



Vou tratar, pela ordem, de:

1) Certas representações do Povo, que se tornaram canônicas, elaboradas por Daumier entre 1830 e 1860, às vezes com uma grande margem de imprecisão - mas em todo caso antes da Comuna, com a qual diretamente pouco teve a ver.

2) Duas obras recentes que tratam da Comuna. A primeira é a história em quadrinhos *Le Cri du Peuple* [O Grito do Povo], de Jacques Tardi (cujo terceiro volume acaba de ser publicado)<sup>1</sup>, baseada no romance homônimo de Jean Vautrin (1997)<sup>2</sup>, do qual falarei também. A outra é o filme *La Commune* [A Comuna] de Peter Watkins<sup>3</sup>, rodado em 1999 e produzido especialmente pelo canal Arte, e que foi transmitido pela mesma emissora em maio de 2000. Tratarei das obras de Daumier porque elas se tornaram referências, na França e mesmo internacionalmente, para a iconografia do Povo; e há, se não uma continuidade, pelo menos uma memória das formas. Essa memória se aplica também, é claro, às “comunidades artísticas”, que de fato contribuem amplamente para sua estruturação e sustentação.

O povo de Daumier é historicamente próximo da Comuna, logo, de um estado do Povo, de uma determinada maneira de abordá-lo no século XIX. No entanto, não tenho a intenção de desenvolver um estudo comparativo. De uma maneira mais sociológica do que histórica, irei considerar que, sejam do século XIX, sejam do XX, essas formas de arte têm uma atualidade.

A propósito da memória, da história e mesmo da política, acrescentarei o seguinte: a HQ de Tardi e o filme de Watkins trabalham na França atual, com seu clima e suas preocupações, sobre um mesmo acontecimento histórico exemplar e distante, documentado mediante pesquisa histórica e cuja interpretação, talvez, também permaneça sempre irredutível. No entanto, não pretendo avaliar aqui as interpretações da Comuna, mas a convocação e o tratamento na arte do objeto-povo.

Parece-me útil uma outra observação: entre o tempo de Daumier (1830-1870) e o de Tardi e Watkins se desenrolou toda a aventura do movimento operário: não apenas a 3ª Internacional, a Revolução Russa, a construção do socialismo, a existência do mundo comunista, morto em sua essência, como também a realização dos regimes fascistas, que não teria ocorrido sem um decisivo apoio popular. Tudo isto não foi feito de fora “em nome do povo”; mas com sua participação.

Esse volume de acontecimentos, doravante tratado simultaneamente pela memória e pelas ciências históricas e utilizado pelos políticos, não foi substituído, na atmosfera atual de crise crônica perceptível na

1. TARDI, Jacques (*adaptation et dessin - d'après le roman de VAUTRIN*). *Le Cri du Peuple. História em quadrinhos*. 3 vol. Paris: Casterman, 2001. Os três volumes denominam-se: 1. *Les Canons du 18 Mars*; 2. *L'Espoir Assassiné*; 3. *Les Heures Sanglantes*.

2. VAUTRIN, Jean. *Le Cri du Peuple*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1999.

3. Disponível em vídeo, em edição do Musée d'Orsay.

França, diante dos sintomas visíveis de desarticulação social e de real e crescente miséria, pelo retorno interrogativo (isto que se chamava no século XIX exatamente de “questão social”) deste objeto histórico dificilmente identificável, oscilando entre o extremo abstrato e o extremo concreto, ao qual se denomina “o povo”?

Apenas irei me abster de utilizar a palavra “retorno” para o objeto em si: é uma interrogação que reaparece, embora a identidade do objeto-povo sempre desafie as definições do alto dessa força imprecisa que produzia (produz?) temores e esperanças.

Não é nisso que P. Watkins pensa quando afirma, com um *louvável* espírito de provocação, que “*não há muita diferença entre a época da Comuna e a nossa*”? Não é isto também que Jean Vautrin tinha em mente ao inventar, por assim dizer, mediante síntese, um “romance popular”, subgênero codificado no século XIX, ao se associar a uma vedete das HQ (Jacques Tardi)<sup>4</sup>, gênero certamente incensado pela elite cultural, porém afetado por um coeficiente notável de aviltamento... A apresentação de Vautrin para o primeiro álbum de Tardi termina assim: “*quando Tardi desenhou, compreendi que havia voltado le temps des cerises*”<sup>5</sup>. *Sabia que meu texto encontrara seu Daumier*”.

\*

Daumier havia encontrado o Povo? Esse filho de artesão com ambições literárias, esse boêmio republicano – porém não socialista – entrecruzou vitórias efêmeras com derrotas duráveis durante cinquenta anos. Pareceu-me que seria necessário considerar também a heterogeneidade da obra de Daumier, uma conseqüência de suas condições e campos de trabalho variados.

