - O surgimento da Revolução Francesa”, principal material para o texto. Como elementos de apoio temos os filmes “A Marselhesa”, dirigido por Jean Renoir e “Maria Antonieta”, de Sofia Coppola. O primeiro nos indica o movimento da revolução como algo que acontece em várias instâncias/frentes. O segundo explicita a alienação da sociedade de corte, que não acreditava na possibilidade de uma revolução popular estourar.

Em *O reflexo da Revolução: de Narciso a Napoleão*, somos levados a um resgate de pontos da história da arte, em sincronia com momentos da nova ordem que se estabelece após a tomada do poder pelos revolucionários. Temos assim um percurso que se inicia com “Os Deuses têm sede”, livro do escritor francês Anatole France, o qual, por meio de um romance histórico, nos indica a ideia de perda dos ideais da Revolução Francesa. Esse percurso segue por um caminho que passa pelo Neoclassicismo Histórico e a produção de conteúdos artísticos durante a Revolução e o Império Napoleônico, perpassa pelo Romantismo Histórico e desemboca no Realismo, mantendo sempre as revoluções

e as agitações sociais como pano de fundo.

Por fim, emprega-se o filme “Napoleão”, de Abel Gance, como um ícone que ilustra a passagem do cinema mudo para o falado e fornece, na ordem do texto, um gancho para uma análise do cinema como força política e registro histórico. Aqui, demo-nos o direito a uma pequena digressão sobre a *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard e François Truffaut, bem como sobre a película deste último, “A Noite Americana”, que nos mostra a ordem processual do cinema. Essas últimas inspirações permitem o esboço de uma tese sobre a importância do cinema como material pedagógico e, em outra, indica de forma sincera o processo pelo qual passaram todos os autores dos textos aqui apresentados na formulação de suas visões, reflexos, espelhos em relação à revolução francesa.

O espelho da Corte: de Elias a Rossellini, com os olhos em Corbiau⁷

Ao estudar uma língua estrangeira é imprescindível visitar e refletir a história e a cultura do povo do qual esta língua é raiz. Neste caminho, há uma vasta gama de materiais em diversos suportes - filmicos, literários, historiográficos, artísticos - que nos permitem múltiplas leituras. Dessa forma, nesta breve análise, procuramos estabelecer uma convergência entre três obras que aludem a um determinado período da história da França: o Reinado de Luís XIV.

Sendo assim, temos como referências o filme “O Absolutismo – A Ascensão de Luís XIV”, de Roberto Rossellini, o Livro “Sociedade da Corte”, de Norbert Elias e o documentário “Versalhes, a visita”, de Gérard Corbiau. É no encontro destas três obras que se constrói uma reflexão acerca desse reinado,

⁷ Autoria: Silvana Edna Balduino.

um dos germen da Revolução Francesa⁸.

Entre o filme de Rossellini e o livro de Elias há uma intersecção evidente: a indicação de uma sociedade teatral, cuja força se constrói pelo uso da imagem e que, como mostra o livro, se forma no seio da família real à custa de representações sociais, por sua vez representadas com primazia no filme. Norbert Elias, por meio de seu livro, rememora a vivência da Sociedade da Corte que nos é mostrada como o cenário do Reinado de Luís XIV; o cineasta, mestre no campo dos filmes históricos, revive aquela época por meio de suas imagens. Para completar nosso tripé, temos a visita que o diretor Gérard Corbiau nos proporciona a um dos maiores signos do período Absolutista na França: O Palácio de Versalhes. “Versalhes, a visita” ratifica a hegemonia da representação que, como veremos, funda a Revolução e, atravessando os tempos, ainda forja a sociedade atual.

Constatamos, no encontro dos materiais que nos serviram como base, uma possibilidade de explorar e visualizar situações, personagens, cenários e, por conseguinte, refletir de maneira minuciosa as relações espaciais e sociais. Dessa forma, no filme “O Absolutismo – A Ascensão de Luís XIV” foi possível observar os primeiros anos do reinado de Luís XIV, onde emerge o apogeu do Absolutismo, por meio de ⁸ Roberto Rossellini, reconhecido diretor de cinema, foi um dos mais importantes cineastas do neorealismo italiano, manifestando em suas películas ideias em prol dos interesses sociopolíticos. No filme, Rossellini apresenta um retrato da vida de Luís XIV, um dos Reis mais poderosos da França, conhecido como Rei Sol. Por sua vez, o polonês Norbert Elias, nascido em 1897 e falecido em Amsterdã no ano de 1990, foi um grande estudioso da relação indivíduo e sociedade, analisando o poder, suas normas e representações, dedicou-se, nas obras “O Processo Civilizatório”, “A Sociedade dos Indivíduos” e “A Sociedade da Corte”, a apresentar tal tema mediante o contexto da idade moderna. Gerard Corbiau é um cineasta belga nascido em 1941, entre seus filmes mais famosos estão Farinelli (1994) e Le roi dance (2000), ambos ambientados na corte de Versalhes.

representações primorosas da magnitude do Palácio de Versalhes e da cotidianidade da corte real.

Elias buscou interpretar sociologicamente os atos de poderes. Em seu livro "A Sociedade da Corte", constatamos como se davam as imposições do Rei a seus súditos e a todos em torno do Poder da França ou a qualquer outro que o queria controlar durante o seu reinado. Nesse contexto, nota-se que o poder estaria também em elementos subliminares, como na forma de se portar e agir, falar, caminhar e até mesmo como se apresentar perante a corte ou aos que o vinham visitar.

Vemos isto no filme de Rossellini: a imponência do Rei que, ao jantar perante toda a corte, mostra-se totalmente pajeado e enamorado de requintes. O simples ato de comer obedecia a minuciosas regras, de forma a servir de exemplo para toda a corte: a bebida e a comida deveriam ser provadas por um cortesão na frente do Rei, para que não ocorresse risco de envenenamento ou mesmo para uma simples conferência do paladar, o qual deveria agradecer ao Rei que, conforme mostrado no filme, não usava talheres em suas refeições. Percebe-se aqui uma peculiar maneira de confirmação de poder: alimentar-se com as mãos indicava que a este rei tudo seria permitido e que suas ordens seriam indiscutíveis; a etiqueta imposta era um prenúncio de quão poderoso seria Luís XIV.

