

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

LILIAN REBELLO TUFVESSON

BARRICADA: ação política e experiência estética

Rio de Janeiro
Dezembro de 2020

LILIAN REBELLO TUFVESSON

BARRICADA: ação política e experiência estética

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Rio de Janeiro
Dezembro de 2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

T915	<p>Tufvesson, Lilian Rebello. Barricada: ação política e experiência estética / Lilian Rebello Tufvesson. Rio de Janeiro, 2020. 230 f. : il.</p> <p>Orientador: Mauricio Lissovsky.</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2020.</p> <p>1. Barricadas – Fotografias – Séc. XIX. 2. Imagens como recursos de informação – Revoluções – Séc. XIX. 3. Revoluções – Paris - Fotografias. I. Lissovsky, Mauricio. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.</p> <p>CDD: 770</p>
------	---

Elaborada por: Adriana Almeida Campos CRB-7/4081

**ATA DA QUINGENTÉSIMA QUARTA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE
TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA POR LILIAN REBELLO
TUFVESSON NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos trinta dias do mês de dezembro de dois mil e vinte, às dezesseis horas, através de videoconferência, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Lilian Rebello Tufvesson**, intitulada: "**Barricada: ação política e experiência estética**" perante a banca examinadora composta por: **Mauricio Lissovksy** [orientador(a) e presidente], **Marcio Tavares D'Amaral**, **Victa de Carvalho Pereira da Silva**, **Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus** e **Leandro Pimentel Abreu**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

x aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 2020



Mauricio Lissovksy [orientador(a) e presidente]

Marcio Tavares D'Amaral [examinador(a)]

Victa de Carvalho Pereira da Silva [examinador(a)]

Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus [examinador(a)]

Leandro Pimentel Abreu [examinador(a)]

Lilian Rebello Tufvesson [candidato(a)]

AGRADECIMENTOS

Em cada página escrita habitam nas entrelinhas meus agradecimentos aos que encontrei deste lado da barricada: especialmente meu orientador, professor Mauricio Lissovsky, e os professores da banca de avaliação da tese Marcio Tavares D’Amaral, Ana Maria Mauad, Victa de Carvalho, Leandro Pimentel, Teresa Bastos e Andréa França.

Todas as palavras e imagens da tese são perpassadas por agradecimentos à minha pequena família, ao amor e às amigas. Ao CNPq e à Escola de Comunicação da UFRJ.

Aos que se levantam
delineiam ondas
e alteram paisagens

Vaga-lumes que cintilam
no enigma cíclico
da gênese do sentido
revolucionário
da astronomia à terra imanente
futuro em tempo de semente

Aos que se levantam
entre memória e promessa
Aos que cantam
entre pedras e pétalas
Aos que vivem o agora
e conectam todas as épocas
Inventam ousadas floradas
em áridas paisagens
Despertam antigas imagens
em novas barricadas

TUFVESSON, Lilian Rebello. **Barricada**: ação política e experiência estética. 2020. 230 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

RESUMO

Esta tese busca analisar a iconografia sobre barricadas. A partir do mapeamento de afetos sediciosos que formam os levantes, da história fragmentada das barricadas e de representações imagéticas ao longo do século XIX, a pesquisa observa gravuras, pinturas, daguerreótipos e outras fotografias pioneiras como narrativas visuais que se tornaram referenciais para o imaginário coletivo dos insurgentes. Através de uma abordagem fundamentada principalmente em conceitos que relacionam historiografia, história da arte e fotografia, a tese abre uma caixa de memórias do presente, guardiã das barricadas contemporâneas cujas imagens circulam tanto pela imprensa tradicional quanto pela internet. A trajetória da pesquisa considera a longa transição entre a função prática original e a posterior dimensão simbólica da barricada, processo histórico no qual as imagens têm importante participação. Como atmosfera que atravessa os séculos junto com as barricadas, a tese encontra músicas que unem afetos e ativam gestos que se materializam nas imagens, desde a ópera oitocentista *La muette de Portici* como estopim da Revolução Belga de 1830 à canção do musical *Les Misérables* entoada em coro por milhares de insurgentes nos recentes protestos em Hong Kong e às melodias tocadas no piano sobre a barricada em Kiev, na Ucrânia, também no século XXI. Iluminada pela leitura de pensadores como Walter Benjamin, Michael Lowy, Vilém Flusser, Hannah Arendt, Peter Burke e Eric Hobsbawn, entre outros, a tese suscita percepções sobre o significado de levantes e barricadas nos tempos atuais.

Palavras-chave: barricada, fotografia, levante.

TUFVESSON, Lilian Rebello. **Barricada**: ação política e experiência estética. 2020. 230 p. Thesis (PhD in Communication and Culture) – School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ABSTRACT

This thesis seeks to analyze iconography on barricades. Based on the mapping of seditious affections that form the uprisings, the fragmented history of barricades and imagery representations throughout the 19th century, the research observes prints, paintings, daguerreotypes and other pioneering photographs as visual narratives that have become references for the collective imagination insurgents. Through an approach based mainly on concepts that relate historiography, art history and photography, the thesis opens a box of memories of the present, guardian of contemporary barricades whose images circulate both in the traditional press and on the internet. The research trajectory considers the long transition between the original practical function and the later symbolic dimension of the barricade, a historical process in which the images have an important participation. As an atmosphere that spans the centuries along with the barricades, the thesis finds music that unites affection and activates gestures that materialize in the images, from the 19th century opera *La muette de Portici* as a trigger for the Belgian Revolution of 1830 to the song of the musical *Les Misérables* sung in chorus for thousands of insurgents in the recent protests in Hong Kong and the melodies played on the piano over the barricade in Kiev, Ukraine, also in the 21st century. Illuminated by the reading of thinkers like Walter Benjamin, Michael Lowy, Vilém Flusser, Hannah Arendt, Peter Burke and Eric Hobsbawn, among others, the thesis raises perceptions about the meaning of uprisings and barricades in the present times.

Keywords: barricade, photography, uprising.

TUFVESSON, Lilian Rebello. **Barricada**: ação política e experiência estética. 2020. 230 p. Thèse (Doctorat en Communication et Culture) École de communication, Université Fédérale de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

RÉSUMÉ

Cette thèse cherche à analyser l'iconographie sur les barricades. Observant la cartographie des affections séditeuses qui forment les soulèvements, l'histoire fragmentée des barricades et des représentations imagées tout au long du XIXe siècle, la recherche observe des estampes, des peintures, des daguerréotypes et autres photographies pionnières comme des récits visuels devenus des références pour l'imaginaire collectif des insurgés. A travers une approche basée principalement sur des concepts qui relient l'historiographie, l'histoire de l'art et la photographie, la thèse ouvre une boîte de mémoires du présent, gardienne de barricades contemporaines dont les images circulent à la fois dans la presse traditionnelle et sur internet. La trajectoire de la recherche considère la longue transition entre la fonction pratique originelle et la dimension symbolique ultérieure de la barricade, un processus historique dans lequel les images jouent un rôle essentiel. Dans une atmosphère qui traverse les siècles et les barricades, la thèse trouve les chansons qui unissent l'affection et activent les gestes qui se matérialisent dans les images, de l'opéra du XIXe siècle *La muette de Portici* comme déclencheur de la Révolution belge de 1830 au chant de *Les Misérables* chantée en chœur par des milliers d'insurgés lors des récentes manifestations à Hong Kong et les mélodies jouées au piano au-dessus de la barricade à Kiev, en Ukraine, également au 21e siècle. Illuminée par la lecture de penseurs comme Walter Benjamin, Michael Lowy, Vilém Flusser, Hannah Arendt, Peter Burke et Eric Hobsbawn, entre autres, la thèse suscite des perceptions sur la signification des soulèvements et des barricades dans les temps présents.

Mots-clés : barricade, photographie, soulèvement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. BARRICADAS ROMÂNTICAS: AFETOS REVOLUCIONÁRIOS	15
1.1 Mapeando afetos sediciosos	16
1.2 Românticos e boêmios nas barricadas oitocentistas	19
1.3 Sobre o conceito de história revolucionária	23
1.4 Melancolia: imagem e potência	35
1.5 O surrealismo benjaminiano	44
1.6 Afetos de possibilidades	47
1.7 Da ópera ao levante	56
2. BARRICADAS HISTÓRICAS: DO PRAGMÁTICO AO SIMBÓLICO	69
2.1 Quando vaga-lumes parecem pousar	71
2.2 A persistência das barricadas insurgentes	75
2.3 Barricada como espetáculo	85
2.4 Mulheres nas barricadas	90
2.5 Declínio da eficácia prática das barricadas	95
2.6 Ressurgências cada vez mais simbólicas	98
2.7 Em busca da essência da barricada	104
2.8 Paradoxo da revolução segundo Arendt	107
2.9 Barricadas: imprensa, teatro e cinema	111
2.10 Barricadas oitocentistas: gravuras e pinturas	117
3. BARRICADAS ARTÍSTICAS: O OLHAR DOS FOTÓGRAFOS	131
3.1 Estéticas revolucionárias	132
3.2 As primeiras fotografias de barricadas	134
3.3 Entre o daguerreótipo e a gravura: trabalhadores	144
3.4 De volta às barricadas parisienses	146
3.5 Pausa para a fotografia: os <i>communards</i>	150
3.6 Das ruas para os álbuns de fotografia	155

4. BARRICADAS SUSPENSAS: PAUSA SOB A ÁRVORE DOS TEMPOS	166
4.1 Para ver a história nas imagens	167
4.2 A travessia do limiar temporal e o atlas da deusa da memória	170
4.3 Desviando das sobrevivências como quem foge de fantasmas	174
4.4 Gestos cristalizados como imagens históricas	175
4.5 Atlas: imagens dançantes no céu escuro e histórico das memórias	176
4.6 Montagens da história em imagens	178
4.7 Trajetórias da imagem e caminhos da memória	180
4.8 A historicidade possível no tempo mágico das imagens	182
5. BARRICADAS CONTEMPORÂNEAS: SOBREVIVÊNCIAS	185
5.1 Entre pedras e palavras, a origem das barricadas	186
5.2 Instantes e instantâneos de fogo	204
5.3 Rostos ocultos e rostos reflexivos	208
5.4 <i>Les Misérables</i> : sobrevivências de uma barricada memorável	211
5.5 Uma imagem dialética: o piano sobre a barricada	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS	218
REFERÊNCIAS	220
ANEXO: ANOTAÇÕES DE <i>LES MISÉRABLES</i>, VICTOR HUGO	225
APÊNDICE: ANOTAÇÕES DE PRIMAVERA	226

Introdução

O interesse que move esta pesquisa é analisar a iconografia sobre barricadas, observando as relações entre ação política e experiência estética nas metamorfoses entre manifestação insurgente e representação artística, considerando a dimensão histórica de suas aparições pioneiras e de suas ressurgências até os dias contemporâneos. A partir do mapeamento de afetos sediciosos que impulsionam os levantes, da história fragmentada das barricadas e de representações imagéticas ao longo do século XIX, a pesquisa busca analisar gravuras, pinturas, daguerreótipos e outras fotografias pioneiras como narrativas visuais que se tornaram referenciais para o imaginário coletivo dos insurgentes.

Embora relatos históricos vinculem o advento da primeira barricada às guerras de religião ocorridas em 1588, essa pesquisa considera especialmente as insurreições parisienses do século XIX – como as revoluções de 1830, 1848 e a Comuna em 1871 – e diversos levantes irrompidos nos séculos XX e XXI, constituindo um conceito expandido de contemporaneidade em que as ressurgências das barricadas atravessam as ruas, interrompem o espaço público como forma de protesto e ocupam o espaço referencial das representações artísticas e, mais especificamente, dos instantâneos fotográficos.

Esculturas efêmeras, fronteiras provisórias, muros de materiais casuais, arquiteturas de resistência, súbitas linhas imprevistas no mapa planejado das cidades. Diante das ameaças das barricadas como interrupção dos fluxos do capitalismo e desafio aos poderes instituídos, um dos objetivos estratégicos condutores da reforma urbanística de Haussmann em meados do século XIX, como observa Walter Benjamin (2006) em *Passagens*, foi justamente evitar a erupção de barricadas ao transformar as antigas, estreitas e sinuosas ruas parisienses em largos *boulevards*. Entretanto, as barricadas se adaptaram às novas dimensões urbanas e brotaram novamente na Comuna em 1871, na Resistência Francesa à ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial, em 1944, e nas manifestações de maio de 1968. E continuam ressurgindo no século XXI, em Paris e outros lugares, com adaptações cada vez mais simbólicas porque referentes ao contexto histórico, político e cultural de cada território que atravessam.

Que potência impulsiona a elevação de barricadas? Sua estrutura compõe-se de materiais fragmentários, mas também de motivos históricos específicos dos diferentes locais que presenciam suas aparições e ressurgências. Nessa paisagem, a trajetória da tese considera a longa transição entre a função prática original e a posterior dimensão simbólica da barricada, processo histórico no qual as imagens têm participação essencial.

Capturar o efêmero é um desafio para os artistas, conforme já descrito por Charles Baudelaire em sua concepção da modernidade explicitada no ensaio *O pintor da vida moderna*, sobre o aquarelista Constantin Guys. Registrar a fugacidade constitutiva das barricadas é um desafio específico principalmente para os fotógrafos, considerando a imprevisibilidade da aparição e da duração dessas barricadas.

Iluminada pela leitura de pensadores como Walter Benjamin, Michael Lowy, Vilém Flusser, Hannah Arendt, Peter Burke e Eric Hobsbawn, entre outros, a tese suscita percepções sobre o significado de levantes e barricadas nos tempos atuais. Através de uma abordagem fundamentada em conceitos que relacionam historiografia, história da arte e fotografia, a tese abre uma caixa de memórias do presente, guardiã das barricadas contemporâneas cujas imagens circulam tanto pela imprensa tradicional quanto pela internet.

Como atmosfera que atravessa os séculos junto com as barricadas, a pesquisa encontra músicas que unem afetos e ativam gestos que se materializam nas imagens – desde a ópera oitocentista *La muette de Portici*, como estopim da Revolução Belga de 1830, à canção do musical *Les Misérables* entoada em coro por milhares de insurgentes nos recentes protestos em Hong Kong e às melodias tocadas no piano sobre a barricada em Kiev, na Ucrânia, também no século XXI.

O capítulo inicial, **Barricadas românticas: afetos revolucionários**, busca mapear as dimensões emocionais que compõem a coletividade dos levantes, considerando perspectivas como a potência do Romantismo em questionar a modernidade capitalista e sua relação com a melancolia e a revolta; a afinidade entre boêmios e insurgentes; e a relação entre utopia revolucionária e experiência onírica dos surrealistas. As teses *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin são iluminadas através das percepções analíticas dos pesquisadores Michael Lowy e Reyes Mate, que ampliam a compreensão sobre a imagem dialética e outros conceitos benjaminianos. As relações entre afetos e possibilidades inspiram-se no livro de Vladimir Safatle, enquanto as tonalidades do desejo de desobedecer são analisadas por Frédéric Gros e Georges Didi-Huberman, curador da mostra *Levantes*. Também relacionada ao ímpeto dos afetos sediciosos, a tese analisa a ópera *La muette de Portici* em relação ao levante belga de 1830, considerando a história do seu gênero, a *Grand Opéra* francesa, com suas inovações de visualidade na *mise-en-scène* e de perspectiva histórica nas situações cantadas.