Mesmo sem desenvolver esta idéia, vou sugerir que há uma grande diferença de abordagem e tratamento entre “as pessoas do povo” e “o Povo”, entre os gêneros e o conceito, ou a idéia, se a primeira palavra exige demais; entre o pitoresco ou o patético dos casos particulares e a gravidade política de seu conjunto, a grande maioria do corpo nacional, cuja existência colocava no século XIX o que se chamava “a questão social” – interrogação acompanhada por uma discussão política, a saber, aquela do soberano, seus direitos e sua prática.

Em termos de quantidade, Daumier representou, sobretudo, as pessoas do povo, principalmente os burgueses e seus costumes. Não tomarei exemplos desse fértil viveiro, mas somente de outros dois conjuntos distintos da obra de Honoré Daumier, nos quais o objeto-povo é abordado: do desenhista de imprensa que acompanha a atualidade política quando a lei assim o permite (quer dizer entre 30 e 35, 48 e 51 e depois de 70); e aquele do pintor (e escultor) que trabalha mais ou menos em segredo e quase sempre fracassa em suas “realizações” ocasionais.

Sim, o povo, mas sob quais formas, quais hipóteses?

Desenhar com qualidade e seriamente, para além da caricatura e da

4. *Um dos autores de referência das histórias em quadrinhos francesas, que obteve um grande sucesso de tiragens, nos últimos vinte anos, e que se caracteriza por trabalhos com veia anarquista e populista, freqüentemente extraídos de obras literárias (L.-F. Céline, Léo Malet).*

5. *Le Temps des Cerises: canção popular muito conhecida, de Jean-Baptiste Clément (1837-1903), socialista, membro da Comuna e compositor popular. Os versos de Le Temps des Cerises referem-se alusivamente à Comuna de 1871, sem, no entanto, fazerem menção à repressão ou a fatos precisos; contudo evocam a liberdade passada e a futura, a Revolução que virá... Recentemente, Le Temps des Cerises fez parte do repertório de Yves Montand.*

charge, é um poder bastante raro e atribuído a Daumier desde seus primeiros trabalhos (Balzac, Baudelaire, Michelet etc.). Quando tratou o Povo de forma alegórica, em momentos difíceis, ele o fixou quase sempre em uma pose monumental. Alguns de seus achados tornaram-se ícones canônicos de uma tomada de consciência, que talvez, ao cercar o objeto, o congelava...

Penso na "*Ne vous y frottez pas*" (Delteil 135)<sup>6</sup>: um tipógrafo - vanguarda do povo parisiense – está solidamente plantado sobre uma área mais simbólica do que factual (numa espécie de plataforma para um monumento). Os fantoches reais do fundo não estão no mesmo espaço. O povo, assim simbolizado, antes significa do que existe empiricamente. Exemplaridade defensiva.

Penso na "*C'était bien la peine de nous faire tuer*" (Delteil 130)<sup>7</sup>, um "adeus" (por 13 anos) à caricatura política, doravante proibida. Essa derrota evidencia bem que a postura heróica da imagem precedente não bastou... os mortos ressuscitam, eram os combatentes de Julho de 1830. Dois estão espantados com o rumo que as coisas tomaram (os párocos desfilam em procissão, a repressão espanca). No centro, em pé, o olho fixo, a boca amarga, o rosto com ataduras sobre um ferimento insignificante, o terceiro mantém a pose do vencedor-vencido, que volta para nada. Aqui o conjunto ainda é monumentalizado: um monte e uma pilastra. O cemitério está no interior da cidade, nas mãos, mais uma vez, de personificações do poder repressivo.

"*Rue Transnonain*", sem palavras mas não sem título, tem uma outra complexidade, pois a imobilidade da família massacrada é representada, dramatizada pelos meios do movimento gráfico e, na verdade, da pintura (aquarela) mais do que da montagem monumental. O corpo principal aparece como se tivesse ido ao chão num deslizamento do colchão, derrubando à passagem uma poltrona. Plasticamente a morte é mais viva (móvel) que a vida defensiva. Haveria compensação estética? Encontram-se outros casos desde então... Vou evitar explicar ideologicamente demais tal tratamento, contudo peço que se atente aqui para a escolha de uma plástica quase barroca (à la Rubens), cinética, embora o tema, o momento, justificassem a imobilidade.

Uma litografia menos conhecida, de 1850, mostra uma partida de boxe entre dois pigmeus: Ratapoil (bonapartista) enfrenta Berryer (legitimista), enquanto Thiers (orleanista) parece hesitar entre arbitrar e combater. Atrás deles um gigante de braços cruzados vestido de operário os observa; a legenda diz "o povo sabe esperar". Essa obra se situa entre os massacres de junho de 48 e aqueles do golpe de estado de dezembro de 51. Os braços cruzados correspondem aos do tipógrafo de 1834.