Rossellini consegue analisar o microcosmo tão suntuoso e singularmente luxuoso dos bastidores do poder da sociedade da corte. Este diretor, assim como Elias, busca invadir o íntimo de uma sociedade particular. A diferença entre eles reside no fato de que Elias demonstra um debate sobre a sociologia e a história, alegando que a história – por si só – não possuiria meios teóricos e metodológicos para realizar uma verdadeira

análise das sociedades. Por este motivo, escolheu como objeto de estudo o Reinado de Luís XIV e as relações sociais existentes entre a Corte, que até o momento era de exclusividade dos historiadores. Analisa o período que compreende os séculos XVII e XVIII, buscando compreender o surgimento de uma *cultura cortesã*, onde o Rei possuía um papel de destaque, de soberano absoluto que, com extrema maestria, conseguia fazer com que seus súditos gravitassem ao seu redor, como se fosse ele o próprio Sol.

A corte era um mundo particular, o centro de poder das sociedades do Antigo Regime. Para Elias, a nobreza só vivia e existia para a corte e, dessa forma, não percebia as mudanças que a urbanização e a industrialização começavam a trazer. Elias indica que, apesar da constante urbanização (já presente), a Sociedade da Corte tinha como residência oficial o campo, tanto que mantinha suas casas campestres além de suas residências urbanas, as quais, por sua vez, muito se assemelhavam com as do campo.

Para Elias, a corte funcionava como uma extensão da casa do Rei; refletia em toda sua organização espacial a rígida hierarquia social. Jamais a casa de um conde poderia ser igual à de um duque! E mais: nenhuma casa poderia ter a grandeza da casa real. A *Antecâmara* era um símbolo dessa sociedade, pois nela a hierarquia mostrava-se presente, era nela que o Rei recebia seus visitantes e muitas questões foram ali manifestas e por ela presenciadas.

A grande relevância deste espaço pode ser verificada também no vídeo "Versalhes, a visita", de Corbiau. Nele, vemos a grandiosidade deste e de outros cômodos. Temos como outro grande exemplo a Sala dos Espelhos, local onde o Rei recepcionava as personalidades da época e a nobreza. Cabe ressaltar que havia um grande fluxo de pessoas no palácio; um espaço construído

para doze mil pessoas que, após uma reforma realizada a pedido do monarca, aumentará seus limites para mais três mil pessoas.

A Sala dos Espelhos era o local onde aconteciam os grandes jantares e bailes do palácio. O Rei recebia os convidados com grande etiqueta, mas estes se sentiam receosos e ameaçados, pois no dia seguinte poderiam receber uma carta lhes informando a respeito de seu despejo ou solicitando a retirada imediata do palácio, posto que haviam agido com má conduta no evento para o qual foram convidados. Sendo assim, a Sala dos Espelhos poderia traduzir-se como o verdadeiro reflexo das ações e das reações inesperadas. As imagens ali vistas estariam muito além de meros reflexos; o verdadeiro espelho dessa Sociedade da Corte era um mundo fantasiado de suntuosidade que, na verdade, negligenciava toda uma situação social de pobreza e ausência de direitos. Porém, para Elias, nessa sociedade a divisão entre *anoção de Público e Privado* era por demais tênue: a corte era tão refém das atitudes do Rei quanto a parcela mais pobre da população. Elias acreditava que para essa sociedade o fator visual tinha maior valor, pois títulos de nobreza garantiam poder e prestígio perante a corte e, principalmente, perante o Rei; o dinheiro era secundário frente à necessidade de *Auto-Afirmação* da aristocracia.

É relevante lembrar que todas as questões aqui mencionadas se configuram como centelha dos eventos que culminaram no desenrolar desse grande momento da história da França, objeto de investigação de diversos pesquisadores das mais variadas áreas das Ciências Humanas. Para Elias, estes eventos seriam um avanço da civilização, ou seja, algo que sempre se encontra em curso; não são

planejados e seguem uma mesma direção. Alguns desses atos direcionaram-se para determinados tipos de conflitos que, pouco a pouco, tornaram-se constantes, indicando a ideia de um processo não planejado. Assim, podemos indicar a gestação da Revolução Francesa como algo processado por um longo período.

Sendo assim, pensar esta Sociedade de Corte frente à Revolução Francesa é pensá-la como um dos vários fatores que colaboraram para seu desenrolar. Estudar a Corte de Luís XIV, apresentada por Rossellini, sob o olhar de Norbert Elias permite uma maior percepção dos porquês envolvidos no processo dessa revolução, que tinha como objetivo central colocar um ponto final no regime Absolutista e nos privilégios da nobreza, fazendo ecoar ideais contrários a uma economia de privilégios de uma parcela da sociedade que, presente na corte, era assegurada por uma lógica de prestígio inacessível para boa parte da população francesa.

O espelho litúrgico: de Tocqueville a Scola⁹

Para Alexis de Tocqueville¹⁰, no livro “O antigo regime e a revolução”¹¹:

9 Autoria: Michele Louise de Oliveira Mrtvi

10 Alexis-Charles-Henri Clérel, intitulado visconde de Tocqueville, conhecido como Alexis de Tocqueville, nasceu no dia 29 de Julho de 1805 em Paris. Foi um grande pensador político, historiador e escritor francês. Sua infância foi repleta de eventos ligados aos primeiros anos da Revolução: seus pais foram aprisionados e seu avô guilhotinado por lutar pelos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. Tocqueville ficou famoso por suas análises da Revolução Francesa, sendo um de seus principais e mais famosos livros “O Antigo Regime e a Revolução”. 11 Essa obra, publicada em 1856, foi saudada pelos críticos da época como “o melhor, mais profundo e objetivo estudo histórico da Revolução Francesa”. Tocqueville era considerado um liberal convicto, o que, para sua época, significava ser a favor da Restauração e contra a burguesia. O livro é resultado de uma extensa pesquisa, que chegou a durar mais de cinco anos, focada em dois propósitos principais: identificar as causas que levaram à Revolução e apontar o caráter específico da

O Ancien Régime era fortemente centralizado; a Revolução centraliza ainda mais a administração. O Ancien Régime destruiu grande parte do feudalismo; a Revolução destruiu o resto. O Ancien Régime era definitivamente contra a liberdade; a Revolução era a favor dela, porém destruiu suas possibilidades num de seus primeiros estágios. O objeto da Revolução era a igualdade; esse era, também, o objetivo, a longo prazo, do Ancien Régime (TOCQUEVILLE, 1997, p.14).

Segundo o autor, a Revolução Francesa já vinha acontecendo durante o Antigo Regime, mas não era percebida. Mais do que isso: Tocqueville indica que, mesmo depois de todo esforço e luta para a conquista dos tão sonhados ideais pregados pela Revolução Francesa, os franceses se viram ainda sob um poder de cunho absolutista nas mãos dos Revolucionários; dessa forma, o antigo regime ainda se fazia presente na França pós 1789.