Barricadas históricas: do pragmático ao simbólico busca traçar uma historicidade das barricadas a partir de suas aparições mais notáveis, que se constituem como referências perceptíveis nas ressurgências posteriores. Esse segundo capítulo fundamenta-se em publicações de pesquisadores que concentram seus interesses no século XIX, considerada a

época de ouro das barricadas, e compartilham os desafios de narrar a história de uma experiência que é essencialmente fragmentada. São três livros: *The insurgent barricade*, de Mark Traugott; *La barricade: histoire d'un objet révolutionnaire*, de Eric Hazan, e a coletânea *La barricade*, organizada por Alain Corbin e Jean-Marie Mayeur. Ainda que a trajetória da barricada seja intermitente, é possível ler nesses estudos a transição progressiva de suas funções pragmáticas como tática de combate urbano para a dimensão simbólica e até mesmo icônica diretamente ligada às sobrevivências que circulam como imagens. Por isso, esse capítulo traz também aquarelas, gravuras e pinturas oitocentistas que possibilitam a observação sobre as formas de representação das barricadas nas ilustrações de artistas como Honoré Daumier, Gustave Courbet e Édouard Manet. E também nas cartas de um baralho sobre a Revolução de 1830, conhecido como *Jeu des Barricades*.

Barricadas artísticas: o olhar dos fotógrafos é o terceiro capítulo, que imprime as primeiras fotografias de barricadas no século XIX: os daguerreótipos feitos por Thibault na revolução de 1848, antes (25 de junho) e depois (26 de junho) do ataque das forças repressivas. São as primeiras imagens fotográficas publicadas na imprensa francesa, ainda sob a forma de gravura, no jornal *L'Illustration*. Em continuidade, há diversas fotografias da Comuna de Paris (1871), das quais algumas circularam como cartão postal e outras integraram o álbum de Bruno Braquehais – um fotógrafo bastante favorável aos *communards* –, que pode ser encontrado na Biblioteca Nacional do Brasil, mais precisamente na coleção doada pelo imperador D. Pedro II quando estava diante do oceano do exílio. Esse capítulo mescla fotografias e gravuras que figuravam na economia visual do século XIX e analisa as especificidades de cada imagem em relação ao registro do instantâneo na erupção das barricadas e suas possibilidades de publicação na imprensa ilustrada que florescia na época.

O penúltimo capítulo, **Barricadas suspensas: pausa sob a árvore dos tempos**, propõe essa pausa no fluxo das imagens diante dos olhos para pensá-las de forma mais conceitual no entrelaçamento de folhagens escritas sobre as relações entre imagem, historiografia, história da arte e filosofia da fotografia. São reflexões necessárias para perceber as semelhanças e as sobrevivências das barricadas em imagens com potência dialética e revolucionária.

Barricadas contemporâneas: sobrevivências é o momento da pesquisa que retoma a percepção dos ecos da música nas atmosferas sediciosas, como um antigo rádio que sintonizasse a paisagem sonora referente a cada fotografia que se encontra na caixa de memórias do presente. Anacrônica e não linear, a montagem do álbum contemporâneo aproxima as imagens por semelhanças e ímpetos afetivos traduzidos em gestos. São imagens que permitem observar tanto as ressurgências quanto as renovações de elementos históricos percebidos nas representações

de barricadas do século XIX. São fotografias que constituem a nova memória simbólica como legado às gerações vindouras, aquelas que ouvirão as vozes desses antepassados que agora vivem o presente e tentarão perceber o que sonhamos e que futuros não realizados se aninham nas imagens do século XX e início do XXI. Não há ponto final neste último capítulo da tese, e sim reticências que estendem o espaço enigmático e o tempo misterioso até a próxima barricada que atravessará a rua e a fotografia.

Após as considerações finais, há um anexo, com anotações do livro de Victor Hugo que compõem a atmosfera insurgente ao redor das barricadas, e um apêndice constituído por anotações de aulas do professor Marcio Tavares D’Amaral (flores matutinas) e inspirações sobre levantes e barricadas nos dias atuais (flores vespertinas).

Para os que se levantam, a história continua.



Figura 1 - *Turim*, janeiro de 2012.
Livro do COMITÊ INVISIVEL (2018).

Capítulo 1 – Barricadas românticas: afetos revolucionários

Em tempos sombrios, somente a força de uma história compartilhada pode transformar expectativa em esperança.

Ana Maria Mauad

Levante-se, como leões após o sono
em número invencível!
Sacuda suas correntes para a terra, como o orvalho
que em sono caiu sobre você
Vós sois muitos – eles são poucos!

Shelley

De que se compõem as revoltas? De nada e de tudo. Da
eletricidade desprendida pouco a pouco, da chama
subitamente revivida, de uma força sem objetivo, de
um sopro que passa. Esse sopro encontra cabeças que
pensam, cérebros que sonham, almas que sofrem,
paixões ardentes, misérias gritantes, levando-os atrás
de si.

Victor Hugo

A injustiça passeia pelas ruas com passos seguros.
Os dominadores se estabelecem por dez mil anos.
Só a força os garante.
Tudo ficará como está.
Nenhuma voz se levanta além da voz dos dominadores.
No mercado da exploração se diz em voz alta:
Agora acaba de começar.
E entre os oprimidos muitos dizem:
Não se realizará jamais o que queremos!
O que ainda vive não diga: jamais!
O seguro não é seguro. Como está não ficará.
Quando os dominadores falarem
falarão também os dominados.
Quem se atreve a dizer: jamais?
De quem depende a continuação desse domínio?
De quem depende a sua destruição?
Igualmente de nós.
Os caídos que se levantem!
Os que estão perdidos que lutem!
Quem reconhece a situação como pode calar-se?
Os vencidos de agora serão os vencedores de amanhã.
E o “hoje” nascerá do “jamais”.

Elogio da Dialética
Bertold Brecht

Mapeando afetos sediciosos

Este capítulo busca mapear os afetos individuais e coletivos que convergem para a concretude dos atos de ímpeto revolucionário, a partir da compreensão da dimensão política dos sentimentos que atravessam as pessoas e constituem suas subjetividades – especialmente a partir do século XIX, quando cotidianos e paisagens começam a ser alterados pela urbanização e as barricadas expandem sua presença em traços que interrompem os fluxos do mapa de Paris. A perspectiva desta busca considera que os afetos são históricos, assim como também são históricos os sonhos, conforme observa Walter Benjamin em um dos seus escritos sobre o surrealismo. Em *Onirokitsch: glosa sobre o surrealismo* (1925), ele afirma que já não se sonha com a flor azul e que o sonho tornou-se cinza, pois “o sonhar participa da história”. E justamente porque os sonhos e sentimentos são históricos sua convergência é possível; por isso, há manifestações e barricadas, necessariamente coletivas.

Os encontros coletivos de afetos históricos adquirem potencialidade política e uma dimensão visual que se transforma nas imagens que circulam: gravuras, pinturas, fotografias, fotogramas de cinema. São gestos, bandeiras, máscaras, barricadas e pichações nos muros, através dos quais a multidão expressa suas cores, indignações, demandas, esperanças e utopias – ou até mesmo a falta delas. Estas imagens podem ser silenciosas ou evidenciar em sua atmosfera insurgente paisagens sonoras com tintas de gritos coletivos, estopim de projéteis, estalido de faíscas em longas chamas ou notas musicais de protesto. Vozes emudecidas de nossos antepassados que ecoam nas vozes que escutamos hoje, como escreveu Benjamin em uma de suas teses *Sobre o conceito de história*. Por isso, estas imagens são caixas de ressonância histórica e são também espelhos, talvez não exatamente translúcidos, porém enigmáticos, com as opacidades incidentais típicas das superfícies antigas quando se atualizam diante da presença do nosso olhar. Um olhar ávido pela imersão nas camadas históricas constitutivas da imagem, impulsionado pela curiosidade ética em direção aos afetos revolucionários que possibilitaram a conexão dos que romperam a inércia resignada para se levantar e ocupar as ruas com seus corpos, suas palavras e suas barricadas.

Estes movimentos da multidão evocam, nas palavras do escritor Victor Hugo, a imagem do mar, e a maresia que emana desta metáfora envolve as frases de outros escritores que descrevem as dinâmicas das aglomerações humanas com objetivos políticos em comum. Todos e cada um: as relações entre o múltiplo e o individual tecem diferentes tramas, cujos fios têm origens diversas e resultam em tapeçarias de imagens que retornam e circulam em superfícies variadas ao longo dos séculos. Mas antes de (re)encontrar as imagens de barricadas, vamos

pensar nos afetos que as configuram e nos ímpetos que fazem atirar fragmentos urbanos aleatórios ao bloqueio de amontoados, para que sejam resgatados das águas eclipsadas da memória os movimentos submarinos que provocam o mar a se levantar.

Esta tradição metafórica motiva a recorrência de expressões como “onda de protestos”, “onda de revoltas” ou “onda de greves fora de controle”. A partir desta observação, o historiador da arte Georges Didi-Huberman também percebe que

não é por acaso que Victor Hugo tenha feito uma longa descrição da insurreição parisiense de 1832 usando termos como “efervescência” climática, tempestades que levantam ondas enormes e agitam a atmosfera [...] Não é por acaso, afinal, que *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, filme sobre levante por excelência, tenha início com a imagem de um mar agitado [...] (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.116)

Este filme, realizado por Eisenstein em 1925, trata de uma revolução ocorrida em 1905 – à qual Trotski se referiu como uma onda imensa criada pela tempestade, como se uma força desmesurada revolvesse a sociedade até o fundo. O cineasta russo conta em *Memórias imorais: uma autobiografia* (EISENSTEIN, 1987, pp. 47-48) que se interessou antes pelos levantes parisienses do que pelo passado histórico do seu próprio país, o que motivou o pedido de um livro sobre a Revolução Francesa como presente de Natal, aos 12 anos de idade. Os olhos atentos emoldurados pelos cabelos cacheados do menino absorveram as páginas que lhe causaram suas mais antigas e duradouras influências sobre revoluções, junto com a memória da experiência casual de ter encontrado na biblioteca do pai uma edição ilustrada sobre a Comuna de Paris, ocorrida em 1871. Assim Eisenstein (1987, P. 48) tece suas palavras de rememoração sobre o contato com esta tradição revolucionária:

A Revolução Francesa prendeu minha imaginação desde os tempos de menino. Inicialmente, devido a seu romantismo, colorido e singularidade. Devorei livro após livro. Senti-me fascinado pelas imagens de guilhotina, maravilhado com os retratos da *Colonne Vendôme*, entusiasmado com as caricaturas de André Gill e Honoré Daumier e perturbado com as figuras de Marat e Robespierre.

Para Eisenstein (1987, p. 48), outra perspectiva essencial de suas impressões sobre as primeiras revoluções do século XIX foi acrescentada pelo livro *Os miseráveis*, de Victor Hugo, sobre o qual ele ressalta que “o romantismo das batalhas, nas barricadas, adquiriu uma dimensão a mais: as ideias pelas quais o povo lutava nessas barricadas”. Ao enfatizar o quanto a paixão desta narrativa tinha potencial para incentivar e cativar as mentes jovens que mergulhassem em

suas páginas, Eisenstein aludia, talvez involuntariamente, à tradição dos levantes cuja propagação acontece através de palavras e de imagens em sua natureza inquieta.

Os levantes têm ritmos inconstantes em suas ressurgências, e suas notas percorrem as partituras da história de forma imprevisível e dinâmica. Entre *staccatos* e longos acordes, os aparentes silêncios em sua duração misteriosa já ocupam o calendário como as vésperas do ato revolucionário memorável. Como as ondas, sua retração já movimenta a primeira gota da próxima elevação e sua diluição faz espalhar sua natureza, como inspira a pensar Didi-Huberman (*Serrote*, p.124):

A própria história seria uma história de ondas, com uma estrutura de retornos periódicos (o primeiro sentido da palavra “revolução”) e com rupturas no equilíbrio, suas catástrofes transitórias (o segundo sentido da palavra “revolução”). É preciso reconhecer, na história política e social, uma verdadeira “tradição revolucionária”, cadenciada pelo fluxo de vozes que bradam e pelo refluxo de silêncios contidos, de situações que se tornam a lei e crises que se tornam a exceção.

A história é, portanto, composta por infinitas ondulações de diferentes intensidades. Nesse sentido, Didi-Huberman (2019, p.123) observa que “há ciclos e latências. Enfim, movimentos. Há maré alta e maré baixa, tempestades e períodos de calma”.

E quando terminam os ciclos da calma, os levantes irrompem em países formados pelos mais diferentes sistemas políticos, tradições religiosas e histórias culturais. O amálgama que perpassa todos os territórios e todas as épocas marcadas por levantes é o vital da existência humana, a onda que se revela enquanto o poeta Chico Buarque canta “o que será que andam suspirando pelas alcovas, que andam sussurrando em versos e trovas, que andam combinando no breu das tocas, que anda nas cabeças, anda nas bocas”. Porque há artistas cuja sensibilidade parece captar as oscilações submarinas em letras e imagens, enquanto seu olhar ilumina de forma cíclica e intermitente as irregularidades da superfície das águas, como um experiente farol que traz dos tempos antigos a missão de avisar aos navegantes o que somente sua visão, ampliada pela distância crítica, consegue alcançar.

Contudo, observar a paisagem humana de um levante não permite ver as faces revolucionárias dos afetos que impulsionam os passos, os gestos, os brados e as canções. Como acessar a tessitura íntima das ondas dos mares históricos? Que fontes consultar? Como insurgentes relatam suas memórias revolucionárias?

Em *Noites Revolucionárias*, Restif de La Bretonne relata a comoção popular e os anseios coletivos que invadiram as ruas de Paris entre 1789 e 1793, entremeando sua narrativa

com pequenos dramas fictícios que, em suas palavras, servem para “pintar os costumes de uma nação”.

Ainda que não seja puramente documental, uma fonte que mescla história e ficção pode apontar os afetos revolucionários da época, pela perspectiva de alguém que foi contemporâneo aos fatos. Mas que tipos de registros existem sobre as afetividades dos revolucionários, especialmente os que elevaram barricadas? Seriam afetos constantes, que atravessaram os séculos junto com a prática das barricadas? Ou afetos diversos, atualizados conforme a época histórica?

Românticos e boêmios nas barricadas oitocentistas

Barricadas são constituídas por visibilidades e invisibilidades, materiais e afetos. Suas dimensões físicas, políticas e estéticas são entrelaçadas, ou melhor, amontoadas conforme a pressa das urgências do momento. A sobreposição constituída ao acaso faz com que nem todos os materiais estejam visíveis, apenas a superfície do contorno da barricada ou fragmentos de superfície exaltados no contorno. Entre os objetos ocultados e os expostos, circulam afetos que sustentam a estrutura improvisada. Ingredientes emocionais mesclam-se subitamente e resultam na erupção das barricadas. Que insustentabilidades impulsionam os gestos de amontoar as casualidades materiais ao alcance das mãos para atravessar e interromper espaços públicos, intenções opostas e movimentos adversos? Erigida no ritmo urgente da insurreição, a barricada é limite anunciado e crítica materializada. Suas aparições mais frequentes pontuam a história como cintilares de vaga-lumes na paisagem celeste da modernidade urbana industrial. Suas motivações integram a genealogia de resistências oriundas do Romantismo.

“A barricada histórica permanece, até hoje, subordinada à barricada romântica, utilizada como fonte da realidade do evento, e não como índice do caminho do imaginário”, analisa Alain Corbin (1997), em sua apresentação do livro *La barricade*. Suas palavras apontam a influência do Romantismo nas formas de representação das barricadas em obras artísticas, que contribuem para que a barricada como fato histórico seja considerada através dos véus românticos deste movimento filosófico e estético que impulsiona há séculos a crítica aos efeitos da modernidade e do capitalismo.