Só se encontra uma hipóstase variável do povo: trata-se do "moleque", predecessor de Gavroche, que, em fevereiro de 48, esperneia zombando na poltrona de Louis-Philippe nas Tuileries: "*Cristi! ... comme on enfonce là-dedans!*" (Delteil 1743)<sup>8</sup>. Uma tradição, à qual Daumier adere, confere à infância um atrevimento inocente, mas lúcido. Criança (juventude do mundo!) ou gigante, o povo pode (deve?) muitas vezes ser projetado fora de escala: ele só é comparável, quer dizer, integrável num *continuum* racional, mediante uma con-

6. "*Ne vous y frottez pas*" (Delteil 135)  
[Nãoousem], legenda de uma das gravuras célebres de Daumier.

7. "*C'était bien la peine de nous faire tuer*" (Delteil 130) [Pouco valeu nos matar], legenda de outra das gravuras célebres de Daumier.

8. "*Cristi! ... comme on enfonce là-dedans!*" (Delteil 1743)  
[Cristo!...como se afunda neste lugar!].

versão de escala, cujo índice é pouco calculável (que infância, que gigantismo, em relação a qual padrão?). Decerto essas duas figuras apontam a exclusão potencial que ameaça sem cessar os 9/10 do corpo de uma nação.

\*

Estática da resistência, dinâmica da fuga; desenhos de imprensa publicados / modelagens ou pinturas guardadas no ateliê e reveladas após a morte de Honoré Daumier.

Intitulados *Fugitifs*, *Emigrants*, seus quatro painéis ou telas têm em comum:

- o uso da pintura a óleo;
- formatos panorâmicos que favorecem o percurso lateral do olho;
- trabalho espesso, contrastado, com o toque visível, em “estilo de esboço”;
- como motivo, grupos em deslocamento ou em fuga (donde os títulos), em “cenários naturais”, longe das cidades, sob céus dramáticos. A indefinição agrupada de seres em desespero, forçados a ir “para um outro lugar” – mas aonde? – incita-me a sustentar que Daumier produziu um dispositivo com variantes, que não excluía a monumentalidade, e que de fato propõe a outra face de uma alternativa: o povo, só, de pé, na defensiva, ou em grupo, anônimo, em fuga. Entre os dois, na crônica cotidiana, as pessoas do povo, captadas por meio dos pequenos fatos da vida corrente.

Acredito ser legítimo manter a distinção entre o particular anedótico (pessoas do povo) e o geral (o povo). Parece-me também que as duas formas de representação do povo – por um lado, a pública, gráfica e estática, por outro, a privada, pictórica, em fuga – constituem não um sistema (o que seria revestir Daumier e os acasos/necessidades de sua “carreira” e de sua inspiração com uma estrutura pesada e talvez aberrante), mas, no mínimo, um binômio, no sentido em que se fala em conjunto binário de forças, potencialmente contrárias ou antagonicas. Par impossível de simplificar, determinar, estabilizar do ponto de vista do sentido e que existe, com força, do ponto de vista da arte, até adquirir uma significação histórica também forte.

Dualidade instável que me parece significativa na medida em que a conjuntura histórica, entendida de modo amplo, coincide com formas poderosas que ainda marcam e intrigam. Mas qual lição... Na aparência, na imprensa, o Povo resiste, exemplar até na morte. A portas fechadas, no ateliê, sua derrota se desenrola em cenas trágicas. Tal seria o resumo de Daumier, considerado até 1870.

Mais adiante, irei evocar uma obra única em seu partido e que talvez escape dessa dicotomia fatal.

\*

Saltemos para a contemporaneidade e retornemos à Comuna pela via

de seu substrato histórico. A Comuna, experiência exemplar e trágica para o Povo de Paris e que adquiriu o estatuto de acontecimento mundial.

Tardi é muito estimado na França. Seus personagens, Adèle Blanc-Sec e Nestor Burma, são *hits*. Ele tem um público jovem, de estudantes, intelectual, receptivo à contestação ou à crítica social de esquerda à maneira atual, essencialmente sob sua forma cultural. Por um lado, Tardi aprecia histórias de marginalidade, duma marginalidade bem referenciada (não ousou dizer enquadrada...), e, doutra parte, Paris, A CIDADE. O quadro urbano, dos séculos XIX ou XX, apaixona-o; ele o reconstitui escrupulosamente.

Um anarquismo debochado, apimentado com sensualidade, uma paleta expressionista, legitimada pela evocação do *bas-fond*, da miséria, da viração, a partir dos quais ele gosta de tecer a narrativa e compor sua obra. Eis sua “matéria-prima” (isto dito sem um pingo de maldade). A Comuna tem então fundo e forma para seduzi-lo e, por que não, comovê-lo?

Tardi adere a uma forma literária pela qual não é responsável, mas que em geral lhe convém, o “romance popular”. A narrativa que ele passa para o sistema imagem-texto é, na intenção declarada de J. Vautrin, um “grande romance popular”.