Dentro das muitas contestações acerca das grandes mudanças da revolução, uma delas é certamente a questão política. É nesse sentido que Tocqueville acreditava que não houve uma mudança drástica, afirmando, inclusive, que “merece todo o desprezo da história o fato de esta grande revolução ter ocorrido sem nenhuma finalidade política” (TOCQUEVILLE, 1997, p.83). Segundo ele, prova de que a situação permaneceu a mesma se verificava na ainda marcante centralização político/administrativa, nas formalidades administrativas – que eram muitas –, e na constatação de que a “forma do governo ainda não mudara em nada e já a maioria das leis secundárias e a administração dos negócios [pós 1789] estavam sendo abolidas ou modificadas” (TOCQUEVILLE, 1997, p.83). Para melhor compreensão de sua obra, Tocqueville a dividiu em três livros, os quais somam, juntos, um total de vinte e cinco capítulos, funcionando cada um desses capítulos como uma minitese que gira em torno de uma maior e principal. Tais minitese vão, ao longo do livro, comprovar o que o escritor prevê em seu estudo: a ideia de que a revolução manteve bases já plantadas durante o Antigo Regime.

1997, p. 179).

“Casanova e a Revolução” ou, conforme conhecido por seu título original, “*La nuit de Varennes*” abordou, como Tocqueville, a maneira como os diferentes extratos da sociedade se acomodaram à revolução francesa. Este filme foi dirigido por um dos mais importantes diretores italianos, Ettore Scola, e seu roteiro é baseado em um romance de Catherine Rihoit. O filme se passa no ano de 1791 e tem como pano de fundo a Revolução Francesa, especialmente o episódio referente à tentativa de fuga do rei Luiz XVI das forças revolucionárias.

Seu foco principal é a vida de alguns personagens, uns fictícios e outros reais, que estão em uma carruagem que, de certa forma, acompanham a “fuga” do rei. Nela se encontram, entre outros, Thomas Paine, um importante político britânico, Restif de la Bretonne, um famoso publicista do período, uma dama de honra de Maria Antonieta, junto de seus consortes e companheiros e o velho conquistador cortesão Giacomo Casanova, o qual ao longo do caminho se agrega à trupe.

Não tendo como intenção direta relatar os principais motivos da Revolução, mas sim apresentar as várias visões que os franceses possuíam no momento, o filme trata dos desdobramentos da tomada da Bastilha na fuga de Luis XVI, um dos estopins daquele que conhecemos como Período do Terror. Como exemplo, podemos citar um dos diálogos mostrados no filme, entre a condessa Sophie, também presente na carruagem, e Casanova, no qual fica nítido o descontentamento deste com a aprovação da *Declaração dos Diretos do homem e do Cidadão* que, segundo ele, permitiu ao povo tornar-se desrespeitoso e atrevido.

A constatação de Casanova é feita logo após o cocheiro da carruagem, representante

simbólico das classes mais baixas, tê-lo desafiado com palavras rudes, funcionando como um arauto da opinião do povo simples. Outro exemplo pontual se resume na crise pela qual passa a dama de honra de Maria Antonieta que, apesar de não apresentar críticas às ideias da revolução, lança-se a uma defesa passional da família real que logo seria guilhotinada.

Entretanto, o mais importante a se considerar é que tanto neste filme quanto no livro de Tocqueville há a indicação e/ou sugestão de que a Revolução Francesa não aconteceu da noite para o dia. Seu processo foi longo e reuniu em sua trajetória e após seu término diversas visões acerca de seus motivos, meios e formas de sustentar a nova ordem vigente.

Cabe ressaltar ainda que uma das principais diligências da Revolução Francesa foi atacar a Igreja. Os filósofos do século dezoito atacaram-na com furor – o clero, sua hierarquia, suas instituições, seus dogmas – e, para derrubá-la, ansiaram arrancar os próprios fundamentos do cristianismo da sociedade. Nesse sentido, os revolucionários viam o clero e a Igreja como componentes da aristocracia, portanto acreditavam que estes deviam deixar de fazer parte do Estado, limitando-se às atuações de uma instituição religiosa e não de uma instituição política. Todavia, os revolucionários valeram-se da liturgia católica para criar sua própria imagem, conforme assinala Tocqueville. Para Tocqueville, a Revolução Francesa é, portanto, uma revolução política que possuía um caráter religioso, pois segundo ele ao revisitarmos os anais da história podemos encontrar características semelhantes em algumas das revoluções ditas religiosas. Nesse sentido, diz Tocqueville:

Todas as revoluções civis e políticas tiveram

uma pátria e nela se fecharam. A Revolução Francesa não teve um território próprio, mais do que isso, teve por efeito, por assim dizer, apagar do mapa todas as antigas fronteiras. Aproximou ou dividiu os homens a despeito das leis, das tradições, dos caracteres, da língua, transformando, às vezes, compatriotas em inimigos e irmãos em estranhos, ou melhor, formando acima de todas as nacionalidades uma pátria intelectual comum, da qual os homens de todas as nações podiam tornar-se cidadãos (TOCQUEVILLE, 1997, p.59).

É nesse sentido que vemos em Tocqueville a ideia da Revolução Francesa como sendo um processo centrado na ideia de *Permanências*. Este processo revolucionário, de caráter religioso, desenvolveu-se segundo um movimento de apropriação e abstração do Estado. Isso fica evidente no filme de Ettore Scola na cena em que a dama de companhia de Maria Antonieta presta deferência ao traje real: mesmo tendo sido destituído de seu poder real a partir da noite de Varenne, a ideia de um rei permanece na sociedade à medida em que sua imagem segue em sua memória.

O espelho da Bastilha: de Lefebvre a Renoir, com reflexos em Sofia¹²

A Revolução Francesa foi um marco na história. Não apenas por ter efetivamente criado uma sociedade segundo os conceitos básicos de liberdade, igualdade e fraternidade, mas por ter transmitido ao povo a sensação de que tal sociedade era possível, desencadeando uma busca por esse ideal. Uma das análises mais conhecidas da Revolução Francesa e da tese assinalada foi feita pelo historiador Georges Lefebvre

¹² Autoria: Heitor Frossard

(1874-1959)¹³, em seu livro “1789 - O surgimento da Revolução Francesa”¹⁴.

Segundo a visão de Lefebvre, a Revolução Francesa não foi consequência apenas de ideias iluministas, mas também – e principalmente –, da situação econômica da época. Outra particularidade da abordagem do autor é a de que toda a sociedade francesa da época e, inclusive, o Terceiro Estado eram, na verdade, classes heterogêneas onde cada grupo constituinte lutava por seus próprios interesses.