Observando a ausência de uma definição de Romantismo com amplitude suficiente para abranger a extensão e a multiplicidade deste movimento como visão de mundo, Michael Lowy e Robert Sayre buscam preencher esta lacuna com o livro *Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Para isso, não se restringem às manifestações artísticas e

literárias do movimento ou ao período histórico tradicionalmente delimitado como “romântico”. Intencionam lapidar um conceito capaz de representar as contradições e a diversidade do Romantismo, incluindo neste conceito ampliado acontecimentos talvez inusitados, como os acordes dissonantes da música de Stravinsky no século XX.

Para os autores (2015), é impertinente a ideia de que a origem do Romantismo seja um efeito da decepção por promessas não cumpridas da Revolução de 1789, pois antes disso já havia correntes românticas, porém ainda não nomeadas assim. O poeta Friedrich Schlegel foi um pioneiro em associar o adjetivo “romântico” ao movimento filosófico-literário, antes de movimentos culturais serem nomeados como românticos. Na segunda metade do século XVIII, o Romantismo começou a surgir na Alemanha, na França e na Inglaterra, como reflexo da transição secular do feudalismo para o capitalismo, da Renascença à Revolução Industrial. Depois expandiu-se por outros países, assim como o modo de vida capitalista. O Romantismo como visão de mundo é um fenômeno moderno e historicamente elaborado.

A crítica do Romantismo à civilização capitalista inspira-se na nostalgia de valores e nos ideais pré-modernos, analisam Lowy e Sayre (2015, p. 38). A nostalgia elege seu motivo referencial conforme a época histórica em que ocorre. No início do movimento romântico, na Alemanha, a nostalgia escolhe como referência de passado a Idade Média. A Inglaterra, por volta de 1760, evoca romances góticos como símbolos do culto nostálgico, da crítica à industrialização e da celebração da natureza. Na França, quase na mesma época, a nostalgia romântica escolhe a Antiguidade Clássica como referência, que inspira também o Neoclassicismo. No contexto do século XIX francês, Lowy e Sayre (2015) observam que “a antiguidade não é mais como era no século XVI, uma fonte de modelos; ela se tornou um tema de devaneio”. Importantes autores, como Rousseau e Victor Hugo, integraram o Romantismo francês.

A nostalgia do passado cultivada pelos românticos era, portanto, uma crítica ao capitalismo. A relação entre Romantismo e Iluminismo, entretanto, não é exatamente antagônica: são perspectivas diferentes que coexistem durante toda a modernidade em relação variável e complexa, como explicam os autores de *Revolta e Melancolia*.

Para Lowy e Sayre (2015), não importa se o passado que desperta a nostalgia é mitológico, lendário ou real, pois “mesmo quando é um passado real, é sempre idealizado e transformado em utopia; esta é a imagem do futuro sonhado, que se inscreve na evocação de uma era pré-capitalista”. Alinhados com o pensamento de Max Weber que analisa como principais características da modernidade o desencantamento do mundo, o espírito de cálculo, a racionalidade instrumental, a dominação burocrática e a dissolução dos vínculos sociais, os

autores afirmam que o Romantismo é uma tentativa de reencantar o mundo cuja modernidade estrutura-se na Revolução Industrial e na economia capitalista. Exatamente o mundo onde o real moderno desencanta.

A maioria dos estudiosos do Romantismo concentra as análises em suas manifestações na literatura e na pintura, como se este movimento fosse apenas um fluxo estético oposto ao Classicismo. Entre os que notaram que o Romantismo é uma visão de mundo com dimensão política, a percepção mais comum observa uma atmosfera conservadora e voltada nostalgicamente para o passado. Lukács foi o pioneiro em perceber no Romantismo uma forte oposição ao capitalismo. O poeta romântico Schiller, por sua vez, idealizou a criação de um “estado estético” para enfrentar a fragmentação e a alienação na modernidade.

As tonalidades tipicamente românticas da boemia do século XIX foram observadas pelo historiador Enzo Traverso (2018, pp. 255-259), ao situá-la entre a melancolia e a revolução, considerando que “opõe seus valores qualitativos ao universo quantitativo governado pelas leis da produção de mercado”.

Esta atitude romântica oitocentista foi popularizada pela ópera *La bohème*, de Giacomo Puccini, que canta a boemia como estilo de vida noturna, atitude estética, rejeição às convenções burguesas e liberdade que se expressa também no estilo visual. Os boêmios, explica o historiador, representavam uma figura de instabilidade e de deslocamento que desafiava a ordem burguesa, dominante desde a Monarquia de Julho em 1830. O autor pontua que Hussonet, um dos heróis escritos por Gustave Flaubert em *A educação sentimental*, integra a boemia literária desta época.

Assim, o boêmio e o revolucionário têm características em comum, pois “um forte espírito utópico acompanha essa dimensão romântica” compartilhada. Ao pensar em uma fórmula para descrever a boemia, Traverso (2018, p. 261) define que “seria uma síntese entre um *ethos* anticapitalista e romântico, e um estilo de vida anticonformista e transgressivo, síntese representada por duas figuras arquetípicas distintas, porém não incompatíveis: o artista amaldiçoado e o conspirador político”.

Esmagada entre as contradições de forças, ela [a boemia] é espontaneamente atraída por barricadas; em seguida, tendo a revolução fracassado, se torna objeto de sedução de muitos círculos reacionários. A ativa participação da boemia parisiense nos eventos de fevereiro e junho de 1848 está registrada nos poemas de Baudelaire [...]. (TRAVERSO, 2018, p.265)

Assim como a literatura boêmia de Baudelaire, o Romantismo expressa uma das visões de mundo integrantes da cultura moderna e constitui uma linhagem referencial que atravessa

tempos e territórios. Por isso, Lowy e Sayre (2015, p. 38) escrevem que “é difícil explicar certos movimentos socioculturais recentes – em especial as revoltas dos anos 1960, a ecologia e o pacifismo – sem referência a essa visão de mundo”.

Mesmo no capitalismo tardio, há vertentes da arte contemporânea que evocam a herança romântica. O Romantismo permanece porque o mal-estar capitalista não permite alívio, e as referências revolucionárias românticas impulsionam diversos movimentos sociais em pleno século XXI. Algumas décadas antes, estas influências permearam os protestos de Maio de 68 em Paris e, no início do século XX, inspiraram vanguardas artísticas – não todas, pois entre elas coexistem, por exemplo, o modernismo não romântico e fascista do Futurismo e o modernismo romântico e utópico-revolucionário do Surrealismo.

Benjamin, inspirado na interpretação marxista da boemia, chama a atenção para a possibilidade de uma deriva reacionária na boemia rebelde, mas também mostra o surrealismo como caminho que leva à possibilidade de revolução, como observa Enzo Traverso (2018, pp. 291-293):

O surrealismo lhe parecia um modelo artístico e literário capaz de ativar potencialidades revolucionárias de sonhos, erotismo e utopia, e, portanto, era um exemplo do uso revolucionário de uma imaginação social que encontrou sua primeira expressão histórica moderna na boemia. Para concluir, o surrealismo é visto como algo que ultrapassa, em um sentido revolucionário, as ambiguidades políticas das revoltas boêmias do século XIX [...]. Num ensaio de 1929, Benjamin destaca o movimento como o primeiro e único capaz de dar expressão a uma ideia radical de liberdade, desaparecida da Europa desde Bakunin.

A recepção da dimensão revolucionária do Romantismo pela óptica surrealista estrutura-se em uma relação com um tempo passado que direciona a coragem do olhar para potencialidades futuras. Esta inspiração Lowy e Sayre (2015, p. 208) atribuem a um filósofo francês:

Henri Lefebvre insiste em distanciar-se da problemática do romantismo tradicional (alemão ou francês) e em particular de suas correntes restauradoras, com sua rejeição total da modernidade e suas ilusões passadistas. Seu objetivo é ultrapassar as limitações desse romantismo antigo e lançar as bases de um novo romantismo, um romantismo revolucionário voltado para o futuro.

Nesse sentido, ao Romantismo tradicional, voltado para o passado como nostalgia, Lowy e Sayre (2015) contrapõem o Romantismo revolucionário, como uma forma de pensamento na qual a lembrança do passado incentiva a luta no futuro, através do legado de referências utópicas. Para os autores, o retorno ao passado pode constituir uma poderosa

ferramenta de crítica e de relativização da civilização ocidental moderna. Mas consideram que “o Romantismo passadista [...] dificilmente pode propor uma alternativa realista e humanamente válida contra a destruição e os malefícios provocados pela civilização industrial capitalista” (LOWY e SAYRE, 2015, p. 268). Portanto, mais interessante é a atitude do romântico utópico-revolucionário, como ocorre em movimentos sociais que acontecem em diversos países, considerando que

os românticos revolucionários não procuram restaurar o passado pré-moderno, mas instaurar um futuro novo, no qual a humanidade recupere parte das qualidades e dos valores perdidos com a modernidade: a comunidade, a gratuidade, o dom, a harmonia com a natureza, o trabalho como arte, o encantamento da vida. Mas isso implica o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, no lucro no mecanismo cego do mercado (LOWY e SAYRE, 2015, p. 268)

E os autores (2015, p. 268) concluem que “isso não significa uma volta ao passado, mas um desvio pelo passado rumo a um futuro novo” – perspectiva que ecoa as reflexões de Walter Benjamin em suas teses *Sobre o conceito de história*.

Sobre o conceito de história revolucionária

Nas pequenas e imensas teses escritas por Benjamin, a relação entre passado e futuro é considerada em termos dialéticos, como proposta para uma nova visão histórica cuja singularidade consiste em ler o que não está escrito nos textos e perceber o invisível que habita as imagens, para ultrapassar as limitações éticas, políticas e factuais da narrativa estabelecida através da óptica dos vencedores.

Enquanto esta narrativa é transmitida abertamente por meios oficializados, as visões históricas dos vencidos precisam encontrar frestas para que os antepassados possam ser ouvidos em seus desejos e reivindicações, para que suas trajetórias possam ser pronunciadas e suas lutas lembradas, como honra e inspiração. Por isso, assim como no romantismo revolucionário conceituado por Lowy e Sayre, não se trata de uma volta ao passado, mas de um desvio pelo passado rumo a outro futuro – como anuncia Benjamin (2012, p. 242) na segunda tese sobre o conceito de história:

O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Então, alguém na terra esteve à nossa espera.

Quem esteve antes deixou como aviso aos viajantes seguintes que, além da rememoração e da pesquisa histórica não convencional, é preciso realizar os desejos das gerações vencidas, para que a redenção seja possível. Esta tarefa revolucionária-messiânica é sempre uma atribuição dos contemporâneos que se sucedem através das gerações.

Em *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*, Michael Lowy (2005, pp. 51-52) comenta que “a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes”, pois “é preciso, para que a redenção aconteça, a reparação [...] do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar”. E conclui que a tarefa não consiste em aguardar um messias, mas agir coletivamente, pois cada geração possui o poder messiânico para redimir os infortúnios dos antigos vencidos pelas tiranias dos vencedores de outrora. Portanto, a rememoração do passado está visceralmente conectada à ação redentora que pode acontecer no presente. Ecoando a convocação benjaminiana, Lowy (2005, p. 52) escreve que “éramos esperados na terra para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador”.

A concepção deste presente potencialmente redentor é estruturada em duas nuances por Reyes Mate (2011, p. 92) no livro *Meia-noite na história: Comentários às teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história*: “o presente tem duas manifestações aparentemente opostas. Presente é, por um lado, o dado, o que chegou a ser e que temos diante de nós; por outro, é aquilo que quis ser e foi malgrado. Enquanto o primeiro presente é história real, o segundo é presente só como possibilidade”. Por isso, o autor nomeia a história de “presente dado” e a possibilidade de “presente ausente”, e afirma que esse aqui e agora é a segunda oportunidade de um passado fracassado; a oportunidade de que a luta frustrada possa ser retomada e, talvez, redimida como êxito.

Aos olhos de Reyes Mate (2011, p. 98), para Benjamin interessa menos a transmissão de uma tradição do que a criação de outra nova:

Por isso, o seu problema não é topar com os elementos de continuidade, mas com os que ficaram interrompidos, os que nunca chegaram até nós. Esse passado sem continuidade entra em conflito com o horizonte interpretativo do historiador habitual. Entre esse passado e esse presente não há continuidade, não ocorre progresso, mas, muito antes, um encontro secreto [...], isto é, uma responsabilidade das gerações atuais com respeito às passadas.

A motivação para identificar e capturar as discontinuidades do tempo passado reside na percepção de que os perigos que ameaçam o presente têm uma conexão dialética com os fatos ocultados pela narrativa historiográfica oficial – e esta relação precisa ser desvelada. Tal constatação inspira-se nas próprias palavras de Benjamin (2012, p. 244), quando afirma, na tese VI, que “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”.

Benjamin escreveu as teses sob a sombra crescente de extremo perigo provocado pela ascensão do nazismo e pelo início de mais um conflito bélico internacional. Como relata Michael Lowy (2005, p. 34),

o estímulo direto para a redação das teses foi, sem dúvida, o pacto germano-soviético, o começo da Segunda Guerra Mundial e a ocupação da Europa pelas tropas nazistas. Mas não deixa de ser também o resumo, a expressão última e concentrada das ideias que permeiam toda a sua obra.

Portanto, os fatos ocorridos desde meados de 1939 impulsionaram a redação das teses, nas quais ele já pensava havia muito tempo. De acordo com Reyes Mate (2011, p. 12), “Benjamin ruminou seu conteúdo por mais de vinte anos, mas ainda não as considerava prontas para serem impressas” e decidiu-se a escrevê-las “porque a guerra e tudo o que a rodeava o obrigaram a encarar pensamentos extremos”.

Benjamin ficou exilado em Paris desde 1933 até a noite em que desistiu da história, após ser impedido de passar pela polícia de fronteira durante a travessia de fuga do nazismo nas alturas dos Pirineus, quando o ano de 1940 já ultrapassava a metade dos meses. Em meados de junho, pouco antes de os alemães ocuparem Paris, conseguiu tomar o último trem que se libertou da cidade. Meses antes, em janeiro, Benjamin havia renovado sua ficha de leitor na Biblioteca Nacional da França, onde costumava sorver as infinitas citações que pousam em seus trabalhos, especialmente o inacabado projeto *Das Passagen Werk*, conhecido como o livro das Passagens, uma arqueologia da modernidade parisiense no século XIX.

Os escritos benjaminianos são permeados de vida, perigo e coragem. E despertam leituras heterogêneas. Considerando trajetórias subjetivas e políticas do filósofo, Lowy (2005, p. 38) afirma que “os conceitos de Benjamin não são abstrações metafísicas, mas se relacionam a experiências históricas concretas”. Sobre as teses, conta Reyes Mate (2011, p.19) que “há quem tenha visto um manual para a guerrilha urbana” ou “uma reflexão materialista adornada de metáforas teológicas ou uma meditação judaica com ressonâncias proféticas”.

Quando Benjamin escreveu as teses, o fascismo expandia-se de forma assustadora. Depois do fim da Segunda Guerra Mundial, parecia estar em processo histórico de minimização progressiva. Contudo, retorna como maldição esse inimigo que, conforme alertou Benjamin, não cessa de vencer – como veneno que embaça as consciências, contamina as experiências coletivas cotidianas e destrói os espaços naturais e sociais em sua violenta ocupação através de políticas nacionais de extrema direita que colonizam novos territórios, sejam atmosferas reais ou ambientes virtuais. Fascismo em constante metamorfose, que ameaça os mortos com uma segunda morte, “pela falsificação ou pelo esquecimento dos seus combates” (MATE, 2011, p. 66).

As circunstâncias da contemporaneidade, renovadamente perigosas, configuram a urgência nas releituras das teses benjaminianas e o incentivo permanente a um olhar histórico mais aguçado e sensível diante dos relatos e das omissões que sobrevivem por gerações. Benjamin define o historiador materialista como o arquétipo deste olhar, que tem como objetivo “descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado forma precisamente com um momento do presente [...] e se traduz em imagens que podem ser chamadas de dialéticas”, como explica Michael Lowy (2005, p. 62).