Em 1997, esse *Cri du Peuple* é um prolongamento de um dos ramos da árvore romanesca, iniciada sob a Monarquia de Julho (contemporânea da obra gráfica de Daumier) e cujo ritmo lento e cheio de peripécias, a densidade fraca da escrita, estão associados ao sucesso do folhetim. Vautrin reconstitui uma forma, uma economia narrativa, uma visão das coisas que pôde se manter com transformações, mas que necessariamente também tem aspectos de pastiche. Ele se refere explicitamente a Dumas, Hugo e Dickens, quer dizer, ao romance popular de alto quilate, àqueles que ultrapassam a fronteira do subgênero. Com a leitura, pode-se afirmar que Vautrin não está menos próximo de Eugène Sue e das “*Mémoires*” de Vidocq – o que nada tem de ultrajante -, mas que deveria nuançar suas referências gloriosas...

Vautrin quer seduzir pelo transbordamento, arrebatar as reticências eventuais do leitor por uma vaga lingüística que ele espalha sem avareza. Muitas vezes, utiliza uma gíria na qual mistura as formas parisienses dos anos 1870 modernizadas com suas próprias invenções, coquetel que tende a tornar eficaz a atualização da forma histórica do romance que escreve.

Há uma história de vingança desenfreada, uma história de amor apaixonado e sublimado nos últimos capítulos em benefício da Causa (revolucionária), perdida mas inesquecível, e a história das curtas semanas da Comuna como plano de fundo. A intriga, na qual se defrontam a bandidagem parisiense, o Vingador enganado, o policial inspirado em Vidocq e as Figuras de Copas, revela uma fascinação pela marginalidade social – sempre pitoresca para o leitor-*voyeur*. O episódio da Comuna não faz senão facilitar a passagem à margem pela diluição-decomposição das relações sociais e tensão crescente. Há pois, de um lado, o Povo de Paris, que vive e que morre, e, de outro, os heróis fabricados por Vautrin segundo as regras do romance popular do século XIX.

Vautrin incorpora à combinação um terceiro elemento de referência: personagens históricos que tinham participado da Comuna, particularmente Jules Vallès e Courbet, colocando-os em contato com os heróis de sua ficção, e que servem como uma espécie de garantia da integração da narrativa à História: estética ilusionista. Desse modo, Vallès deseja contratar como jornalista o herói real principal, Tarpagnan.

Esse dispositivo define uma *perspectiva* neste “romance popular”. No ou nos primeiros planos, no conjunto do texto, não há povo: nenhum dos personagens essenciais participa verdadeiramente dele. O Povo, os *Communards*, ocupam totalmente o segundo plano; a Cidade está certamente presente, entretanto sem grandes efeitos de detalhe encarnador. Aliás, poder-se-ia deixar o livro com a impressão de que o essencial do romanesco consumível deuse entre a bandidagem e a polícia.

A esse objeto, talvez menos atuante do que anunciavam as intenções proclamadas por seu autor, o que a HQ de Tardi acrescenta?

Para se ir imediatamente ao ponto que me parece importar em nossos debates, eu diria que o elemento visual Povo, tornado diretamente perceptível pela imagem, pesa mais do que no romance. Seria preciso para isso que Tardi quisesse desenvolver as seqüências em que o povo, como massa e como vontade, desempenha um papel essencial, por exemplo, no momento em que o povo se opõe à retirada dos canhões do alto de Montmartre. Corpos, rostos, gestos estão ali. Os coristas sem os solistas. Mas brevemente, segundo as exigências da narração.

O outro elemento visual fortemente presente é a Cidade, Paris. Tardi pode e sabe recorrer ao grande formato, cortar a narração de toda uma página documental e descritiva, ou dramatizar, exibindo largamente os contrastes de branco e preto, o que a escritura romanesca não pode buscar senão indiretamente. Os violentos contrastes do contexto urbano – em cuja condensação, mediante a combinação do traço e da massa, Tardi se destaca – surgem, por exemplo, entre os “desertos” informes, tenebrosos e sobrecarregados de Montmartre e a ordenação pomposa da Fonte Saint-Michel, colada na entrada do boulevard homônimo, via estratégica. Essas imagens pesam num sentido que tende a diminuir a onipresença agitada dos heróis da ficção organizadora da narrativa. Há aí os efeitos de um poder de simultaneidade da imagem, enquanto toda frase, descritiva ou não, tenderá a seguir o curso da narrativa, a deslizar por meio de efeitos de sentido desmaterializados.

Tampouco a HQ tem os poderes ilusórios de reconstituição do filme: a decupagem das páginas em imagens ao mesmo tempo sucessivas e simultâneas, por vezes imbricadas, é imediatamente perceptível ao leitor, mesmo se tomado pelo hábito, e no calor da ação de olhar/ler, ele chegue a ir além dessa estrutura e a se aproximar da continuidade (de princípio) da leitura.