A abordagem de Lefebvre, de uma revolução em vários eixos, é bem ilustrada no filme “A Marselhesa”, dirigido por Jean Renoir (1894 - 1979)¹⁵. “A Marselhesa”, produzido entre 1936 e 1937, mostra a organização e marcha até Paris de milícias formadas em Marselha

13 Lefebvre nasceu na região de Flandres. Estudou em escola pública, onde teve contato com matemática prática, economia política e direito. Teve uma longa carreira como professor particular e de ensino secundário antes de se tornar um historiador universitário. Em 1924, defendeu sua tese sobre a propriedade rural e o comportamento dos camponeses na época da Revolução Francesa e, apenas dez anos depois, começou a lecionar na Sorbonne. Em 1932, assumiu as funções de diretor dos Anais Históricos da Revolução Francesa, bem como a cadeira da área. Sua trajetória de vida lhe permitiu uma análise criteriosa e inovadora da Revolução Francesa, sendo responsável por uma das abordagens mais aceitas entre os historiadores marxistas.

14 O livro em questão é dividido em seis capítulos. Nos quatro primeiros o autor analisa a Revolução de forma cronológica, mas dividida em quatro “atos”, ou quatro revoluções, e dois “epílogos”. As revoluções são: *A Revolução Aristocrática*, que desequilibra os poderes, *A Revolução Burguesa*, que funda a nova ordem jurídica, *A Revolução Popular*, que consolida o processo e *A Revolução Camponesa*, que quebra a resistência a nível nacional. Nos dois últimos capítulos, Lefebvre escreve sobre *A Noite de 4 de Agosto* e a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, bem como sobre *As Jornadas de Outubro*.

15 Filho do pintor Pierre Auguste Renoir. Jean Renoir participou da Primeira Grande Guerra, tendo atuado na infantaria e na força aérea. Mudou-se para os Estados Unidos quando a França foi invadida pelas alemãs na Segunda Guerra Mundial. Segundo o filme recém-lançado “Renoir” (2012, Gilles Bourdos), Jean começou a fazer filmes com o intuito de tornar sua esposa, Catherine Hessling, uma grande atriz. Seus filmes influenciaram e permitiram o surgimento da *Nouvelle Vague*.

para reforçar as tropas que iriam enfrentar os exércitos leais a Luís XVI, na fronteira com o rio Reno. É interessante notar que, desde o início do filme, quatro personagens, representantes de cada uma das quatro classes revolucionárias de Lefebvre, discutem sobre a revolução e suas implicações em suas vidas e, indiretamente, sobre os grupos sociais aos quais pertencem. Esse grupo de personagens mostra também a heterogeneidade do Terceiro Estado, deixando claro que o baixo clero, a nobreza de toga e a baixa burguesia podem ter mais semelhanças entre si e em relação aos camponeses, que com os respectivos Estados.

Os personagens apresentam uma história da Revolução Francesa através da história do hino que amalgamou o ocorrido. De início, classes populares e camponesas, representadas pelo inspetor da Alfandega Honoré Arnoud, pelo pedreiro Jean-Joseph Bombier e pelo camponês Anatole Roux, não aceitaram o canto inglês como representante de suas ideias. Por fim, o mesmo é anunciado como criação de Marselha à qual todos, sem dúvidas ou distinções, haviam aderido desde o princípio.

Diferente da imagem criada por Renoir, a França revolucionária de Sofia Coppola¹⁶, em “Maria Antonieta”, também ilustra bem uma das visões de Lefebvre. O filme, lançado em 2007, conta a história da jovem austríaca que, aos 14 anos, se casa com o herdeiro do trono francês. No filme de Sofia Coppola vemos o despreparo do jovem casal para governar a França e a alienação da nobreza aos acontecimentos que levariam à Revolução Francesa,

16 Diretora, atriz e produtora, a estadunidense possui uma vasta filmografia, tendo iniciado sua carreira como atriz mirim, participando de filmes dirigidos por seu pai, Francis Ford Coppola.

corroborando o texto de Lefebvre que considera a alienação da corte francesa um dos elementos-chave para o desenrolar da revolução.

Ao confrontarmos livro e filmes, nos damos conta de que assim como a análise histórica, a narrativa fílmica é sempre influenciada pelo olhar de quem a realiza. Neste sentido, como nos mostra o Doutor em História Social Alfredo Oscar Salun (2010), se são vários os exemplos de filmes retratando de forma satisfatória, e por que não completarmos, de forma plurissignificativa, a narrativa dos acontecimentos históricos com essa ferramenta?

O reflexo da Revolução: de Narciso a Napoleão¹⁷

Nêmesis condenou Narciso a um triste fim. Ele, certo dia, ao chegar numa fonte clara, de águas como prata, fatigado da caça, sedento e faminto, debruçou-se para banhar-se e viu, surpreso, uma linda figura a olhá-lo. [...] Narciso ficou dias a admirar sua própria imagem refletida na fonte, sem se alimentar. Seu corpo definhava, até que morreu (GUARIZO, 2009, p.03).

Narciso viu em seu reflexo um ideal de beleza, um ideal de perfeição. Sim, havia beleza em Narciso, mas, como que movido instintivamente por um *saber-se* maior, como que iludido por tão grande qualidade que possuía, fez-se arrogante e muitos desprezou; não encontrava quem merecesse o seu amor. Assim, gerou a ira de Nêmesis, Deusa da Vingança, aquela que pune o orgulho terreno do homem, do maior ao menor. Narciso foi cegado por seu próprio ideal. Sem saber, foi morto pelo que entendia ser a personificação do belo. Buscando seu deus, encontrou-o em sua própria face e morreu pela ingenuidade de sua apreensão; matou a sede de vingança

¹⁷ Autoria: Álvaro Perini Canholi

da Deusa e dos que desprezou em vão.

Como não confrontar o mito de Narciso com o processo da Revolução? Cedemos à sedução da imagem: a mitologia, se buscarmos suas origens mais remotas, está conectada a uma visão de mundo de caráter religioso. A Revolução Francesa, por sua vez, estava impregnada de um sentido, como nos indicaria Tocqueville, religioso, principalmente por seu caráter ritualístico, que buscava unir todos em torno de um mesmo ideal. Na cena revolucionária, a Razão é colocada no lugar de Deus. São utilizados os mesmos recursos de um culto, os mesmos artifícios litúrgicos, ou seja, a força do ritual cria uma unidade real, cria a fé nas instituições revolucionárias. Os revolucionários acreditavam tanto em seu Deus que passaram a se ver como Deuses. Como Narciso, julgavam que poucos mereciam amor ou perdão. Assumiram a posição de Nêmesis e passaram a ter sede; sede de sangue, transformando sua revolução em um regime de terror. Foram arrogantes como Narciso; tal como ele, também ingênuos. Os Deuses da Revolução saciaram sua sede matando todos nos quais não enxergavam seu reflexo, nos quais não notavam a sede de sangue que os movia.