Na tese V, Benjamin (2012, p. 243) ilumina a densa floresta dos tempos passados para indicar onde podem se ocultar as imagens dialéticas:

A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. [...] Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela.

Reyes Mate (2011, p. 139) transcreve a versão francesa desta tese V, que lhe parece mais explícita em relação aos princípios benjaminianos, por enfatizar a dinâmica veloz do passado cujo fragmento precisa ser capturado através da fixação de uma imagem instantânea:

A verdade imutável que espera passivamente o investigador não corresponde ao conceito de verdade próprio da história. Este se aproxima, muito antes, do verso de Dante que diz: “Imagem única, insubstituível do passado que se desvanece com cada presente que não soube reconhecer-se como mentalizado por ela”.

Esta fugacidade da imagem dialética desafia o olhar contemporâneo e exige perspicácia do historiador materialista, pois

o que está em jogo é algo mais que conhecer, algo mais que adicionar um parágrafo novo à velha história da humanidade, algo mais que enriquecer as estantes da biblioteca com um novo tratado. Trata-se de salvar esse passado e, para isso, essa imagem fugaz tem que ficar gravada na placa fotográfica do presente. A memória é a salvação do passado e do presente. Salvação do passado porque graças à nova luz podemos trazer ao presente aspectos desconhecidos do passado; e do presente, porque graças a essa presença o presente pode pular por cima de sua própria sombra, isto é, pode libertar-se da cadeia causal que o trouxe ao mundo. (MATE, 2011, p. 141)

Compreender a memória como salvação do passado e do presente é atribuir-lhe a dimensão ao mesmo tempo messiânica e profana proposta pelas teses, que permite vislumbrar a promessa benjaminiana (portanto, mais do que uma hipótese) de que à humanidade redimida cabe a plenitude do seu passado.

“Na visão de Benjamin”, afirma Enzo Traverso (2018, p. 421), “a revolução também cumpria uma demanda por memória. As revoluções do século XIX trouxeram ‘imagens de desejos’ (*Wunschbild*) que exumaram um passado ancestral”. Estas são definidas por Benjamin como imagens na consciência coletiva em que o novo é permeado pelo velho, com imagens que emergem a partir dos conflitos do presente.

“Tempo-agora” é a relação dialética entre um passado inacabado e um futuro utópico. É a irrupção repentina do passado no presente, quebrando a sequência contínua de um tempo puramente cronológico. Esse é o motivo, segundo Benjamin, de a história não ser apenas uma “ciência”, mas também, e talvez antes de qualquer coisa, “uma forma de rememoração” (*Eingedenken*). (TRAVERSO, 2018, p. 461)

Essa concepção de história é indissociável de suas representações, e é, portanto, feita imagens. “Tempo-agora” torna-se uma “imagem de pensamento” (*Denkbild*), e a escrita da história resulta em uma montagem de imagens dialéticas, mais do que uma narrativa linear típica do historicismo. Em outras palavras, os conceitos de “tempo-agora” e “rememoração” supõem uma visão da história, uma relação simbiótica entre passado e presente, história e memória. (TRAVERSO, 2018, p. 463)

As imagens do pensamento integram o estilo aforístico e fragmentário da escrita benjaminiana. Como explica Traverso (2018, p. 412), “Benjamin analisava conceitos como imagens - não como representações, mas entidades separadas, suscetíveis de serem observadas como objetos espirituais”.

As imagens do passado esperam novas iluminações e revelações vindouras sobre as conexões entre os pontos luminosos e as obscuridades de suas constelações; aguardam, portanto, olhares contemporâneos que possam prover de visibilidade histórica detalhes essenciais a partir de novas circunstâncias de observação. Pois, como lembra Reyes Mate (2011,

p. 158), “a memória, diz Benjamin, se assemelha aos raios ultravioleta capazes de detectar aspectos nunca vistos da realidade”. Seu método de abordagem histórica considera as minúcias e os momentos desprezados ou declarados insignificantes, um passado composto por duas temporalidades, segundo Mate (2011, p.159):

Há dois tipos de passado: um que está presente no presente e outro que está ausente no presente. O passado vencedor sobrevive ao tempo já que o presente se considera seu herdeiro. O passado vencido, pelo contrário, desaparece da história [...]. A memória tem a ver com o passado ausente, o dos vencidos. [...] O próprio olhar da memória é, em primeiro lugar, a atenção ao passado ausente do presente e, em segundo lugar, considerar esses fracassos ou vítimas não como dados naturais que estão aí como estão os rios ou as montanhas, mas como uma injustiça, como uma frustração violenta de seu projeto de vida.

Para isso, é preciso perceber a dimensão dialética das imagens do passado, como um processo que faz um fragmento romper a continuidade linear da história e uma determinada época libertar-se do curso da narrativa dos vencedores. São imagens como mônadas – termo filosófico de Leibniz absorvido por Benjamin –, por representar a ideia de algo minúsculo que representa o todo, como miniaturas do mundo. Reyes Mate (2011, p. 345) analisa que “a estrutura monadológica do objeto histórico permite ver, em seu interior, ‘a pré-história’ e a ‘pós-história’ do mesmo”. Benjamin localiza essa possibilidade de visão na vivacidade do tempo presente.

Benjamin recorre à imagem de um revelador fotográfico. Só um revelador muito potente pode descobrir no negativo detalhes, aspectos que escapam ao olho natural e a um revelador corrente. A potência do revelador tem a ver com a situação do historiador, isto é, com a consciência que tenha da necessidade, com a própria “experiência do sofrimento”, com “um momento de perigo”. (MATE, 2011, p. 161)

Enquanto o historicismo combatido por Benjamin associa-se à história universal, a mônada simboliza o pensamento dialético do materialismo histórico. Como uma cápsula do tempo ou uma bola de cristal, a mônada contém as estrelas do passado e as potências do futuro, enigmas codificados e dinâmicos, dialética entre as narrativas do vivido e as lacunas ainda silenciosas do porvir.

O fato de a mônada – esse momento do passado que não se resigna à interpretação convencional de que a história avança pisoteando às vezes algumas florezinhas do caminho – nos ser apresentada como portadora de uma oportunidade revolucionária com respeito ao destino do passado dos vencidos é algo que temos que pôr em relação com o descrédito que a universalidade do historicismo sempre mereceu de Benjamin. [...] A mônada é a forma na

qual o objeto do conhecimento histórico sai ao encontro do historiador materialista”. (MATE, 2011, p. 347)

Benjamin relaciona o historicismo ao princípio aditivo de fatos no tempo homogêneo e vazio, e o materialismo histórico ao princípio dialético que articula as relações entre passado e presente. A dialética pressupõe a captura de uma imagem subitamente cristalizada, com sua disposição de fatores históricos entrelaçados que possibilitam ver o avesso das estruturas narrativas históricas tradicionais, ao decifrar os fatos ocultados sob as sombras de uma historiografia monumental construída como esculturas que moldam suas formas para erigir homenagens aos vencedores do passado.

Nesse sentido, embora as imagens dialéticas conceituadas por Benjamin sejam imagens de pensamento e não exatamente figurações pictóricas, há gravuras, pinturas e fotografias que são imagens dialéticas.

Em mais uma alusão à mônada como potencialidade dialética, Benjamin (2012, p. 251) analisa, na tese XVII, que “pensar não inclui apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua imobilização”:

Quando o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa mônada. [...] Nessa estrutura, [...] uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para explodir uma época determinada para fora do seu curso homogêneo da história.

Que bela e propícia definição para a fotografia: uma mônada saturada de tensões, que comunica um choque e pode ser uma oportunidade revolucionária de luta pelo passado, devido ao seu poder de interromper o curso homogêneo da história ao ser destacada do fluxo geral e incessante de imagens. Ou como Benjamin (2012, p. 250) escreve na tese XV: “a consciência de fazer explodir o *continuum* da história, própria às classes revolucionárias no momento de sua ação”. E o momento desta ação é o ar do presente sempre atualizado em suas reivindicações específicas, pois, conforme lembra Lowy (2005, p.136), Benjamin considera que “cada momento histórico tem as suas possibilidades revolucionárias”.

Na tese XV, Reyes Mate (2011, pp. 307-309) lê que Benjamin busca definir o sujeito da história e sinalizar que “não basta a experiência do sofrimento e a consciência da necessidade de mudança. É preciso agir e é na ação que se adquire plena consciência do ser histórico”. Mate (2011, p. 347) conclui que esse sujeito histórico que busca conhecer o passado é um contemporâneo imerso nas experiências – e nos afetos – de injustiça, sofrimento ou opressão.

As mesmas circunstâncias, portanto, que movem os indivíduos na direção do conhecimento da história passada podem provocar afetos revolucionários em direção à história futura.

Como síntese, a sensação de perigo.

E, justamente nos momentos de perigo supremo, “apresenta-se uma constelação salvadora que liga o presente ao passado”, quando “o equivalente [...] profano do Messias são os núcleos de resistência antifascista, as futuras massas revolucionárias herdeiras da tradição de junho de 1848 e de abril-maio de 1871”, conforme observa Lowy (2005, p. 68). A constelação salvadora nos momentos de perigo vem de uma tradição de resistência e uma linhagem histórica revolucionária permeada por influências do Romantismo.

Outra questão que aproxima as críticas do Romantismo sobre a modernidade com a perspectiva benjaminiana é a ideia do declínio da experiência individual e coletiva no real moderno, como uma “convicção melancólica” que constitui uma visão de mundo da qual Benjamin estava fortemente impregnado, por ser “um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um nostálgico do passado que sonha com o futuro, um romântico partidário do materialismo”, como descreve Lowy (2005, p. 14). O autor destaca que o Romantismo alemão é uma das três fontes filosóficas de Benjamin, junto com o Messianismo judaico e o Marxismo:

Um dos primeiros artigos de Benjamin (publicado em 1913) intitula-se precisamente *Romantik* (Romantismo): convoca ao nascimento de um novo Romantismo, proclamando que a “vontade romântica de beleza, a vontade romântica de verdade, a vontade romântica de ação” são conquistas “insuperáveis” da cultura moderna. Esse texto, por assim dizer inaugural, confirma o vínculo profundo de Benjamin com a tradição romântica – concebida como arte, conhecimento e práxis – e, ao mesmo tempo, um desejo de renovação. (LOWY, 2005, p. 19)

O historiador Enzo Traverso (2018, p. 480) concorda com Lowy, ao afirmar que “nas obras de Benjamin, messianismo, romantismo e utopia se articulam sem se excluir; são reunidos pelo ‘tempo-agora’, que conecta a recordação do passado à utopia do futuro”. Para ele, “a melancolia de Benjamin tentava articular uma nova visão da história como catástrofe, com uma reinterpretação messiânica do marxismo como agência política e redenção possível” (TRAVERSO, 2018, p. 19).

Traverso (2018, pp. 122-123) nota que Benjamin relacionava a melancolia à rememoração do passado que precede sua redenção revolucionária, uma tarefa que retratou por meio da metáfora do “trapeiro” (*Lumpensammler*), o coletor de objetos abandonados, perdidos, esquecidos, que poderiam lembrar aqueles espalhados pela xilogravura de Durer que representa

a melancolia. E, neste ponto, cita a frase escrita por Benjamin: “Um catador de trapos nas primeiras horas do dia, na aurora da revolução”.

Benjamin rejeitava a melancolia que fosse apenas um estado de espírito esvaziado de conteúdo político e de potencialidades críticas, como observa Traverso (2018, p. 123): “ele valorizava uma melancolia de caráter epistemológico; um olhar alegórico e histórico capaz de penetrar a sociedade e a história, compreender as origens de sua tristeza e recolher os objetos e imagens de um passado que, ansioso, espera por redenção”.

Ao considerar as imagens do passado, Benjamin mirava o futuro. Em sua obra, há núcleos criptografados de percepções que ameaçam perder-se para sempre, a menos que alguém esteja atento ao lampejo de significado que emitem. Desta forma, reverberando as proposições do próprio Benjamin sobre a atenção imprescindível à captura da aparição fugaz da imagem do passado que perpassa veloz, Beatrice Hanssen inicia seu artigo *Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)*.

Enquanto Benjamin vê nos pioneiros daguerreótipos a beleza melancólica constituída pela atmosfera da última emanção da aura através da expressão fugaz do rosto humano, Hanssen (1999, p. 992) percebe esta melancolia em seus próprios retratos, fotografados por Gisele Freund, Germaine Krull e Charlotte Joel – que podem ser vislumbrados *a posteriori* como um luto pela perda do filósofo alemão que amava as passagens parisienses:

[...] essas imagens retratam Benjamin pensativo e sombrio, nascido sob o signo de Saturno, cuja pose lânguida e linguagem de gestos - isto é, olhar para baixo, queixo apoiado no punho fechado - parecem citar um antigo arquivo pictórico de luto e melancolia. Convidando o observador a adotar a pose de um antigo leitor de rosto, elas convidam a absorver o temperamento de Benjamin, nada menos que seu destino, nas linhas que definem sua imagem mimética. [...] esses retratos sóbrios fixam gestos de melancolia, atestando apropriadamente um século [...] marcado por trauma, catástrofe histórica e perda.

Essa leitura de características fisionômicas – que, por volta de 1840, inspirou a chamada literatura panorâmica, escrita para mitigar o estranhamento provocado pelas faces que circulavam nas multidões anônimas de cidades em processo de modernização – é uma habilidade que interessava a Benjamin. Como um filósofo materialista metafísico, ele também dedicou estudos a outras formas de conhecimento não científicas e algo transcendentais, como Astrologia, Grafologia e Quiromancia.

Como leitor das linhas que atravessam os céus, as páginas e as mãos da história, Benjamin vislumbrou as entrelinhas; o invisível que perpassa e sustenta as angulações perceptíveis e materializadas em fatos que sobrevivem através de discursos e de imagens, como

invólucros - talvez opacos, talvez transparentes – de sonhos e desejos que impulsionaram uma época, imprimiram sua síntese enigmática nessas cápsulas do tempo e enviaram seus segredos às gerações vindouras.

Como historiador-astrólogo, Benjamin entende que a posição dos astros, sempre dinâmica, constitui efêmeros desenhos factuais que são observados desde a Antiguidade, em configurações que fulguram quando brevemente disponíveis para captura pela compreensão atenta do presente. Não por acaso, Benjamin muito apreciava o livro *A eternidade pelos astros*, escrito em 1871, em que o revolucionário Auguste Blanqui (2017, p. 92) observa as repetições do universo sem progresso: “tais os exemplares do mundo passado, quais os do mundo futuro. Só o capítulo das bifurcações fica aberto à esperança”.

Das constelações às composições de palavras: como historiador-grafólogo, Benjamin investigou os escritos para decifrar a personalidade de cada época, manifestada como atmosfera em seus vestígios e semelhanças, e desvendar intenções de autores da história através de uma leitura crítica fundamentada no questionamento de narrativas historiográficas hegemônicas. Pois, como afirmou em *Passagens*, escrever a história significa dar às épocas a sua fisionomia.

Da decifração das linhas escritas à interpretação das linhas em profecia: como historiador-quiromante, Benjamin vislumbra nas mãos do presente os entrelaçamentos de passado e futuro, que tornam legíveis os encontros reais com a história já escrita e os encontros potenciais com devires desejados, cujas configurações dinâmicas tornam-se acessíveis através da compreensão das imagens dialéticas como mensageiras das vozes que entoaram as músicas de antigos sonhos, suspensos e lançados à espiral de heranças semeadas para as épocas seguintes.