O exame do binômio Vautrin-Tardi, “romance popular”-HQ, suscita uma outra questão, referente à imagem do povo, tal como ela foi construída: o povo é apenas um existente oprimido/ reivindicante, um coletivo itinerante com

seu fardo e suas provas na História, ou possui (concede-se a ele) por vezes um presente, uma presença sensorial, sensual? Potencialmente privado de tudo, tem ele acesso ao prazer, apesar de tudo?

Um breve retorno ao universo de Daumier não encoraja muito uma resposta positiva: mas é por razões que não se limitam à questão da compreensão do povo. O partido cômico “profissional” do caricaturista o leva a desinflar todas as “ vaidades”, inclusive as turgescências intelectuais e físicas da sensualidade. São só homens, e ainda mais mulheres (a caricatura é misógina) que se crêem belas e desejáveis, que sonham diante de espelhos inexoráveis de severidade irônica. O desejo para os burgueses é vergonhoso, mesquinho. Ele chega mesmo a existir entre as pessoas do povo? Elas têm tempo para isso? A pintura de Daumier, com exceção de algumas belas hipérboles à maneira de Rubens, somente nos oferece lavadeiras quebradas em dois por causa das cargas que portam. A representação do Povo como sujeito da História, da qual eu tratei resumidamente na primeira parte desta exposição, é masculina e austera, tribal e aterrorizada (*Les Fugitifs*). Quanto à excepcional República, que nutre e educa, sua feminilidade colossal é épica e quantitativa, e suas mamas monumentais não sugerem nem a carícia, nem mesmo o prazer da mamada...

Ver-se-á que o prazer e a sensualidade só são considerados no filme de P. Watkins como problemas e direitos a adquirir. A sensualidade desvia da revolta, diminui a vontade de ser revolucionário?

Tardi – seguindo Vautrin – atribui um lugar de relevo à caça amorosa, que é um dos motores da história narrada; caça quase ininterrupta, pois a satisfação dos instintos do Casal de Copas (Tarpagnan-Pucci) é bem breve, e aliás, sempre impossível. Mas a primeira aparição de Gabrielle Pucci é tratada por Tardi num espírito e num modo iconográfico que tendem a unir consciência política e consciência de um corpo desejável-desejante. Gabrielle Pucci põe sua beleza na balança no momento em que o povo de Paris procura convencer os soldados a não atirar. Ela se despe, cantando sucessivamente: “*C’est la canaille eh bien j’en suis!*”, depois “*La Marseillaise*”, sob os olhares duplamente comovidos de Tarpagnan, em quem ela provoca o desejo, ao mesmo tempo em que o ajuda a escolher o lado da Comuna. Adesão, não pertença.

Tardi se avizinha e retoma aqui a interpretação “aberta” de Marianne<sup>10</sup> como mulher livre, emancipada no corpo como no espírito, que prevalece por vezes no século XIX, e que teve uma certa facilidade para prosperar no século XX graças aos avanços do feminismo.

Todavia, a moral social não é menos pesada do que a política; a liberdade no feminino é zona de conquista e de conflito: com um traço da pluma, passa-se da mulher livre à pobre mulher de má-vida. A República é uma puta, uma mulher grosseira. Os seios nus da Liberdade de Delacroix – outro contemporâneo dos primeiros anos de Daumier, e de quem certamente Tardi se lembra aqui – conservaram toda a sedução e o prestígio de uma associação nova de idéias e sensações.

Difícil de pôr em ação, a liberdade pelos sentidos também é difícil de dosar esteticamente e raramente realizada, tanto na invenção formal quanto na

9. “*C’est la canaille eh bien j’en suis!*” [É a canailha ... sou, sim!]: canção com sentido contestatário e sedicioso, lançada aberta e provocativamente, como um desafio em resposta a um insulto ou a uma palavra de desprezo.

10. Figura simbólica que encarna, para os franceses, a imagem da República.

localização histórica.

\*

Assim, distribui-se o povo de Daumier entre o grave e o trágico nos momentos *políticos*, disperso nas anedotas maliciosas e mordazes daqueles que, no curso da vida cotidiana, se falam pouco e pensam bem mais.

O povo de Tardi desejaria muito viver plenamente, se as porretadas da repressão lhe deixassem tempo para isso. A garrafa e o amor... Mas isso não acaba bem.

O povo de P. Watkins, hiperconsciente, busca retificar a perspectiva, sair dos impasses, das coerções efetivas do passado. Por meio de quais manobras e para quais resultados?

\*

Peter Watkins não procura de modo algum seduzir pela *restitutio*, reconstituição do passado, mas antes convencer-nos de que o passado – ao menos aquele que lhe interessa por seu caráter excepcional e significativo – está sempre presente, é atual. Seu filme quer mostrar que em 2000, assim como em 1871, o fosso entre explorados e exploradores permanece radical por causa de razões objetivas, que as privações de todos os tipos são insuportáveis, que a revolta ORGANIZADA se impõe e deveria ser inevitável. Esta é a maneira que o diretor escolheu para evitar fazer somente o relato de uma tentativa revolucionária esmagada: a luta contínua. Mas uma opinião, uma posição política, ainda que justas, não bastam para fazer uma obra de arte.