Em que sentido Anatole France atualiza a visão do que foi a Revolução? No livro "Os Deuses têm sede", publicado em 1912, o escritor francês Jacques Anatole François Thibault (1844-1924) nos mostra, por meio de um romance histórico, o quão viva a Revolução Francesa se fazia em sua época e como reverbera até nossos dias. É este o livro que nos inspira a criar nossa *cena* revolucionária.

Como nos coloca Marcelo Coelho, no prefácio da primeira edição, lançada em 2007, France sempre foi um homem de esquerda. Dessa forma, ele nos indica que o romance só

parecerá direitista e contrarrevolucionário, se o leitor atual desconsiderar toda a experiência histórica dos últimos duzentos anos. Coelho cita que a obra de France nos surge como profética, principalmente se considerarmos que veio a **público muito antes da palavra “totalitarismo”** entrar em nosso vocabulário político usual, ou de comprovar, sob o regime instaurado por Stalin na extinta URSS, “o travestimento de uma revolução igualitária numa realidade de violência, delação e terror” (COELHO *in* FRANCE, 2007, p.09).

Esse Regime do Terror se configura como eco, assim como tantos outros desdobramentos políticos do século XX, do período francês sob o domínio de Maximilien de Robespierre, entre os anos de 1793 e 1795, o qual serve como pano de fundo da obra de France. Com relação ao tratamento que o escritor ministra acerca da imagem de Robespierre no romance, Coelho indica que, aparecendo marginalmente na obra, o líder dos jacobinos assim é retratado:

“[...] espécie de filósofo e charlatão da Justiça e da Moralidade absolutas, fornece à rotina de execuções sangrentas e julgamentos iníquos uma roupagem espiritual; massacra pelo bem da Humanidade. Vemo-lo passeando num jardim público, inofensivo, amável com as crianças, como viria a ser de praxe em todas as tiranias do século XX; numa cerimônia de culto à deusa Razão, aparece com um buquê de flores brancas, vermelhas e azuis” (COELHO *in* FRANCE, 2007, p.10).

Muitos membros daquela sociedade francesa iriam se espelhar nesse modelo, como o personagem principal do romance, Évariste Gamelin, que de artista paupérrimo, passara a ser jurado nos temíveis Tribunais Revolucionários. Entretanto, sua figura se mantém no romance, ainda segundo Coelho, um tanto esquemática o que “paradoxalmente convém às intenções

de Anatole France e ao realismo de sua perspectiva uma vez que o terror foi mesmo obra de homens esquemáticos, autômatos a serviço de uma Ideia inexequível” (COELHO *in* FRANCE, 2007, p.12). Ainda sobre o personagem, Coelho nos indica:

“Évariste Gamelin segue as iluminações e certezas de Robispierre até os extremos da abjeção vingativa, da suspeita gratuita e da crueldade com amigos e familiares. Parece fazê-lo, entretanto, num estado de serenidade espiritual; é mais o Dever do que a Fé ou, se quisermos, é sobretudo a crença no próprio dever, e não algum estado incontrolável de exaltação ideológica, o motor de sua conduta” (COELHO *in* FRANCE, 2007, p.10).

É justamente no retrato destes tribunais que Anatole France demonstrará a perda progressiva dos ideais da Revolução Francesa. Uma revolução que ocorre por uma sucessão de acasos e paixões sociais, mas que se estabelece e se fixa pelo terror; o regime não se faz sem sangue.

Apesar de Gamelin ser movido pelo Dever mais do que pela Fé, se dispondo, como ainda nos coloca Coelho, a aceitar o inaceitável “com a mesma rigidez serena com que suas vítimas terminam se encaminhando para o cadafalso”, notamos, no avançar da narrativa, que ele próprio vai se perdendo em seus ideais, em seus princípios, como a Revolução, chegando a proferir, já no desfecho de sua história, discursos interiores que ora se assemelham ao fanatismo, ora a uma oração; por fim, experimenta um estado de epifania – tal como um santo.

Conforme já indicado, a revolução instiga a disseminação de um respeito religioso pela razão. Dessa forma, cada homem seria um templo absoluto. A ideia de igualdade passa por aí. Mas se perde nos intrincados caminhos que se seguem após a Queda da Bastilha.

O romance de Anatole é atual porque

mostra, a partir de seus personagens, que a Revolução é uma malha muito mais complexa do que fomos levados a acreditar. O que pensar de uma mãe que vê seu filho se transfigurar no pior que o regime poderia apresentar? A Senhora Gamelin, a Mãe Gamelin é a personificação da Mãe França. Mas, como Palas Atena, está além das disputas humanas e, de posse da verdadeira razão, funciona como a mais forte crítica da revolução.

“Mas não me digas que a Revolução estabelecerá a igualdade, porque os homens nunca serão iguais; isso não é possível e podem colocar o país de pernas para o ar: sempre haverá grandes e pequenos, gordos e magros” (FRANCE, 2007, p.32). Évariste não dava ouvido à mãe, e recitava, como um mantra, seus elogios aos Deuses da Revolução: “Temos de ter esperança em Robespierre: ele é virtuoso. Vamos, sobretudo, ter esperanças em Marat. Este homem ama o povo [...]. É incorruptível e destemido. Só ele pode salvar a República em perigo” (FRANCE, 2007, p.29).

Mal sabiam os Gamelin que Marat, assim como Narciso, seria morto próximo de seu reflexo, pelas mãos de uma Nêmesis do povo. Ali, água e sangue se misturariam, turvando ainda mais os destinos da Revolução. Mas como Évariste saberia? Ainda homem simples, longe do sangue do regime, concebeu um jogo de cartas patriótico, onde rei, damas e valetes do antigo regime foram substituídos por Gênios, Liberdades, Igualdades... Não havia fraternidade. Sua invenção não tinha nada de novo; eram nomes diferentes para ações iguais, para imagens similares.