Como o anjo que não busca o futuro através de uma atividade divinatória, mas volta-se para as ruínas do passado como prática histórica, Benjamin convoca os contemporâneos de cada época a descobrir o vestígio secreto do passado que o impele à redenção. Esta convocação parece amenizar sua urgência ao se materializar na aura melancólica que emana o olhar de Benjamin em nossa direção quando miramos os seus retratos. Para Hanssen (2017. P. 992), estas fotografias são “imagens para meditação” – uma expressão de Gershom Scholem pinçada por ela para evocar “uma imagem que permite ponderar as relações entre modernidade e melancolia, assim como a posição central de Benjamin em um século que era governado pela cultura visual, por preocupações pictóricas e de arquivo”.

As afinidades eletivas de Benjamin com a história da arte iluminam suas análises da modernidade, entre as quais *A origem do drama barroco alemão (Trauerspiel)*, publicado em 1928. Escrita para codificar uma senha de passagem pelo portal da livre-docência na

Universidade de Frankfurt, a tese não se ajustou ao paradigma científico da época, devido à “singularidade de sua concepção – um estilo acadêmico combinado com sua ensaística fragmentária, e um caótico hermetismo com críticas contundentes”, como especifica Willi Bolle (1988, p. 44). Através da crítica alegórica – “um trabalho de desmontagem de fragmentos e remontagem”, Benjamin realiza um estudo do Barroco pela óptica dos afetos de luto e melancolia, através de questionamentos oriundos do seu olhar imerso no contexto daquele tempo presente do período após a Primeira Guerra Mundial na chamada República de Weimar:

Ao mito do Classicismo de Weimar — à tentativa officiosa de restaurar, depois da Grande Guerra, o legado cultural de Goethe e Schiller, como se tudo tivesse permanecido incólume, e projetar uma cultura setecentista, palaciana e provincial, sobre o mundo das metrópoles modernas — a esse mito, Benjamin opõe as marcas da história recente: guerra e pós-guerra, trauma da derrota e culpa, revolução frustrada, irritação galopante, pauperização, assassinatos políticos. (BOLLE, 1988, p. 45)

Benjamin diferencia a tragédia clássica (*Tragik*, trágico) e o *Trauerspiel* (*Trauer*, luto e melancolia), analisando que o drama barroco alemão configura-se como um reflexo do Absolutismo e uma apologia aos soberanos. Portanto, conforme analisa Willi Bolle (1988, p. 46), ao evocar este tempo representado do Absolutismo para o tempo de representação na Modernidade alemã dos anos 1920, Benjamin exerce sua estratégia crítica de “transformar teores históricos factuais em teores filosóficos de verdade”; o que significa, “em síntese, ‘identificar’ ou ‘reconhecer’ os teores históricos daquela época dentro de um outro tempo”.

Para Benjamin, a história é um tempo incompleto e, portanto, aberto e propício a transformações, em oposição à violência mítica de uma história homogeneizante, cíclica e imutável. Assim analisa Willi Bolle (1988, pp. 47-51), compreendendo no *Trauerspiel* que o drama barroco alemão é uma representação em que o estético está a serviço da política instituída, para colaborar na construção de uma visão inabalável da história – o que Benjamin chama de “destruição do *ethos* da história”. Pois, diferente da perspectiva nietzschiana que percebe os impulsos dionisíaco e apolíneo na tragédia clássica, Benjamin vê os teores factuais históricos em sua manifestação estética.

Em sua época, Benjamin identifica entre alguns de seus contemporâneos uma atitude de melancolia conformada, incapaz de extrair de si o impulso da revolta. Diante do desafio de não sucumbir a esta resignação, ele pratica em seus escritos a potência da crítica alegórica na modernidade, a partir da compreensão de suas nuances em momentos históricos referenciais.

A origem da alegoria, segundo Benjamin (1984, pp. 243-244), só pode ser esclarecida na perspectiva que observa sua função na Idade Média, quando o Cristianismo barroco e o

medieval apresentavam, a partir da dissolução do *pantheon* dos antigos, “o desafio aos deuses pagãos, o triunfo da alegoria e o martírio do corpo”, através de uma elaboração de imagens para fins didáticos-religiosos”. Willi Bolle (1988, p. 58) contextualiza que “a elaboração da alegoria barroca se dá em meio ao conflito entre o legado medieval e a revalorização da Antiguidade clássica pela Renascença”, pois com os “humanistas do século XVI [...] a alegoria firma-se como escrita: imagética, iconográfica, ideogramática”.

Para compreender a aproximação entre os elementos estéticos da alegoria e a Modernidade, Willi Bolle evoca uma consideração de Benjamin (1984, p. 198) no *Trauerspiel* que marca o contraste entre o símbolo artístico, como imagem da totalidade orgânica, e o fragmento amorfo que é a imagem da escrita alegórica – ponto em que o Barroco se opõe ao Classicismo. Em seguida, Bolle (1988, p. 62) analisa que “arrancar os elementos de seu contexto habitual” é um ato da “alegorização barroca e, ao mesmo tempo, um dos princípios básicos da poética da Modernidade: a desmontagem em função de uma nova montagem”.

E, suscitando a lembrança da figura conceitual benjaminiana do trapeiro que coleta vestígios ou mesmo do historiador materialista, Willi Bolle (1988, p. 64) conclui que “do mesmo modo como o alegorista barroco em seu gabinete experimenta com combinações alquímicas de fragmentos, também o alegorista da Modernidade sente-se atraído pela experimentação com os resíduos da grande cidade contemporânea”.

O livro *Trauerspiel* já estava publicado havia alguns anos quando Benjamin iniciou seu exílio parisiense, em 1933. Dedicando-se ao projeto das *Passagens*, realizou uma segunda investigação sobre os códigos da melancolia através da poesia de Charles Baudelaire, diferenciando a melancolia que cultiva a memória e a melancolia que propicia a revolta.

A concepção alegórica, esclarece Benjamin, que era, no século XVII, o princípio estilístico dominante, não o é mais no século XIX. Baudelaire como poeta alegórico é um caso isolado, espécie de epígono. Como se explica que um procedimento tão “extemporâneo” seja de tamanha importância para a poética da Modernidade? [...] A alegoria, para Baudelaire, é uma forma de organizar sua constituição melancólica. (BOLLE, 1988, p. 60)

Formular a ideia de uma organização da melancolia associada à prática alegórica desperta a lembrança da proposta surrealista de organização do pessimismo como tarefa revolucionária. Esta concepção foi citada por Benjamin em seu ensaio sobre o Surrealismo, considerado por Willi Bolle (1988, p. 65) como a encruzilhada teórica entre o *Trauerspielbuch* e *Passagens*, na qual “o fluxo das imagens barrocas é repensado, recondensado, redistribuído à

luz da experiência da metrópole moderna. No culto das ruínas, das coisas desvalorizadas, quebradas ou vetustas, sensibilidade barroca e surrealista se correspondem”.

A dimensão onírica, que poderia parecer um traço diferencial entre a poética moderna e a barroca, na verdade constitui uma convergência. Evocando os objetos ao redor da figura alada, enigmática e melancólica de Durer em sua gravura renascentista, Willi Bolle (1988, p. 67) observa que “a dispersão caótica dos utensílios, emblemas, alegorias é uma espécie de escrita tridimensional que projeta estados de alma num cenário confuso — tal como o trabalho onírico aproveitado pelos surrealistas”. Objetos dispersos caoticamente refletem estados afetivos que conectam o real concreto e o onírico imaterial, os limites e as utopias, como as barricadas erigidas em sua ambiguidade que mescla caos e organização – do pessimismo, da melancolia, do desejo e da ação.

Melancolia: imagem e potência

O movimento de Benjamin em direção à melancolia, que fundamenta o capítulo central de *Trauerspiel*, foi seu caminho inicial para o pensamento dialético, sendo considerado por Beatrice Hanssen (2017) o primeiro esboço de uma concepção dialética de sua história cultural, que visa a redenção do potencial não realizado do passado.

Nas reflexões de *Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)*, Hanssen (2017, p. 994) busca desviar-se do risco do culto nostálgico da rememoração despertado pela figura aurática de Benjamin e direciona suas reflexões para as conexões do pensamento benjaminiano com a iconologia dos historiadores da arte Erwin Panofsky, Fritz Saxl e, principalmente, Aby Warburg, pois “com o objetivo de ampliar a recepção de Benjamin como um filósofo da melancolia”, estas reflexões “também apontam para uma genealogia histórica da imagem dialética, cujas origens remontam às teorias filosóficas da imagem”.

Passagens e Atlas Mnemosyne, os projetos monumentais e inacabados de Benjamin e Warburg, são construções singulares da história cultural em que passado e presente se tangenciam para se entrelaçar. Ambos ultrapassaram a concepção de uma história linear, temática e balizada por tipos alegóricos para trilhar as veredas de uma história de fragmentos e sintomas culturais. Ambos percebem a história cultural como um “arquivo de imagens a ser tornado legível pelo historiador”, como analisa Hanssen (2017, pp. 995-996): “[pressionado ao limite diante da ascensão do nazismo], Benjamin finalmente concebeu a história como uma torrente de imagens da memória, cujo fluxo ofuscantemente rápido o sujeito histórico quase afogado viu esvoaçar”.

De sua torrente particular de imagens dialéticas, Benjamin teve como companheiro mais constante um anjo, o *Angelus Novus*, aquarela desenhada por Paul Klee em 1920, após conhecer o livro *Elegias de Duíno*, em que Rainer Maria Rilke dedicou um ciclo poético sobre o encontro entre anjos e seres humanos. A pintura ultrapassou suas molduras e tornou-se o anjo da história de Benjamin, personagem filosófico conceitual e inspiração da nona proposição, localizada no centro das 18 teses *Sobre o conceito de história*. O anjo guardião dos anos de exílio em Paris; o anjo melancólico escondido entre os manuscritos que Georges Bataille protegeu na Biblioteca Nacional da França, cuja carteira de frequentador Benjamin havia renovado no início daquele ano de 1940, meses antes de sua quase travessia antes da meia-noite que anunciava a grande escuridão do século XX.

“O anjo de Klee realmente emergiu como uma imagem dialética, cujas asas cortadas sinalizavam o curso melancólico da história”, analisa Hanssen (2017, pp. 997-998), para concluir que

esta figura celestial emergiu como um anjo saturnino da história. [...] Atolado em permanente catástrofe, o anjo melancólico agora parecia inativo, estático, congelado em movimento. Fixado entre a tempestade do progresso e o vento que vinha do paraíso, o anjo permaneceu suspenso no ar, incapaz de cumprir sua tarefa apocalíptica ou orientadora, incapaz de saltar da imanência claustrofóbica da história catastrófica para a transcendência da redenção e salvação.

O afeto do impasse, como melancolia resignada, gera a suspensão dos movimentos. Do espanto à resistência, da melancolia à revolta, é preciso despertar. E justamente a questão do despertar configurava o ponto de divergência entre Benjamin e os surrealistas, que tanto prezavam o onírico em suas experiências. Por isso, a última frase do artigo de Benjamin sobre o surrealismo faz o despertador tocar, a cada minuto, durante 60 segundos.

A redenção necessária é essencialmente materialista, e não teológica; vislumbra uma transcendência que só é possível na imanência do chão da história, em suas raízes quase invisíveis cujas sinuosidades espelham-se nos traçados irregulares discretamente destacados no verde das folhas. Vestígios, sintomas, aromas, fragmentos aos ventos. Os antigos desejos, mesmo em silêncio, mantêm a vibração de suas notas, o tom, a intenção, a promessa de redenção. Por isso ressoam, reverberam, renascem. Imaginam e cantam. Voam e pousam.

São tantos anjos esculpidos, desenhados e pintados durante milênios, que suas figuras simbólicas podem se conectar em genealogias construídas por interpretações iconológicas. Para Hanssen (2017, p. 998),

atrás da imagem de Klee há outra imagem oculta, a imagem de outra figura alada, embora talvez não necessariamente de um anjo. É uma imagem menos conhecida no conhecimento de Benjamin, uma quase nunca comentada – uma imagem, além disso, que poderia ser vista como a contraparte renascentista ou imagem-espelho da aquarela modernista de Klee, denominada *Melencolia I*, uma gravura de Durer (1514).

O anjo de Klee não teve espaço no maior trabalho de Benjamin nos anos 1920, o *Trauerspiel*. Em seu lugar, analisa Hanssen (2017), parece que entrou a gravura de Durer – encontrada por Benjamin no estudo de Panofsky e Saxl de 1923. Apesar de não haver espaço para imagens no *Trauerspiel*, seu capítulo central, aquele dedicado ao luto e à melancolia, tinha como componente essencial a gravura de Durer analisada em suas minúcias, pois – como explica Hanssen (2017, p. 1000) – “na história da arte da época, *Melencolia I* havia se tornado o enigma acadêmico por excelência, ou *rebus*, sobre cuja decifração hermenêutica parece restar uma clara compreensão do humanismo renascentista”.

Panofsky e Saxl, em seu estudo sobre a gravura de Durer, notaram como o tratado de Hipócrates (*Of the nature of man*) mesclou a filosofia natural com o já existente humoralismo, doutrina médica que atribuía a saúde à harmonia de quatro fluidos, posteriormente associados a quatro humores: colérico, fleumático, sanguíneo e melancólico – este último indicando o excesso de bile negra. Assim, a compreensão original da melancolia como patologia física, causada pelo desequilíbrio dos fluidos, migrou para um estudo da fisionomia dos quatro comportamentos ou tipos de personalidades. Posteriormente, esta doutrina fisionômica foi relacionada a um modelo cosmológico que identificou a influência do planeta Saturno no estado de melancolia “e - fundindo os mitos de Saturno e *Kronos*, ou *Chronos* - estabeleceu o Saturnino como o estado conflituoso de polaridades, dualidades ou extremos, o tipo melancólico existindo entre estados de exultação e extremo desânimo”, como explica Hanssen (2017, p. 1001):

Se a Idade Média europeia, continuaram os historiadores da arte, combinou esse legado astrológico com a doutrina teológica da acedia, ou preguiça - um dos sete pecados capitais -, o Renascimento inaugurou uma antropologia clássica e, com ela, um romance, versão humanística da melancolia, cujo ponto alto eles discerniam na gravura de Durer. Certamente, como Panofsky e Saxl prontamente admitiram, a obra de Durer ainda prestava homenagem visual aos sistemas astrológicos e míticos, herdados dos zodíacos planetários medievais e da tradição folclórica iconológica do *Planetenkinder* (filhos dos planetas), que ligava a predisposição a profissões específicas à influência de certos planetas regentes.

Melencolia I representa, portanto, um limiar entre as concepções antiga e moderna de melancolia. Em meio à geometria dos traços e dos objetos espalhados ao seu redor, emerge uma

figura alada e lânguida, que se refere a uma oscilação de afetos entre um abjeto desânimo e um entusiasmo divino – assim analisa Hanssen (2017, pp. 1001-1002), para acrescentar que a gravura de Durer anunciava a chegada da modernidade, pois não era mais uma imagem medieval representando um dos temperamentos da personalidade, mas uma personificação moderna de disposição ou humor subjetivo (*stimmung*), que já indicava “o individualismo existencial que viria a tipificar a era moderna”.

Benjamin consolidou a ambivalência da melancolia em sínteses dialéticas, ao ultrapassar a compreensão fenomenológica e psicológica deste estado afetivo e expandir suas definições em termos históricos, políticos e epistemológicos, nas páginas centrais do livro *Trauerspiel*. Hanssen (2017, p.1002) comenta que

a melancolia, como Benjamin sugeriu, realmente se abriu para uma nova metodologia e teoria do conhecimento, que exigiam a imersão do historiador cultural em objetos naturais e culturais. Certamente, Benjamin invocou o renascimento humanista da melancolia aristotélica, não menos que a persistência de um legado cristão da acedia (ociosidade) na Contra Reforma, mas seu principal interesse estava em reconstruir uma fisionomia do moderno como melancólico, uma fisionomia das dimensões da época. Impulsionada pela fuga dos deuses, a desolação metafísica da época deixou para trás um sujeito humano auto-alienado, em meio a uma série de relíquias petrificadas, fragmentos alegóricos e objetos culturais enigmáticos.