Watkins não desempenha o papel de diretor-historiador, e a concepção-construção de seu filme procura evitar as ambigüidades que nos levam, uns e outros, num momento ou noutro, a creditar a todo “filme histórico” uma “certa historicidade”, ao modo do “mas, vale pelo .....”. A solução encontrada consiste em apresentar a análise histórica a partir de “cartões” que nos fazem ler o que verdadeiramente ocorreu. No sistema imagem-texto-fala do filme, é pois o texto (fora do desenrolar fílmico) que tem o estatuto da verdade estabelecida. O que supõe que haja uma verdade histórica...

Resta saber qual realidade é construída, para qual verdade, pelo filme, e como.

Poder-se-ia dizer que P. Watkins quis impedir sistematicamente o nascimento de qualquer conforto ficcional, sem, no entanto, se instalar (nem a nós, na seqüência) na efetividade do documentário. Para sufocar o efeito documental, ele fez trabalhar pessoas às quais não dá por inteiro o estatuto de atores, no sentido que lhes conferiu diretamente Diderot (*Le Paradoxe...*)<sup>11</sup>. Alcança isso mediante o laço que estabelece cada vez mais, ao longo do filme, entre o passado e o tempo presente. Os “atores” se afirmam como cidadãos, consciências políticas de hoje e *para* hoje. Mas a atualidade de 2000 é tratada por alusão, derivando daquela da Comuna.

11. DIDEROT, Denis (1713-84). *Le Paradoxe sur le Comédien* (1773).

O dispositivo de trabalho, exposto no início do filme, reunia até 300 atores, em sua maioria amadores, em Montreuil e em locais utilizados habitualmente por Armand Gatti. Sumariamente organizados, os espaços foram divididos em “cenas” onde podia-se filmar, segundo as necessidades, as sessões da Assembléia Nacional em Versalhes, a prefeitura do 2º *arrondissement* [distrito], tal local de sessão, a Igreja de St. Ambroise, um apartamento burguês, “a rua”... A saber, um sistema multidirecional que utiliza somente a parte inferior do paralelepípedo perspéctico albertiano.

A estética do filme não é nem ilusionista, nem monumental.

Ela não é ilusionista porque mesmo nas cenas externas, por exemplo, jamais se mostra o céu: chão, divisórias, corredores, portas, mesas e cadeiras, a decoração se resume a estes elementos mínimos. Aí circulam pessoas em trajes de época, mas sem nada das “reconstituições” que transformam tantos filmes “históricos” em obras-primas de figurinistas. A linguagem dos atores, mesmo quando se trata, o mais das vezes, de situações e problemas da Comuna, não é em nada uma reconstituição ou um pastiche da época de referência. Os atores improvisaram abundantemente com seus recursos de linguagem pessoais, o que vai inteiramente no mesmo sentido da idéia de Watkins de que a opressão, a miséria, a exploração permanecem atuais, efetivas, da Comuna aos nossos dias. Não se pode ter a ilusão de reconstituição da Comuna, porque há alusões por demais precisas aos últimos anos do século XX; nem uma impressão abertamente documental da atualidade, pois situações, roupas e muitos dos problemas tratados são claramente aqueles da Paris da revolução de 1871.

Os marcadores dos dois discursos das mídias, a Televisão versalhesa e a Televisão da Comuna, atuam também fortemente contra as inclinações ilusionistas que não deixam de tomar o espectador. Com efeito, a ilusão só pode nascer de uma relação imediata, empática e acrítica entre os espectadores e as imagens propostas. Aqui o *medium* é imposto de uma maneira recorrente, segundo rituais opostos:

- Por um lado, um apresentador afetado e hipócrita solicita de cúmplices autorizados a expressão da “verdade” versalhesa, ou, quando a Comuna está num beco sem saída, incita-os covardemente a nuançar suas certezas ferozes com um toque de um tipo de humanismo preservativo.

- Por outro, o casal tímido, ingênuo e entusiasta (ao menos no início), depois abatido, desamparado e desunido, dos apresentadores-entrevistadores da Televisão da Comuna, procurando de boa fé recolher as opiniões, mostrar o que se faz na Paris rebelada, informar sobre a incoerência política dos organismos rivais de comando.

Essas duas instâncias reconduzem às condições de fabricação da imagem e essa “verdade” que pretende ser a informação, enfim, à evidência da manipulação, ou, o que vem antes, do tratamento interpretativo do qual somos as cobaias, na medida em que as regras do jogo jamais nos são dadas. Isto tanto

mais que a “verdade histórica”, lembremos, nos é servida no filme sob a forma de textos que desfilam sem imagens. Esse antilusionalismo das formas e procedimentos fílmicos pode nos conduzir a compartilhar a posição de P. Watkins, que formularei assim: é uma ilusão acreditar que o Povo desapareceu, sua persistência é tão efetiva quanto a opressão, a exploração e a manipulação. Tal é provavelmente, em todo o caso, a razão do partido trans-temporal do cenário.