Sem reação, joguetes do destino, Évariste-Narciso, Narciso-Marat e o povo francês se tornariam marionetes nas mãos de uma

conjuntura histórica que os dominava por inteiro. Tornaram-se marionetes nas mãos de France. Fantoches nas mãos da França, não aquela que se assemelha à Mãe Gamelin, que oferece o pão a seus filhos, mas sim àquela França, Deusa da Razão. Tivesse Évariste Gamelin seguido a arte da representação e, talvez, os deuses teriam o poupado de seu destino de abjeção

O romance de Anatole France nos instiga e nos remete à ideia de quão atrativa e atual é a Revolução Francesa. Mais: direcionamos ao início de uma reflexão dos porquês que nos levam a prosseguir no seu estudo, envolvendo-o em um confronto de diversas mídias, de diferentes obras, manifestadas em suportes distintos.

É certo que a arte prevê a discussão de temas universais. A Revolução Francesa se configura como um evento que encontra inúmeras reverberações no mundo ocidental. Nesse contexto, as novas mídias, bem como as diversas linguagens artísticas, direcionam o foco, a luz para esses temas que, embora sejam objeto da historiografia e se localizam, por assim dizer, no passado, possuem uma força que os presentifica, tornando-os atuais.

Temos, assim, em um percurso que constrói e gera múltiplos sentidos, a intertextualidade que se verifica entre a Revolução Francesa e a pintura, que passa pelo Neoclassicismo Histórico, pelo Romantismo Histórico e pela corrente Realista, incidindo pela Literatura Histórica e pelo Cinema Autoral, criado pela *Nouvelle Vague*, e chegando às produções cinematográficas contemporâneas.

A mitologia greco-romana, de Narciso, Nêmesis e Atena, à medida que progredimos no tempo rumo aos nossos dias, irá se esvaziar do significado religioso e ganhará, principalmente, um caráter artístico. No Neoclassicismo há um retorno à arte

greco-romana, destacando o heroísmo e temas históricos e mitológicos. A fase neoclássica coincide, segundo Giulio Carlo Argan, “*grosso modo* com a Revolução Francesa e o império napoleônico” (ARGAN, 1996, p.12). Data dessa época o retrato de Marat morto, de Jacques-Louis David. Nele, além da estética greco-romana percebida na primazia com que o corpo é retratado, temos o mártir, o herói. Em “A morte de Marat”, como nos indica Argan, David

“condensa a experiência e a moral da época em que vive. Marat também é um ‘justiçado’, e a injustiça de que é vítima resgata as condenações que pronunciou, absolve-as de qualquer censura de injustiça [...]. Assim David chega a uma nova concepção do quadro histórico: a história não é mais fato memorável e exemplar, tampouco drama ou episódio; é a lógica e, ao mesmo tempo, a moral dos acontecimentos” (ARGAN, 1996, p.44).

Dessa forma, David constrói um discurso centrado nos ideais da Revolução. Mesmo atuando como um pintor do regime – aliás, um dos principais papéis, no que toma a atuação profissional, dos pintores daquela época –, o que ele constrói é uma narrativa que, em seu tempo, serviu para propagar ideais, mas que chega hoje até nós como um depoimento, um olhar histórico que conta muito sobre como o pintor ou mesmo a sociedade onde ele se encontrava inserido, pensava a revolução. Há uma relação íntima da figura de David com o personagem Évariste Gamelin, criado por France. Ambos possuem uma visão universal dos ideais da Revolução.

“Com a cultura francesa da revolução, o modelo clássico adquire um sentido ético-ideológico, identificando-se com a solução ideal do conflito entre liberdade e dever; e, colocando-se como valor absoluto e universal, transcende e anula as tradições e as “escolas” nacionais. Esse universalismo supra-histórico

culmina e se difunde em toda a Europa com o império Napoleônico. (ARGAN, 1996, p.13).

Com o final da epopéia napoleônica, ocorreram profundas transformações na arte. Há, como nos indica Argan, “o desejo de uma arte que não seja apenas religiosa, mas expresse o *ethos* religioso do povo (os românticos, com efeito, falam de povo, não mais de sociedade) e restitua um fundamento ético ao trabalho humano, que a indústria tende a mecanizar”. (ARGAN, 1996, p.29).

Temos, neste momento, uma valorização de temas sociais/históricos, o foco na emoção, a diminuição do rigor da forma clássica e, principalmente, uma nova postura do artista. Mas, como revela Argan, o centro das ideias sobre a arte continua a ser a França. E, na pintura, após a morte de David, temos o foco convergido para pintores como Jean-Auguste-Dominique Ingres e Eugène Delacroix, sendo comum a ambos a preocupação pela nova sociedade, “na qual o artista não está mais integrado como componente necessário e modelo de comportamento” (ARGAN, 1996, p.32).

Aliás, é na obra “A Liberdade guia o povo”, de Delacroix, que se verifica o primeiro quadro político na história da pintura moderna. Para este reconhecido líder da escola romântica, “a história não é exemplo ou guia de agir humano, é um drama que começou com a humanidade e que dura até o presente. A histórica da época é de luta política pela liberdade”. Sua pintura retrata a insurreição de 1830, que colocou fim ao, como nos coloca Argan, “terror branco da monarquia borbônica restaurada, impotente e cruel” (ARGAN, 1996, p.55). Mas, conforme frisa Argan,

"A política de Delacroix, e em geral dos românticos, não é clara: combate a tentativa de restabelecer os privilégios feudais como se a revolução não tivesse ocorrido, mas não compreende que estão amadurecendo novas instâncias revolucionárias na sociedade, exprimindo-se na luta de classes" (ARGAN, 1996, p.55).

Conforme se verá, é no Realismo, movimento artístico e cultural que se desenvolveu na segunda metade do século XIX, o qual sobreveio ao Romantismo, que a arte passa a apresentar um enfoque fortemente social. É no campo da luta contra as forças dominantes que fazem do homem proletário, do camponês, do povo francês uma marionete e um brinquedo da burguesia que se insere o Realismo.

Esse caráter voltado ao contexto social é percebido de forma mais acentuada na pintura, que em diversos casos funciona como uma denúncia da ordem social vigente, ou seja, da acentuada desigualdade que se verifica entre a pontual miséria dos trabalhadores e a opulência da burguesia. De forma mais particular, o movimento nasce e se levanta como um registro do descontentamento dos artistas franceses com os rumos de seu país após a Revolução Francesa, tal como ocorre na literatura de Gustave Flaubert e de Anatole France.

Se na revolução de 1789 existia uma pretensa união de pensamentos entre a classe burguesa e a proletária, após a chamada Primavera dos Povos, em 1848, houve uma clara divisão de lados. O desenvolvimento industrial aumentou sobremaneira o crescente número de proletários, gerando uma explosão de problemas sociais, que já dava sinais do que estaria por vir.