No livro *Trauerspiel*, Benjamin (1984, p. 164) menciona que a melancolia é como um estado de luto extremo, em que “as coisas mais insignificantes aparecem como cifras de uma sabedoria misteriosa”. E observa que na gravura *Melencolia I* a personagem de Durer está cercada por utensílios da vida ativa espalhados pelo chão, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação; uma longa contemplação. A gravura de Durer, desenhada na Renascença, revelava em seus contornos e *chiaroscuros* as influências medievais remanescentes – como a compreensão sobre a melancolia, baseada na doutrina dos temperamentos – e o retorno do olhar para a Antiguidade, quando a melancolia era percebida de outra forma, como afirma Benjamin (1984, p. 170):

Na Antiguidade, pelo contrário, ela era vista dialeticamente. [...] Além disso, a genialidade melancólica costuma manifestar-se principalmente no tom divinatório. A concepção segundo a qual a melancolia estimula a capacidade profética vem da Antiguidade, através do tratado aristotélico *De Divinatione Somnium*. Essa sobrevivência de antigos teoremas aflora na tradição medieval dos sonhos proféticos, poder concedido precisamente aos melancólicos.

Benjamin (1984, p. 172) cita a astrologia como outra fonte da doutrina do melancólico, especialmente a influência de Saturno, e reconhece a importância do estudo de Panofsky e Saxl

para a compreensão da dialética de Saturno através da estrutura interna da concepção mitológica dualista de Cronos: um deus dos extremos, que gera e devora seus filhos, mas é venerado por ser antigo e sábio. Pois Saturno, assim como a melancolia, infla a alma com forças antagônicas, como preguiça e apatia de um lado e inteligência e contemplação de outro, sob as ameaças dos perigos da depressão ou do êxtase delirante.

Para Benjamin, a questão da melancolia se desdobra no espaço dessa dialética, cujo clímax é alcançado na magia renascentista, que superou a perspectiva puramente cristã da Idade Média e buscou os antigos símbolos e meditações como inspiração. O filósofo olha para a *Melencolia I* para decifrar seus enigmas:

Entre os acessórios que ocupam o primeiro plano da *Melencolia* de Durer está o cão. [...] O cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica [pois segundo uma tradição, o baço domina o organismo do cão e, se danificado, pode fazê-lo perder a alegria]. Por outro lado, o feroz e a tenacidade do animal permitiam construir a imagem do investigador incansável e do pensador. [...] Na gravura de Durer, a ambivalência desse símbolo é enriquecida com o fato de que o animal aparece dormindo: os maus sonhos vêm do baço, mas os sonhos proféticos são também privilégio do melancólico. (BENJAMIN, 1984, pp. 174-175)

Então a época que sofre com pesadelos e – especialmente – que ousa sonhar com a seguinte, na perspectiva benjaminiana, é uma época que se encontra em estado melancólico? “Tudo que é saturnino remete às profundezas da terra, nisso evocando a natureza do velho deus das sementeiras”, escreve Benjamin (1984, p. 175), antes de citar palavras de Agrippa von Nettesheim nas quais Saturno presenteia os homens “com as sementes profundas e com os tesouros escondidos”.

Os tesouros ocultos dos símbolos. Benjamin (1984, p. 179) vê na gravura de Durer algo que lhe parece passar despercebido em seu poder de representação: a pedra, elemento frio e seco como a inércia do coração de um certo estado melancólico. Entretanto, ele percebe que “a melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las”.

Um mundo que se rende à minuciosa investigação do melancólico. Nessa perspectiva, Susan Sontag (1986, p. 93) vê o argumento de Benjamin como ousado, pois “ele percebe que as profundas transações entre o melancólico e o mundo sempre se dão com coisas (e não com pessoas); e que se trata de transações autênticas, reveladoras de um significado”.

Em *Sob o signo de Saturno*, Sontag observa as relações entre barroco e surrealismo em suas manifestações alegóricas e melancólicas, presentes na atmosfera benjaminiana com

influência constitutiva. Em consonância com a análise de Willi Bolle, ela nota que é imprescindível para a compreensão de *Trauerspiel* e de *Passagens* entender o quanto esses dois grandes projetos de Benjamin baseiam-se na teoria da melancolia.

Tanto o barroco quanto o surrealismo, sensibilidades com as quais Benjamin sentia uma forte afinidade, veem a realidade como um conjunto de coisas. Benjamin define o barroco como um mundo de coisas (emblemas, ruínas) e ideias espacializadas (“No reino do pensamento, as alegorias são o que as ruínas são no reino das coisas”). [...] Um mundo cujo passado se tornou (por definição) obsoleto e cujo presente produz antiguidades instantâneas é um convite aos zeladores, aos decodificadores, aos colecionadores. (SONTAG, 1986, p. 93)

“Ao cenário barroco sucede a cidade surrealista”. Com estas palavras, Sontag (1986, p. 90) destaca a importância do espaço na crítica cultural da obra benjaminiana:

Benjamin não pretende recuperar seu passado, mas compreendê-lo: condensá-lo em suas formas espaciais, suas estruturas premonitórias. [...] Os temas recorrentes de Benjamin são, tipicamente, meios de espacialização do mundo: por exemplo, as ideias e as experiências vistas como ruínas. Compreender alguma coisa é compreender sua topografia, saber como mapeá-la. E saber como se perder.

As cidades e as fotografias ocultam labirintos de significados submersos em camadas temporais sob a aparência cartográfica de suas imagens. Para desvendá-los, é preciso mais do que a melancolia puramente contemplativa. A sabedoria de se perder envolve outras perspectivas do olhar, como a interpretação alegórica legível na poesia de Baudelaire e alguma alegria, pois “o melancólico sempre se sente ameaçado pelo domínio do concreto, mas o gosto surrealista zomba destes temores. A grande contribuição do surrealismo à sensibilidade foi tornar a melancolia alegre” (SONTAG, 1986, p. 96). Talvez não a melancolia de Benjamin, que afirmou no *Trauerspiel* que o único prazer do melancólico é a alegoria como interpretação do mundo.

E seus retratos imprimem, entre preto e branco, as nuances que constituem a própria iconografia melancólica. Por isso, Beatrice Hanssen (1999, p. 1003) imagina uma projeção de um retrato de Benjamin sobre a gravura de Durer e vislumbra que não seria difícil “discernir em *Melencolia I* a personificação de um colecionador – o fisionomista dos objetos”, no exato momento em que o estado de melancolia passa de uma questão pessoal para revelar-se um modo de conhecimento: “sob o olhar de Benjamin, a melancolia revelou-se um modo existencialista, não apenas, então, um humor (*Stimmung*) avassalador indeterminado, mas, fundamentalmente,

uma técnica de divulgação e conhecimento que substituiu o antigo modelo epistemológico racionalista”. Benjamin propõe um método filosófico como um desvio, através do qual a contemplação alcançaria a coisa, o objeto que intriga e faz pesquisar. Em *Trauerspiel*, ele elege a melancolia como meio privilegiado deste método, um conhecimento através da imersão que “libertaria o conteúdo material e verdadeiro do objeto sob investigação”, conforme analisa Hanssen (1999, p. 1004).

A dimensão melancólica atravessa os séculos e continua sua historicidade genealógica, ampliando sua potência simbólica ao permear com intensidades variadas os movimentos de resistência e os levantes afetivos de lutas e insurreições. Ao escrever sua pesquisa sobre a dimensão melancólica da cultura de esquerda no século XX, Enzo Traverso anuncia que suas fontes são analisadas como imagens do pensamento benjaminianas e que sua concepção de “esquerda” não se define em termos partidários, e sim ontológicos, como movimentos que lutaram para mudar o mundo com base no princípio da igualdade.

Seu objetivo é analisar a transição da utopia para a memória através da melancolia – e desvendar o enigma deste afeto melancólico que ele define como um “emaranhado de emoções” constituído por teorias, experiências, ideias e sentimentos. Para isso, investiga essa constelação melancólica sob diversas perspectivas, como a cultura de esquerda vinculada à derrota, a concepção marxista de memória, as tensões que moldam a história da boemia revolucionária e as figuras que encarnam formas distintas dessa melancolia de esquerda, como Marx, Benjamin, Courbet e Trotski.

A leitura de *Revolta e Melancolia*, de Lowy e Sayre, despertou em Traverso o interesse sobre a relação entre melancolia e utopia, que resultou no livro *Melancolia de Esquerda: Marxismo, História e Memória*. Em suas páginas iniciais, o historiador observa que no início dos anos 1980 houve uma concentração de estudos acadêmicos sustentados pelo paradigma da memória – especialmente das vítimas de massacres e genocídios ocorridos no século XX –, que produziu um discurso histórico dominante.

Outro paradigma é a memória dos vencidos, à qual ele vincula o olhar dos revolucionários melancólicos, para resgatar e reelaborar um discurso com uma potência que ouse desafiar o futuro pré-estabelecido. Vítimas ocupam lugares de luto; vencidos inspiram lugares de luta. A trajetória para o levante é a rememoração melancólica, e Traverso (2018, p. 66) esclarece que “essa melancolia não significa o luto de uma utopia perdida, mas um esforço em repensar um projeto revolucionário em uma época não revolucionária”. Com um olhar benjaminiano, Traverso (2018, p. 19) analisa que

ao contrário do discurso humanitário hoje dominante que sacraliza a memória das vítimas, negligenciando ou mesmo censurando seus compromissos políticos, a melancolia de esquerda sempre voltou seu olhar para os vencidos. Ela vê as tragédias e as batalhas perdidas do passado como um fardo e uma dívida – e, nesse caso, uma promessa de redenção.

A melancolia é um conceito antigo cujo significado mudou ao longo dos séculos e já considerou tristezas e dores do amor manifestadas como resignação, perda e luto. Traverso (2018, pp. 105-106) também faz a síntese histórica deste conceito: enquanto a Antiguidade definia a melancolia como um mal gerado no corpo humano, a Idade Média tornou a melancolia um mal da alma, que deixou de ser considerada uma enfermidade do corpo e passou a ser vista como uma disposição do espírito. Na Renascença, a melancolia passa a ser introspectiva e contemplativa; não mais um estado de espírito, mas uma atitude mental cujo símbolo é Saturno e que tem o luto e a resignação como as principais características, notáveis nas pinturas renascentistas e românticas.

Esta concepção do Renascimento legou a imagem mais icônica deste afeto, a *Melencolia I* de Durer. Seus traços enigmáticos criaram um cânone estético que fundou uma tradição iconográfica de representação da melancolia e suscitou interpretações de historiadores da arte como Aby Warburg, que vê um triunfo da melancolia sobre seu inimigos. Mas outros teóricos viram uma melancolia diferente nesta gravura polissêmica e algo misteriosa, como relata Traverso (2018, p. 110):

Saturno é humanizado, tornando-se um estado de espírito reflexivo em vez de uma ameaça escura e assustadora. Para Warburg, a gravura de Durer simboliza um passo decisivo na luta humanista contra o obscurantismo religioso. Na Renascença, esse processo havia só começado [...]. São dois discípulos de Warburg, no entanto, que reverteram essa interpretação otimista. Para Erwin Panofsky e Fritz Saxl, Durer representou a derrota da ambição humana em conhecer o cosmos desmascarando seus mistérios com os instrumentos da ciência. O espírito melancólico da imagem emerge da consciência dos limites de uma ciência que não é capaz de subjugar a natureza. A mulher meditativa de Durer expressa tal impotência humana perante as criações divinas.

Esta gravura desperta uma linhagem de pensamento sobre a melancolia. O livro de Panofsky e Saxl influenciou a visão de Walter Benjamin sobre a melancolia. Enzo Traverso, por sua vez, percebe na gravura de Durer uma alegoria da melancolia de esquerda, como um recolhimento após a derrota de suas revoluções no século XX. Não obstante a visão de Warburg, a representação desta mulher enigmática e melancólica aponta para uma resignação em seu olhar e em sua postura delineada.

Entretanto, há afetos opostos que podem romper esta melancolia e fazer levantar o rosto inclinado que evidencia, na tradição iconográfica, o *pathos* introspectivo característico das figurações pictóricas renascentistas da melancolia. Novos afetos demandam a atualização iconográfica; assim, as imagens são (re)formuladas em um processo dialético que considera o movimento pendular entre o recolhimento e a expansão das ondas históricas, movimento que também alude às polaridades da ambiguidade melancólica, entre passado e utopia, acedia e impulso, pausa e movimento.

O desejo, afeto determinante nas insurreições, aponta para a renovação de pensamentos e estruturas dominantes. Nesse sentido, Lowy (2005, pp. 15-17) observa que “Benjamin utiliza a nostalgia do passado como método revolucionário de crítica do presente” ao escrever suas teses como um texto “constelado de imagens, de alegorias, de iluminações, semeado de estranhos paradoxos, atravessado por fulgurantes intuições”.

Não apenas o desejo, mas também a utopia é imprescindível, como bússola histórica e como horizonte imaginado em meio à tempestade. E “a utopia será romântica ou não será” – como Lowy e Sayre (2015, pp. 268-269) proferem na conclusão de seu livro, inspirados na frase final do surrealista André Breton em *Nadja* (“A beleza será convulsiva ou não será”), após afirmarem que “sem nostalgia do passado, não pode existir sonho de futuro autêntico”. Linhas antes, Lowy e Sayre ratificaram que o romantismo revolucionário não significa uma volta ao passado, mas um desvio pelo passado rumo a um futuro novo.

Pousar os olhos nas imagens do passado para depois desviá-los, impregnados dos sonhos latentes de futuro capturados por essas imagens. Essa utopia romântica motiva o pensamento de Walter Benjamin, assim como os escritos surrealistas, especialmente *O camponês de Paris* (1926), de Louis Aragon, fonte essencial de inspiração para o projeto do seu livro *Passagens*, sobre Paris, a “capital do século XIX” com seus poetas, boêmios, *flâneurs*, conspiradores e trapeiros.

Em sua leitura de *Passagens*, Susan Buck-Morss (2002, p. 140) percebe que Benjamin distingue politicamente diferentes tipos sociais, em termos de sua atitude em relação ao tédio: há o jogador que apenas mata o tempo, o *flâneur* que “carrega o tempo com poder como uma pilha”, e um terceiro tipo, que recupera sua energia ao transformar o tédio em expectativa – metamorfose que talvez possa assumir intenções e contornos utópicos e revolucionários.

O surrealismo benjaminiano

A transformação do poético ao político é a proposta revolucionária fundamental de Benjamin em seu artigo sobre o Surrealismo; esta última vanguarda artística dos anos 1920, nomeada por ele como o último instantâneo da inteligência europeia. Benjamin alerta que é um equívoco supor que só podemos conhecer das experiências surrealistas os êxtases sensoriais, pois a tarefa mais autêntica desta vanguarda é mobilizar para a revolução as forças da embriaguez. Ele vê os surrealistas como videntes e intérpretes de sinais que compreendem a relação entre os objetos antiquados e a revolução. Por isso, é preciso trocar o olhar histórico sobre o passado pelo olhar político.

Essencial para o pensamento de Benjamin, o contato com o Surrealismo resultou na escrita de dois artigos e na inspiração decisiva para o livro *Passagens*. Em 1925, após ler o *Manifesto Surrealista*, publicado por André Breton no ano anterior, Benjamin escreveu *Onirokitsch*, artigo no qual afirma que os sonhos têm vínculos históricos com a sua época. São, portanto, coletivos – e não individuais, como compreende a teoria freudiana.