Ela não é monumental; ela chega a ser até antimonumental. O que isso quer dizer? A monumentalidade de uma obra de arte não depende de seu tamanho, mas de sua estrutura; ela não resulta unicamente da intenção de seu criador, mas também do efeito produzido sobre o espectador. O efeito monumental resulta da simplificação sintética na montagem dos elementos, o que lhes confere uma certa legibilidade, se não evidência. O efeito monumental fixa o tempo reunindo o instante e a longa duração. Ele não coincide com a imobilidade, o movimento pode ser monumental (que se pense em Dreyer ou em Angelopoulos), ele é valorização de um certo estado do objeto cuja existência (real ou imaginária) tende a transformar essencialmente; donde as conexões preferenciais entre monumentalidade e intemporalidade, sejam em decorrência de intenções ideológicas ou de uma definição estética, sejam das duas em proporções variáveis.

A monumentalidade das obras de Daumier muitas vezes conduz as representações do povo a um clima de comemoração que leva, ao menos simbolicamente, – sendo o que conta aqui – à constatação ou à prefiguração de uma morte.

Não há garantia de que a morte evocada possa elevar um objeto histórico, mas tal efeito é freqüente: derrota, desaparecimento e permanência da lembrança são recorrentemente associados. É o momento da morte que é revivido. A quem se assemelharia o Povo *entre a vida e a morte*? Questão que se poderia colocar diante da tela *L'Émeute* [O Levante] de Daumier (descoberta somente em 1924): enquadramento rigoroso, televisivo, de reportagem, dir-se-ia, na cidade (vem à mente logo o Faubourg Saint-Antoine). Localização indefinida do pintor-espectador: está ele diante de uma extremidade do cortejo, ou numa espécie de buraco numa multidão que continuaria *na frente* do primeiro plano? A ausência de recuo, quer dizer, psicologicamente, a adesão, pode fazer flutuar a interpretação, e essa flutuação, a ambigüidade que dela resulta, são decisivas para o efeito da obra. As expressões dos rostos são concentradas, graves, marcadas por uma urgência – o que legitima o sentimento de que esse grupo está esboçado entre duas eventualidades essenciais.

O personagem central, adensado visualmente pelas espessas pinceladas claras, toma o valor de um condensador das intenções de seus vizinhos. Tem-se a impressão não mais de uma stase comemorativa, mas de uma derrota que, ao fixar o que desaparece (*Fugitifs*), torna-se tão mortal quanto a stase, mas antes de um advento, de um nascimento. Esse nascimento, entretanto, não tem nada de feliz, pois a formulação que os lábios do personagem principal indicam, do mesmo modo que a mão direita disposta em punho, é delineada

nesse presente absoluto, sem recuo da imagem pintada, com acentos indubitáveis de tensão, de gravidade, dir-se-ia mesmo, de tragicidade. Ao título dado à obra, bastante verossímil, *L'Émeute* [O Levante], poder-se-ia acrescentar, ou substituir por um termo menos factual, porém mais aberto, que seria: *L'Enjeu* [O que está em jogo]. Esta imagem entra em ressonância com o enorme arquivo de combates sempre em curso pelos meios decisivos de uma pintura que dá a impressão de se realizar sob nossos olhos. De meio, ele ganha a força de se impor momentaneamente como fim. Neste caso, pode-se verdadeiramente falar de povo DA ARTE...

Talvez também seja isso que Watkins quisesse fazer por meios inteiramente diferentes...

\*

Voltando à HQ de Tardi, serei inclinado a afirmar que ela não dá a impressão de uma homogeneidade de devir, mas antes de uma variedade inventoriada e *equilibrada* para produzir o efeito esperado: distribuição organizada do traço e da superfície, da imagem e do texto, do histórico e do ficcional das multidões, dos indivíduos e da paisagem urbana. Esse equilíbrio (fabricado pela montagem de uma pluralidade de oposições, de contrastes), expresso plasticamente pela observância a uma perspectiva clássica, dá um certo conforto de leitura *variada*, mas chega, debilmente a meu ver, a eliminar aquilo que existiria de inquietante ou de decepcionante na realidade do povo, que desde o século XVIII não pôde ser definido senão entre um TODO e um NADA. Uma estética normativa, observando uma convenção (a palavra aqui não tem sentido pejorativo), coloca o povo num certo lugar, embora seja sempre esse lugar, justamente, que esteja em questão.

\*

O filme de P. Watkins poderia ser contraposto, ponto por ponto, às obras do binômio Vautrin-Tardi: em *La Commune* nenhuma satisfação expressionista, extensão didática dos planos-sequência, monotonia dos lugares confinados e nada pitorescos, duração do conjunto do filme (5h45) a se opor à sedutora e variada brevidade de uma HQ, mesmo se se demora a desfrutar dos arreates de Tardi...