"Milhares de depauperados produzidos pela prosperidade econômica da nova classe

dominante, custos de vida ascendentes, salários cada vez menores, condições de trabalho funestas em fábricas e oficinas, dependência servil para com os empresários, condições de moradia indignas e, em consequência disso, escrófula, raquitismo, mortalidade infantil e de bebês de colo, mendicância, criminalidade, suicídio" (OEHLER, 1997, p.30).

Segundo Argan, com o Realismo as ideias de liberdade e nação parecem ideais abstratos, pois não há como conceber uma nação livre e unida se há conflitos entre uma classe dirigente exploradora e uma classe trabalhadora explorada. "Numa sociedade dilacerada como a industrial, os artistas não podem preencher qualquer função social, senão depois de terem feito, explicitamente ou não, uma escolha política" (ARGAN, 1996, p.71).

Nesse sentido, o Realismo é fruto, principalmente, da experiência política da geração de 1848, e une em torno do pintor francês Jean-Desiré-Gustave Courbet (1819 –77) os artistas descontentes com o desfecho da revolução. É com Courbet que se inicia, como nos indica Arnold Hauser, um movimento do proletariado artístico: "seu primeiro mestre é Courbet, um homem do povo e um artista a quem falta propensão para a respeitabilidade burguesa" (HAUSER, 1995, p. 792).

Argan nos adverte que Courbet, desde 1847, afirmava que em sua época a arte não tem mais razão de ser se não for realista. Com relação ao realismo, o escritor diz ser uma corrente que "não significa a diligente imitação da natureza; pelo contrário, o próprio conceito de natureza deve desaparecer, enquanto resultante de escolhas idealistas no ilimitado mundo do real. O realismo significa encarar a realidade de frente, prescindindo de qualquer preconceito estético, moral e religioso" (ARGAN, 1996, p.33-34).

Entretanto, ainda segundo Argan, Courbet tinha ideias políticas muito claras, mas nunca colocou seu ofício a serviço delas. Para ele, sua pintura não é condicionada por sua posição ideológica a partir do exterior, tão pouco se realiza *através*, mas sim *na* pintura.

"Por isso a pintura de Courbet é o corte para além do qual se abre uma problemática inteiramente nova, que não

mais consistirá em perguntar o que o artista faz *da* realidade, mas o que faz *na* realidade, entendendo por realidade as circunstâncias históricas ou sociais, tanto quanto a realidade natural" (ARGAN, 1996, p.34).

É neste caminho aberto por Courbet que encontraremos artistas que lançam seu olhar e transmutam aquilo que enxergam em uma realidade sem retoques como Honoré Daumier, o qual apregoará, por meio de sua arte, uma denúncia social e, imediatamente, política. Esse é o novo espaço do artista, a nova lógica de sua práxis. Com o nascimento da tecnologia industrial e o advento da fotografia o artista perdeu seu posto.

"Excluídos do sistema técnico-econômico da produção, em que, no entanto, haviam sido os protagonistas, os artistas tornam-se intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes. [...] Os rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no plano tecnológico como no econômico-social, explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar para trás, das poéticas ou correntes que disputam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo" (ARGAN, 1996, p.17).

É nessa ânsia de reformismo que novos movimentos são criados. Tal qual na pintura, o cinema, que colocaria a imagem em movimento, passou de mero registro para discurso polissêmico. Foi no final do século XIX, mais precisamente em 1895, na França, que o cinema foi inventado, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière. Conforme vimos, na primeira metade deste século a fotografia já havia sido inventada, por Louis-Jacques M. N. P. Daguerre e Joseph Nicéphore Niepce, possibilitando aquela que seria uma revolução no mundo das artes e da indústria cultural: o cinema.

Se a produção cinematográfica no final do

século XIX era voltada ao registro, como no célebre exemplo de um dos primeiros curtas-metragens da história do cinema, feito por Louis Lumière, "*Sortie de L'usine Lumière à Lyon*", o que se seguiria, mas de meio século depois, diferiria em muito daquela primeva narração de empregados deixando a fábrica onde trabalhavam.

Na década de 1960, novamente teríamos a França como cenário, onde se levantaria a *Nouvelle Vague*, movimento cinematográfico que revolucionou a forma de se construir filmes. Era centrada em uma nova geração de cineastas que buscavam uma reformulação dos padrões que ditavam a produção cinematográfica da época. Nascia ali a emergência do rompimento com o modelo clássico e acadêmico, tal qual ocorreu na passagem do Neoclassicismo para o Romantismo que gestaria, de certa forma, o Realismo. Como na corrente realista, havia uma crítica dura à burguesia; os jovens cinéfilos e politizados criticavam, entre outras coisas, a moral e a estética burguesas.

A "nova onda" do cinema francês teve como representantes principais Jean-Luc Godard e François Truffaut. Foi no dia 4 de maio de 1959, com o filme "Os Incompreendidos", de Truffaut, aclamado na 13ª edição de Cannes; que se revelou ao mundo os traços estilísticos do movimento. O longa, segundo artigo de Carlos Messia na revista Bravo, aborda o período de fundação da era de ouro do cinema francês, quando Truffaut e Godard, respectivamente aos 20 e 21 anos, escreviam para a revista *Cahiers du Cinéma*, em união a Claude Chabrol, Jacques Rivette e Eric Rohmer, sob o olhar de André Bazin. "Os 'rebeldes', como eram chamados, primeiro se revelaram críticos e

depois cineastas. Com a caneta na mão e, mais tarde, atrás das câmeras, comandaram uma revolução" (MESSIAS, 2010).

Como proposta, o movimento apregoava um cinema autoral, experimental e ousado. O cineasta Carlos Gerbase indica que essa ideia inicial deu origem às principais características do movimento, centradas na "inconformidade com a moral e a estética burguesas; oposição ao universo bem comportado do cinema comercial – quebras de continuidade narrativa e soluções de montagem pouco convencionais; criatividade para compensar os baixos orçamentos; valorização do diretor como o autor da obra cinematográfica".

Além disso, as produções, muitas vezes, eram baseadas em filmagens realizadas fora do estúdio, o que resultava em filmes mais realistas. Para Gerbase, é evidente que a *Nouvelle Vague* contribuiu para o desenvolvimento do cinema de autor, onde o diretor assume o *status* de escritor. Além disso, o desenvolvimento de inúmeras experiências estéticas fez com que o cinema se revestisse como um processo polivalente e polissêmico. E, em diversos casos, garantiu a tomada de independência intelectual e autoral, aproximando seu diretor daquele ideal que Argan indica em "Arte Moderna", o de que o artista

"é um trabalhador que não obedece à iniciativa e não serve ao interesse de um patrão, não se submete à lógica mecânica das máquinas. É, em suma, o tipo de trabalhador livre, que alcança a liberdade na práxis do próprio trabalho" (ARGAN, 1996, p.34).