Benjamin observa o papel dos sonhos e dos objetos no imaginário surrealista, como repositórios de forças arcaicas que ressurgem na experiência moderna. E aponta a questão de saber se a revolução exige primeiro a mudança de intenções ou a transformação de circunstâncias exteriores. O Surrealismo, assim como o Romantismo, buscava o reencantamento do mundo – cada movimento por seus caminhos específicos de busca político-estética.

Em 1928, Benjamin escreve o artigo *Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* e publica na revista *Die Literarisch Welt* no ano seguinte. Como se folheasse um álbum de fotografias que ilustrasse as diversas vanguardas artísticas do início do século XX, Benjamin concentra-se nas páginas do instantâneo surrealista e propõe a mudança de perspectiva do poético ao político. O objetivo desta nova visada é permitir compreensões oníricas do vivido e vislumbres de potências revolucionárias, como fizeram os surrealistas em suas preciosas descobertas, oriundas da experiência de direcionar a percepção para atmosferas ocultas no obsoleto e súbitas estranhezas das vivências diárias – no sentido conceituado por Freud como *unheimlich* ou *uncanny*. Benjamin (2012, p. 25) percebe que Breton

foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos de reunião, quando a moda começa a abandoná-los.

Para Benjamin (2012, p. 25), os surrealistas são videntes e intérpretes de sinais que compreenderam a relação entre os objetos antiquados e a revolução, pois captaram como “as coisas escravizadas e escravizantes transformam-se em nihilismo revolucionário”. Benjamin fala em penetrar o coração das coisas obsoletas, para absorver sua energia mítica relacionada a forças que ainda permanecem ativas. Ele observa que as iniciativas surrealistas buscam mobilizar para a revolução as forças da embriaguez e que esta é a tarefa mais autêntica do surrealismo. Esta embriaguez pode materializar experiências estéticas impulsionadas por intenções poéticas e políticas, como prática de resistência. Mais precisamente, como prática de um pessimismo organizado, que Benjamin (2012, p. 34) delinea como

Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos.

A partir desta ideia de embriaguez, Benjamin elabora outro conceito fundamental em sua obra: a iluminação profana. Ao escrever *O surrealismo – último instantâneo da inteligência europeia*, o filósofo diferencia as formas primitivas de embriaguez, como os êxtases religiosos, e uma forma superior de êxtase: a iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, que ele percebe no amor cortês de Nadja, na revolta anarquista e nos mistérios presentes no coração do cotidiano. Benjamin (2012, p. 33) enumera alguns tipos de iluminados profanos: “o homem que lê, que pensa, que espera, o *flâneur*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos”.

Para Benjamin, a descoberta das energias revolucionárias que se ocultam no antiquado e no obsoleto é resultado de uma iluminação profana dos surrealistas. E, precisamos lembrar, Benjamin cita também as fotografias antigas entre os objetos com potencial revolucionário. Um objeto muito específico, que salta entre os demais à sua volta – e essa predominância é notável sobretudo nas feiras de antiguidades, como o mercado de pulgas em Paris, que figura no surrealismo das fotografias de Kati Horna e dos escritos de André Breton quando ele descreve seu passeio com Nadja. Entre as mercadorias antigas expostas, a materialidade das imagens, fotográficas ou não, destaca-se porque as linhas do seu contorno configuram um portal para a atmosfera e o afeto da dimensão representada.

Diante deste olhar materialista histórico para os objetos antiquados, Michael Lowy (2007, p. 82) tece as seguintes observações em seu artigo *Walter Benjamin e o surrealismo: história de um encantamento revolucionário*:

Trata-se de uma prática que aparece em numerosos escritos de Benjamin: a utopia revolucionária deve passar pelo redescobrimto de uma experiência antiga, arcaica, pré-histórica [...]. Benjamin não propõe uma volta ao passado, mas, segundo a dialética própria do romantismo revolucionário, um desvio através do passado até um novo porvir que integre todas as conquistas da modernidade desde 1789. [...] Benjamin insiste na distinção entre formas inferiores e primitivas de embriaguez – que incluiriam o êxtase religioso e o das drogas – e uma forma superior, levada a cabo pelo surrealismo em seus melhores momentos: a iluminação profana, “de inspiração materialista e antropológica”.

Não obstante o encantamento que nomeia o artigo de Lowy, Benjamin critica nos surrealistas uma certa visão romântica muito rápida e pouco dialética ao experimentar a essência da embriaguez. Com exceção, certamente, de um dos pioneiros do surrealismo: Pierre Naville, cujos escritos moldam a atmosfera reflexiva sobre o conceito de “organização do pessimismo”, ideia admirada e citada por Benjamin. No texto de 1928 sobre o surrealismo, ele afirma que os pressupostos da revolução encontram-se na “organização do pessimismo”, por ser a atitude absolutamente oposta ao otimismo diletante e inócuo dos burgueses.

Organizar o pessimismo significa, entre outras coisas, desconfiar do curso aparentemente natural da história, tal como propagado pelas narrativas oficiais e hegemônicas do historicismo, e romper com a mera contemplação de imagens. E, justamente nesse ponto, as experiências fotográficas das vanguardas artísticas do início do século XX constituem um movimento essencial, por desafiar as convenções imagéticas fundadas na perspectiva renascentista e provocar sensações visuais inusitadas, para romper com o conforto das miradas e dos pensamentos habituais, tão distantes das potencialidades revolucionárias.

“O compromisso enérgico com a vida revolucionária encontra sua fonte neste pessimismo”, analisa Michael Lowy (2007, p.73): “Convergem neste ponto o materialismo antropológico e a imagem dialética do sonho que Benjamin contrasta com o despertar concebido no livro das *Passagens* como ponto de oposição ao movimento surrealista”. Pois, como Benjamin escreve naquele livro, enquanto Aragon e o surrealismo permaneciam no reino dos sonhos, em *Passagens* tratava-se de encontrar a constelação do despertar, como uma dissolução da mitologia no espaço da história.

E, sobre o despertar mencionado por Benjamin na última frase do artigo de 1928 sobre o surrealismo, Lowy (2007, p. 90) tenta decifrar:

Que significa esta enigmática alegoria de um despertador que marca “cada minuto durante sessenta segundos”? Benjamin sugere, sem nenhuma dúvida, que o valor único do surrealismo consiste na sua disposição para considerar cada segundo como a porta estreita pela qual pode entrar a revolução. Porque é da revolução que se está falando, desde o princípio até o final deste ensaio, e todas as iluminações profanas só adquirem seu sentido em relação a este último e decisivo ponto de fuga.

Como sempre, Benjamin deixa potentes enigmas em suas entrelinhas e alguns portais implícitos nas curvas dos seus labirintos escritos diante de nossos curiosos olhos históricos. Neste artigo de 1928, ele enfatiza que o observador alemão não está situado na fonte francesa do surrealismo e, portanto, tem a oportunidade de avaliar as energias do movimento sem se deixar levar pelas aparências artísticas ou poéticas – as energias das potencialidades revolucionárias a partir de uma nova relação com o cotidiano. Quase um século depois, continuamos a buscar a percepção das latências revolucionárias, dos movimentos submersos que vão desafiar a aparente estabilidade da superfície por onde navegam os herdeiros dos vencedores de outrora, dos afetos que atijam levantes e lançam pedras para elevar barricadas.

Afetos de possibilidades

O campo dos possíveis é definido por afetos específicos, de acordo com o filósofo Vladimir Safatle, que busca compreender as condições para a emergência do sujeito político. Para ele, uma perspectiva crítica precisa compreender as sociedades como circuitos de afetos que apontam para determinadas possibilidades de ação e de vida, desconsiderando outras – pois os circuitos de afetos produzem coesão social e permitem compreender a natureza dos comportamentos coletivos. Safatle inicia seu livro delineando um trajeto de afetos que percorrem as sinuosas linhas do medo ao desamparo. Analisa a articulação entre afetos e corpos políticos à luz da filosofia moderna.

O direcionamento do medo coletivo para constituir um motor de coesão social como estratégia de aquiescência à norma estabelecida, descrito por Hobbes, é citado por Safatle (2006, pp. 16-18) poucas linhas antes de sua reflexão evocar a visão psicanalítica de Freud, que “insistiu nas consequências transformadoras de compreender não exatamente o medo, mas o desamparo como afeto político central”, considerando que a recusa de um desamparo sob certas circunstâncias históricas conduz à alienação social. Pois, para Freud, a emancipação vem da afirmação do desamparo e, para Safatle (2006, p.18), a contingência e a errância do desamparo

podem ser convertidas em dispositivos para um pensamento de transformação política. Por isso, “o desamparo não é algo contra o qual se luta, mas algo que se afirma”.

Contudo, antes de assumir o desamparo como potência de ação política, é preciso considerar um afeto paralelo e complementar ao medo: a esperança.

Medo e esperança são afetos relacionados à mesma forma de temporalidade, dominada pela expectativa (da iminência do dolo ou da redenção) que retira a potencialidade do instante. Diante disso, emerge a questão central do livro: “qual afeto nos abre para sermos sujeitos?”. Além disso, outras interrogações condutoras da reflexão proposta: como pensar movimentos de transformação estrutural da experiência? Como repensar a corporeidade do vínculo social e sua dinâmica de afetos?

Para ampliar as perspectivas, Safatle (2006, p. 24) exemplifica que “o proletariado não é apenas um conceito sociológico que descreve determinada classe de trabalhadores, mas também um conceito ontológico que descreve um modelo de emergência de sujeitos políticos com afetos bastante específicos”. Portanto, não seremos capazes de pensar novos sujeitos políticos sem nos questionar como produzir outros corpos – e corpos são materializações das afecções. Pois é necessário inicialmente desamparar-se para ser um sujeito de ação.

Não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas ainda impensadas. Mais do que novas ideias, neste momento histórico no qual a urgência de reconstrução da experiência política e a necessidade de enterrar formas que nos assombram com sua impotência infinita se fazem sentir de maneira gritante, precisamos de outro corpo. (SAFATLE, 2006, p. 29)

As afecções semelhantes que unificam os insurgentes são também componentes das barricadas; componentes invisíveis que unem materiais efêmeros e circunstanciais, independente das distâncias espaciais e temporais entre as ressurgências dos levantes.

A possibilidade de experiências políticas pede um impulso em direção à mutação dos afetos, como escreve Safatle (2006, p. 38): “nossa sujeição é afetivamente construída, ela é afetivamente perpetuada e só poderá ser superada afetivamente, a partir da produção de uma outra *aiesthesis*”. O termo grego aponta para um conceito que já circulava entre os filósofos antigos e significa uma compreensão do mundo através dos sentidos, ativados por uma estética dos afetos, e não por uma estética baseada no conceito de belo.

E qual o tipo de mudança nos afetos que permite o advento da política como prática de transformação? – pergunta-se Safatle (2006, p. 38), para depois afirmar que “só pessoas desamparadas são capazes de agir politicamente”. Porque o desamparo, ao contrário do medo

e da esperança, inaugura uma temporalidade desprovida de expectativa; uma temporalidade que reencontra as potências da vida política.

E potência não é poder, como diferencia Didi-Huberman (2017, p. 321) em *Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva)*, ao evocar o olhar de Bataille sobre a potência como o “primeiro movimento da plena desmesura”, um movimento de insubordinação e transgressão, e diferenciá-la do poder, constituído por uma lógica da submissão e do aprisionamento às regras, mesmo para aquele que o exerce.

Mas o que desperta a potência do movimento sedicioso? Que forças podem atizar a erupção dos levantes? Didi-Huberman (2017, p. 290) afirma que a perda é a primeira força dos levantes, pois desperta a dialética entre melancolia e revolta, percebida por Freud como a tensa polaridade entre a paixão resignada e a paixão de agir contra algo, na dinâmica de fazer transbordar no espaço público o que antes era um íntimo e inconfesso mal-estar particular.

Para Didi-Huberman, esta dialética, que coloca em ação todos os levantes, tem seu paradigma pioneiro na revolta do filme *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, e uma materialização peculiar no trabalho de Aby Warburg, cuja investigação acerca da sobrevivência das formas gestuais através das imagens aponta que uma das polaridades dos formatos culturais reside na dialética psíquica e corporal entre melancolia e levante.

Entretanto, afirma Didi-Huberman (2017, p. 304), parece que Warburg negligenciou o *pathosformel* do levante político: “nas coletâneas de gestos fundamentais de Warburg dificilmente serão encontradas imagens de lutas sociais e políticas contemporâneas a ele [...]. É conhecida, porém, a lucidez de Warburg ao considerar a história da cultura como uma ‘tragédia’, ou um imenso campo de conflitos”. Assim, em certo painel do atlas *Mnemosyne*, há uma iconografia da lamentação cuja montagem transmite a ideia dialética de uma “inversão energética do *pathos* da dor”, como no levante de Odessa após a morte do marinheiro no filme de Eisenstein.

Ler em Didi-Huberman (2017, pp. 307-310) que os protagonistas dos levantes são os desejos que sobrevivem após as perdas permite imaginá-los imersos em temporalidades que ultrapassam o presente da ação, especialmente quando o autor escreve que “para ser protagonista de um levante é preciso esquecer um certo presente e, com ele, o passado recente que o instaurou”.

Diante de olhos históricos, este esquecimento do passado recente significa mergulhar em tempos bem anteriores, intercalando voos de rememoração e pousos em imagens referenciais que atravessam os séculos. Submergir em tempos onde habitam os desejos por

outras histórias e questionar as narrativas uníssonas sobre a humanidade. Por isso, Didi-Huberman (2017) conclui que

ser protagonista de um levante é causar ruptura em uma história que o mundo inteiro acreditava entendida (no sentido em que se fala de um caso entendido, fechado, encerrado): é romper a previsibilidade da história, refutar a regra que pensávamos presidir seu desenvolvimento ou sua manutenção.

Em palavras benjaminianas, significa explodir o *continuum* pelos ares. Entre desejos e (possíveis) rupturas, as ações são determinadas por afetos que impulsionam o indivíduo a mesclar-se com o coletivo.

Do livro *O homem revoltado* (1951), de Albert Camus, Didi-Huberman (2017, p. 319) destaca o que denomina um “enunciado existencial”: “Eu me revolto, logo, nós existimos. Revoltar-se? Uma mistura de recusa (quanto ao estado presente das coisas) e de assentimento (quanto a um movimento futuro das coisas)”. E retorna à questão fundamental do desejo:

O tempo da revolta seria, então, o tempo de um presente desejante, de um presente desejado, movendo-se em direção ao futuro pelo próprio gesto de produzir uma mudança: um presente que contesta a si mesmo pela potência do desejo que lhe escapa. Camus sugere que é justamente assim que o tempo advém, que a história se constitui: “Em certo sentido, a história dos homens é a soma de suas revoltas sucessivas”.

Desejo e revolta: desobediência. Para Didi-Huberman (2017), desobedecer é tão antigo e tão urgente quanto desejar. Por isso, suas reflexões convocam desde a história bíblica de Eva e os mitos gregos de Atlas e de Prometeu até os levantes contemporâneos, enfatizando como marco de uma história moderna da desobediência o livro de Henry David Thoreau sobre a desobediência civil, inspirado na experiência do autor ao passar uma noite na prisão, em 1846, pelo ato de se recusar a pagar impostos. A desobediência, ato primeiro de resistência e anúncio de revolta. Entretanto, a recusa só faz sentido quando inventamos novas formas de viver e de agir, como analisa Didi-Huberman (2017, p. 344):

Não seria a evidência dos levantes, primeiramente, a do gesto pelo qual recusamos certo estado – injusto, intolerável – de coisas que nos rodeiam, que nos oprimem? Mas o que é recusar? Não é somente não fazer. Não é limitar a recusa ao reino único da negação. Recusar, gesto fundamental dos levantes, consiste sobretudo em dialetizar [...] Só recusamos verdadeiramente ao decidir existir e fazer de outro modo.