Essa enumeração – não exaustiva – faz, de propósito, aparecer *La Commune*, frente a *Cri du Peuple* de Tardi-Vautrin, como um elemento de contraste, se não até como um fracasso. Watkins talvez não tenha feito TUDO o que gostaria de fazer, mas, segundo a opinião geral, ele dominou inteiramente o trabalho que empreendeu.

Tal “trabalho”, para retomar o termo que muitos artistas do século XX preferem ao termo “obra”, ao privilegiar seja a modéstia, seja o processo ao acabamento, de fato mal teve audiência (uma noite no canal Arte...), e recebeu

o tipo de acolhida que a ideologia dominante reserva àquilo que denomina “obras de tese”, “marxistas”, “engajadas”: “muito longas”, “monótonas”, “parciais”... O que não impede que as boas almas lamentem que a Comuna não seja suficientemente tratada no cinema...

É verdade que este filme solicita um esforço de atenção, um trabalho do espectador muito mais importante do que o que nós consentimos habitualmente, em tempo e em natureza: tudo o que é espetáculo e entretenimento está reduzido ou ausente. Mas não é por isso que não se pode ver um tratamento exigente e ambicioso de UMA “comunidade artística”. O próprio Watkins, muito provavelmente, se pôs mais questões que Daumier, Vautrin e Tardi juntos sobre as formas e as funções artísticas que se podem elaborar sem perder nem fazer perder de vista o objeto histórico povo.

O filme de P.W. estabelece questionamentos estéticos e políticos cuja resolução eventual permanece intrinsecamente contraditória, porque o filme é oferecido, ao mesmo tempo, como obra – quer dizer, como objeto acabado – e como processo – quer dizer, como objeto não-acabado. Isto se manifesta particularmente em três aspectos, ou dimensões do filme:

- Há algo de irredutível na relação global entre as imagens/discurso emitidas pelas duas televisões antagônicas, que deriva tanto da responsabilidade do diretor quanto de todo o resto, e as imagens-discurso filmadas fora da mediação explícita da televisão, considerada como veículo mostrado, a menos que tudo possa ser atribuído às equipes de gravação e montagem, cuja incontornável foi o próprio Watkins a determinar. Todavia, durante o tempo da projeção, o espectador, manifestando necessariamente ou livremente, como ele pode, a sua autonomia, tende a “esquecer” a mediação e tenta se instalar numa relação direta com as imagens/discurso que sente e interpreta. Essa estrutura implacável de hipernecessidade é instável e, ao mesmo tempo, essa instabilidade freia e estimula a visão interpretativa. Donde provavelmente a rejeição de alguns, a adesão de outros e, para todos, a fadiga resultante do esforço. É da própria liberdade que Watkins faz duvidar, ou da qual sugere “livremente” a vaidade; no que ele tem razão, *no fundo*, mas isso deixa o espectador sem proteção.

- A escolha dos “atores” é um outro fator de instabilidade e ambigüidade. Isso pode ser sentido mesmo se não se está informado, ou se se “esqueceu” da informação que Watkins não esconde. Para os atores, a maioria é desajeitada, emocionada por vezes, mas com um jeito não-profissional. Mas esse julgamento dá simultaneamente uma impressão oposta: os “que atuam”, dir-se-á, são espontâneos em suas repetições não controladas, em seus gaguejos ocasionais, um embaraço que pode impelir os espectadores a querer apoiá-los antes de se comprazer em destruí-los. Não são atores representando a falta de jeito; eles são desajeitados... como a Comuna foi, como as lutas de hoje não alcançam também nem formulações felizes, nem “resultados”... Problemas persistentes do modo de recepção do filme que podem, pois, explicar por que ele está arriscado a não convencer.

- A continuidade desejada e exposta num crescendo no filme entre a situação histórica de 1871 e a atual mostra que o tempo decisivo da arte é o tempo presente; presente na medida em que, no lugar de suportar o passado, de uma maneira objetivante ou subjetivante, ela opera sensível e visivelmente sobre ele (a atualidade vindo a se tornar, aliás, já um novo passado). Se um empreendimento artístico não atua decerto sobre as categorias de espaço, mas aqui em particular de tempo, ele tem todas as chances de ser absorvido pela convenção. Talvez por isso Watkins não quisesse...

Versão escrita de palestra "A Comuna de Paris, Revolução sem Imagens?", Ciclo Extra-Curricular de Palestras: Ciclo Cultura de Greve/ Greve é Formação - EXTRA! Escola de Comunicações e Artes, USP, 16/06/2004. Tradução de Taisa Helena P. Palhares. Revisão técnica do Autor e de Luiz Renato Martins.

*Jean Philippe Chimot é historiador da Arte, Maître de Conférences en Histoire de l'Art Contemporain, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, UFR 03 - Histoire de de l'Art et Archéologie.*