Essa liberdade já podia ser percebida muito antes da própria *Nouvelle Vague*, em diretores que ousaram lançar-se à

experimentação. Assim foi Abel Gance. Em "*Napoleon*", um dos últimos filmes franceses mudos, lançado em Paris em 1927, aonde não vemos simplesmente uma película sem som; entramos, sim, em contato com uma narrativa puramente imagética. Uma narração que se constrói por meio da utilização de imagens e símbolos da cultura francesa, para contar a História de Napoleão Bonaparte, desde sua infância (onde já nascia um estrategista), passando por sua atuação na Revolução Francesa e chegando ao conturbado período das guerras napoleônicas.

"Napoleão" se configura como um marco em outra grande transição do cinema: a da narrativa muda para a falada. Muitos diretores não conseguiram acompanhar essa mudança, entre eles o próprio Gance. Mas sua contribuição para o mundo cinematográfico foi conduzida por meio de um gênio da novidade que tinha como busca primordial transmutar para a tela, da forma mais realista possível, histórias que deviam aguçar nossos sentidos, se aproximando de uma obra polifônica.

Revolução: imagem e reflexo¹⁸

Defensor dos princípios da *Nouvelle Vague* em meio ao movimento de maio de 1968, "A Noite Americana", de François Truffaut, nos mostra mais do que uma simples metalinguagem. A película de 1973 nos coloca dentro do processo de filmagem, nos apresenta os elementos que são intrínsecos à feitura de uma obra e nos permitem uma reflexão sobre o modo como a imagem cinematográfica, uma de nossas principais fontes neste artigo, se constrói. O que Truffaut engendra nesse filme – divisor de águas entre ele e o amigo Jean Luc Godard - é a ideia de que esta obra nasce

¹⁸ Autoria: Álvaro Perini Canholi

da união – ou do embate – entre Ilusão e Realidade, bem como o de que a arte é livre em suas manifestações, devendo se comportar de maneira independente, ainda que reflexiva, dos movimentos políticos e sociais de sua época; e por fim, de que a natureza da linguagem artística, livre e polissêmica, podendo moldar a imagem que a sociedade tem de si, deve sempre ter em conta uma honestidade em relação à fragmentação de seu fazer-se, aos limites de sua narrativa, à organicidade de sua produção, à continuidade de seu discurso, à tecnicidade de sua composição, numa palavra: à impossibilidade de fiar-se nela para a construção de quaisquer tipos de totalitarismo.

O processo cinematográfico de construção nos mostra que uma obra se levanta com base, também, no acaso, numa rede intrincada de visões onde o diretor tem controle sobre a ficção, mas a realidade se apresenta com forte poder de argumentação. É no confronto entre o real e o imaginário, entre a mentira e a verdade, o planejado e o experimentado que se perpetua a visão da direção.

Conhecer como se dá o processo de construção de uma narrativa cinematográfica nos permite compreender como o cinema pode ser utilizado no espaço acadêmico, na reflexão de conteúdos e processos históricos; como o filme pode funcionar como importante ferramenta pedagógica. Ao lançar mão deste artifício, foi possível construir uma nova visão sobre a Revolução Francesa; foi possível, também, conferir a ela uma origem baseada na dialética Realidade X Ilusão. A historiografia que se colocou atrelada ao processo nos forneceu inúmeras visões. Também lidamos com filmes de diversas épocas, que seguiram variados

processos de produção e apresentaram diferentes questões acerca do processo da Revolução e, tal como na *Nouvelle Vague* de Truffaut nos fiamos nas forças assertivas do estudo, assim como na insurgência do acaso e do imaginário coletivo para efetuar a combinação textual ora apresentada – ao fim e ao cabo, amalgamando nossa visão da revolução francesa, ou melhor, nosso reflexo nessa sala de espelhos.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Lisboa: Editora Estampa, 1987.
- FRANCE, Anatole. *Os deuses têm sede*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- GUARIZO, Adriana Monteiro Piromali. *Os Espelhos: o mito revisitado*. Disponível em: <http://www.unisalesiano.edu.br/encontro2009/trabalho/aceitos/CC14568083893.pdf/>. Acesso em: 25 jun. 2013.
- KOSELECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese no mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUER, 1999.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O Estado Monárquico: França, 1460-1610*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LEFEBVRE, G. *1789 - O Surgimento da Revolução Francesa*. Campinas: Paz e Terra, 1989.
- MESSIAS, Carlos. *Godard, Truffaut e a Nouvelle Vague - Acssados e Incompreendidos*. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/godard-truffaut-nouvelle-vague-acssados-incompreendidos/>. Acesso em: 25 jun. 2013.
- MICHEL, Marie. *Godard e a Nouvelle Vague*. Campinas: Papiros, 2011.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- REMUNDINI, Isadora. *A Revolução no écran: considerações historiográficas sobre a ressignificação audiovisual da França revolucionária*

no período de 1789 a 1794. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=405>. Acesso em: 18 jun. 2013.

SALUN, Alfredo Oscar. *Revolução francesa: Cinema e historiografia*. Disponível em: http://www.todasasmusas.org/03alfredo_oscar.pdf. Acesso em: 18 jun. 2013.

SANTANA, B. ROSSINI, C., PRETTO, N. (org). *Recursos educacionais abertos: Práticas colaborativas e políticas públicas*. Salvador: EDUFBA, 2012.

STAROBINKSI, Jean. *A Invenção da Liberdade*. São Paulo: Unesp, 1994.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *O Antigo Regime a Revolução*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1979. Universidade de Brasília, 1991.

TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

* * *

A MARSELHESA. Direção: Jean Renoir. 1938. 1 DVD (135 min). Título original: La Marseillaise.

A NOITE Americana. Direção: François Truffaut. 1973. 1 DVD (115 min). Título original: La nuit americaine.

CASANOVA e a Revolução. Direção: Ettore Scola. 1982. 1 DVD (151 min). Título original: La nuit de Varennes.

MARIA Antonieta. Direção Sofia Coppola. 1 DVD (122 min). Título original: Marie Antoinette.

NAPOLEÃO. Direção: Abel Gance. 1927. 2 DVD (235 min). Título original: Napoléon.

O ABSOLUTISMO – A ascensão de Luís XIV. Direção: Roberto Rossellini. 1966. 1 DVD (94 min). Título original: La prise de pouvoir par Louis XIV.

VERSALHES, a visita. Direção: Gérard Corbiau. 1999. 1 DVD (61 min). Título original: Versailles, la visite.