Fazer de outro modo. *Desobedecer*: o título do livro de Frédéric Gros é um infinitivo gramatical e existencial, uma ideia submersa, latente e cíclica, um imperativo soprado nas consciências íntimas e gritado por manifestantes em praças públicas.

Nós aceitamos o inaceitável é o nome do primeiro capítulo, pequena frase que se sustenta como diagnóstico, quase um lamento, estupefação, quase uma convocação ao levante. Gros é um filósofo foucaultiano que inicia seu livro enumerando alguns motivos contemporâneos que já deveriam ter suscitado a desobediência, pois só fazem agravar-se – principalmente a degradação progressiva do meio ambiente e o aprofundamento das injustiças sociais e desigualdades entre uma elite riquíssima e a imensa multidão de despossuídos e endividados, distraídos pelo discurso capitalista que vincula o sentido da vida ao consumo desenfreado, para diluir a potencialidade de revolta da maioria explorada.

Como obedecer ao que ceifa a vitalidade e a potência da existência? E como desobedecer? A proposta de Frédéric Gros (2018, p. 16) é pensar “a questão da desobediência a partir da questão da obediência, posto que a desobediência, ante o absurdo, a irracionalidade do mundo em seu estado atual, é a evidência”. E conclui: “o que choca é a ausência de reação, a passividade”.

Por isso, defende uma democracia crítica, baseada em uma tensão ética individual, que precisa ser articulada em uma ação coletiva que vislumbre projetos futuros. Sua pesquisa relaciona a desobediência com a vitória sobre si, sobre o conformismo e a inércia, investigando as condições éticas do sujeito político e evocando, assim, as premissas da antiga filosofia grega referentes ao cuidado de si, como o desafio que Sócrates lançava aos passantes e aprendizes. As reflexões éticas definem os limites da obediência e libertam as consciências do estado de subserviência.

Para Gros (2018, p. 17), o afeto decisivo dos levantes é a desobediência:

A insurreição não se decide. Apodera-se de um coletivo, quando a capacidade de desobedecer juntos volta a ser sensível, contagiosa, quando a experiência do intolerável se adensa até se tornar uma evidência social. [...] Numa época em que as decisões dos “especialistas” se orgulham de ser o resultado de estatísticas anônimas e insensíveis, desobedecer é uma declaração de humanidade.

Por outro lado, reconhece Gros (2018, p. 40), “a única razão para obedecer é a impossibilidade de desobedecer”, quando o custo da desobediência é insustentável e “a sanção seria imediata e demasiado pesada”. Aqui advém o medo como amálgama invisível da resignação coletiva, distraída por superficialidades cotidianas que fazem parecer natural algo

que é histórico e econômico. O medo que se posiciona como obstáculo aos levantes, como analisa Didi-Huberman (2017, p. 345):

O medo, de fato, revela-se como o primeiro inimigo dos levantes: impõe o silêncio e imobiliza os corpos, os gestos, os desejos, as vontades. É quando enviam o medo às favas que os povos produzem primeiramente um murmúrio, [...] que, na expressão “murmúrio dos povos”, significava o ingresso no rumor, isto é, na sedição ou no levante propriamente dito [...].

Diante do medo disseminado, o que faz uma trama de afetos se recompor em novos arranjos, capazes de insuflar e sustentar potências de coragem para recusar, desobedecer e levantar-se, apesar de tudo? Qual o movimento inverso, o avesso, o ímpeto submerso?

Ao mesmo tempo, a submissão pode trazer como seu reverso futuro uma promessa de revolta, de *rebelião*. O submisso espera sua hora. [...] Se digo que essa relação de forças é histórica, contingente, transitória, reversível – um puro estado de fato –, então a submissão, obediência refratária, contém em si a insubmissão como revanche. [...] Rebelião, *Re-bellum*: a guerra recomeça, o antigo vencido se recompõe. (GROS, 2018, p. 41)

Ao investigar as trajetórias possíveis entre a resignação absoluta e a rebelião, Gros estrutura sua análise em quatro níveis de obediência e seus respectivos opostos: da submissão à rebelião; da subordinação à resistência; do conformismo à transgressão e do consentimento à desobediência civil, que pode assumir atos de dissidência cívica. Como preâmbulo, a oposição entre duas epistemes: na primeira modernidade, século XIX, Kant escreve que a obediência civiliza a natureza humana – e desobedecer, portanto, seria um ato selvagem; na segunda modernidade, século XX, o paradigma se inverte quando Hannah Arendt evidencia a obediência do autômato sem ética – e a desobediência, então, é justamente o que humaniza.

Quanto aos níveis de obediência, o mais radical é a submissão, que configura um estado de pura coerção em que o outro destrói suas vontades e sua liberdade. Há níveis de submissão, entre os quais uma submissão momentânea, que não interioriza comandos e cultiva, secretamente, um espírito de revanche. Por outro lado, o extremo da impossibilidade de desobedecer inspirou o ensaio de Étienne de La Boétie *Discurso da servidão voluntária* - um manuscrito do Renascimento que impressionou os olhos de Montaigne, que o descreve como um texto contra os tiranos. Gros (2018, p. 56) observa que “não há, no livro de La Boétie, uma exortação ao levante. Devemos resistir à submissão que sustenta os poderes alheios. Ser livre, desfere La Boétie, é, antes de mais nada, emancipar-se do desejo de obedecer, estancar em si a paixão da docilidade [...]”.

Outro estilo de obediência acontece quando envolve hierarquias: a subordinação, que reconhece e admira uma autoridade, e muitas vezes sente gratidão – o que tornaria a desobediência, portanto, uma atitude ingrata. A subordinação inclui a obediência incentivada pela cultura cristã como via de salvação e também a obediência como medo da desordem política que poderia acontecer por insubordinação coletiva.

Em seu terceiro tipo de manifestação, a obediência pode assumir o comportamento conformista, uma inércia passiva que busca alinhar-se aos outros. Resulta em uma padronização tácita, porém efetiva, que molda os sujeitos na sociedade. Para romper o conformismo, é preciso enfrentar o desafio de proferir dissonâncias em meio ao coro de elevadas e numerosas vozes que se anunciam como a única verdade. E talvez sentir-se só, rejeitado ou excluído – até encontrar os que compartilham a sua coragem. Pois, como escreveu Clarissa Pinkola Estés, quem não uiva não encontra sua matilha. Assim os lobos escapam da cruel metáfora de Hobbes e também do pesadelo de Nietzsche de ver a humanidade transformada em areia, “todos muito semelhantes, muito pequenos, muito francos, muito conciliadores, muito enfadonhos”, como escreveu o filósofo, transcrito por Gros (2018, pp. 105-106).

O conformismo em massa é promovido intensamente pelo século XX, que produz indivíduos padronizados como mercadorias. Indivíduos dóceis e previsíveis na consolidação da sociedade disciplinar forjada no século anterior. Gros avalia a obediência como um ato de *desresponsabilidade*, diferente da irresponsabilidade sustentada pela negligência.

Portanto, enquanto a submissão faz obedecer como escravo, a subordinação faz obedecer como criança e o conformismo faz obedecer como robô, o consentimento faz obedecer como cidadão. O consentimento, o quarto tipo de obediência, é um comportamento que permite interrogar mais diretamente a relação política, pois resulta de uma imposição plenamente aceita, como as leis da cidade. Existe a possibilidade de desobediência civil, que se depara com a ideia de que é sempre tarde demais para desobedecer. Por isso, Thoreau tornou-se um ícone da ruptura, um símbolo da subversão. Seu livro *A desobediência civil* é tão provocativo, assim como o ensaio de La Boétie, que Tolstói, Mahatma Gandhi e Martin Luther King falaram do impacto dessa leitura para eles. Gros (2018, pp. 153-155) observa que

A desobediência é um dever de integridade espiritual. [...] A desobediência em Thoreau se enraíza em um trabalho ético sobre si, uma exigência interior testemunhada por suas longas caminhadas que equivalem às orações em Martin Luther King e à fiação de algodão em Gandhi. Essa transformação, essa ascese é o transcendental ético da desobediência.

Esta ascese emana do cuidado de si da filosofia grega antiga, resgatado por Michel Foucault em seus últimos livros e cursos no *Collège de France*. Pelo fato de que o estopim da desobediência é individual e intransferível, é preciso “fazer a experiência do indelegável e entrar em dissidência cívica”, convoca Gros (2018, p.157). E Thoreau incentivou esta coragem do indelegável diante da impossibilidade de continuar a obedecer.

Portanto, recusar ser uma simples dobra, uma ondulação do mar dóxico, e opor à covardia o eu insubstituível, isto é, aquele que, sentindo-se chamado, responde presente, porque faz a experiência da urgência [...]. Coragem da verdade, coragem de pensar em seu próprio nome. Esse exercício do juízo é também o que Sócrates chama de “exame”, ou seja, a forma primeira do cuidado que cada um deve ter de si mesmo. (GROS, 2018, p. 164)

Não se trata de cuidar de si no sentido de uma postura egoísta, individualista, mas de permanecer vigilante nesse núcleo ético que habita cada um. Sócrates é aquele que se dirige a seus compatriotas para lhes dizer: “Vejo-vos cuidar facilmente de vossas riquezas, vossas reputações, vossos prazeres. Mas *de vós mesmos* realmente, será que cuidais realmente? (GROS, 2018, p.181)

O cuidado de si resulta no contato íntimo e intenso com a ética. Nesse sentido, pode despertar o afeto inegociável da desobediência, base das insubmissões coletivas que impulsionam levantes contra a imposição de silêncios e opressões.

A insubmissão coletiva torna-se um movimento histórico real e consistente quando se produz uma covibração de numerosos “si” indelegáveis, porque a situação degradou-se a tal ponto que cada um sente a urgência de reagir e a necessidade de não mais obedecer. É a essência das revoluções quando cada um se recusa a deixar a outro sua própria capacidade de supressão para restaurar uma justiça, quando cada um se descobre insubstituível para se pôr a serviço da humanidade inteira, quando cada um faz a experiência da impossibilidade de delegar a outros o cuidado do mundo. (GROS, 2018, p.184)

A desobediência é uma tentativa, um ensaio de coragem, de movimento e de liberdade. É tão ousada que provoca reação imediata da ordem estabelecida. É tão simples que cabe nas breves palavras de poesias, panfletos e muros. Emana das letras de Paul Éluard que compõem o belo poema e símbolo da resistência francesa durante a ocupação nazista: *Liberté* (1942). Pois escrever o nome “liberdade” sobre as superfícies práticas do cotidiano (os cadernos de escola, a fruta cortada, o espelho do quarto, a cama vazia) e sobre as superfícies simbólicas da história (as armas dos guerreiros, as coroas dos reis), como pratica o poeta, é um ato expressivo de desobediência pacífica às forças opressoras alemãs que violaram as fronteiras francesas.

A convocação à desobediência aparece também nos panfletos que voavam como borboletas nos céus de Paris durante a ocupação nazista, como aquele impresso pelo jornal

Libération que dizia “A desobediência é o mais sábio dos deveres”. Didi-Huberman (2017, p. 370) analisa a potência desta forma de comunicação na estratégia dos levantes:

Não basta desobedecer. É urgente, também, que a desobediência – a recusa, o apelo à insubmissão – se transmita aos outros no espaço público. Levantar-se? Primeiramente, levantar seu medo. Jogá-lo para longe. Jogá-lo, até, diretamente na cara daquele ou daqueles que tiram seu poder da organização dos nossos medos. Dar-lhe, assim, um sentido político. É ter levantado o seu desejo. [...] As borboletas de papel levantam: não se sabe quem receberá, aqui e acolá, a mensagem de levante carregada pelo vento; é um momento de extremo lirismo.

Os panfletos semeiam palavras de ordem que fazem lembrar aquelas pintadas nos muros de Paris em 1968, durante a primavera de revoltas estudantis e operárias. Haussmann, em sua extensa administração oitocentista que transformou definitivamente a cidade, jamais poderia imaginar que as construções parisienses tão planejadas seriam rabiscadas pela pressa das letras em levante, que transformaram suas fachadas em painéis subvertidos por improvisos de tinta e ousadia. “Sejam realistas, peçam o impossível”, “é proibido proibir”, “a imaginação no poder”: provocações revolucionárias que amanheciam nos muros para acordar os transeuntes do cotidiano, após a dissipação da fumaça das bombas de gás atiradas na véspera.

Entre as eufóricas garatujas, havia a inscrição “*Sous les pavés, la plage*” em alguns muros; uma breve construção poética para incentivar a elevação de barricadas nas ruas de Paris, pois avisa que havia areia (“praia”) sob as pedras de pavimentação, que deveriam ser extirpadas das ruas e atiradas às barricadas.



Figura 2 – Roger-Viollet. *Inscrição em muro parisiense*, 1968. <https://www.roger-viollet.fr>.

Panfletos e muros, portanto, são mensageiros de escritas que transmitem e incentivam afetos de insubmissão; palavras que desejam sua metamorfose em ação e, posteriormente, em imagens fotográficas, uma das formas materiais em que habitarão a história.

Didi-Huberman (2017, pp. 373-375) observa que o panfleto é algo pequeno e frágil, mas que pode ser tão perigoso quanto uma arma, porque “faz então surgir, no cerne de seu apelo à ação, algo como um *pathos* condensado: um lirismo do gesto, poderíamos dizer, mas inerente à própria decisão, política, de se levantar”. Para ele, o poema *Liberté*, de Paul Éluard, pode ser visto como uma referência ao gesto clandestino de escrever de todas as maneiras a palavra liberdade nos pequenos papéis destinados a voar para incentivar a coragem da resistência contra as opressões.

Medo, esperança, desamparo, perda, melancolia, recusa, resistência, desejo, coragem, revolta. Os afetos traçam um instável mapa não-linear, movidos por uma dinâmica invisível através da qual formam constelações que, em momentos específicos, podem despertar os levantes ou amontoar às pressas uma barricada. Imprevisíveis, como percebe Didi-Huberman (2017, p. 330) ao se perguntar: “podemos prever a revolução dos astros graças às leis da astronomia, mas quem pode prever a revolução dos povos da história?”.

Da ópera ao levante

Seria possível imaginar um levante na saída de um teatro, feito por espectadores subitamente movidos pela apresentação artística a que acabaram de assistir? Relatos históricos apontam que uma ópera provocou isso no século XIX – mais precisamente em 1830, quando *La muette de Portici* foi apresentada na Bélgica.

A ópera, criada na Itália durante o Renascimento, origina-se como uma manifestação dessa atmosfera que mirava a Antiguidade Clássica como fonte de inspiração. Eruditos e músicos italianos buscavam reviver o antigo drama grego em Florença, mesclando dramaticidade, dança, canto e música. Esta ópera pioneira absorveu também as experiências musicais italianas que aconteciam por volta de 1600, como as canções e os madrigais executados nos intervalos dos atos teatrais.

Entretanto, justamente o diferencial da ópera em relação ao teatro, que consiste no fato de ser uma obra totalmente cantada, suscita discordâncias. Há percepções de que apenas o coro do teatro grego cantava ou entoava suas falas de forma distinta dos outros personagens da representação. Não obstante, os acadêmicos florentinos evocaram o teatro da Grécia Antiga como precursor da ópera que florescia naquele momento renascentista. Este desígnio tem como compreensão propulsora o conceito aristotélico de catarse, que nomeia uma expurgação emocional a partir da identificação dos espectadores com as vicissitudes dos personagens em cena. Entre os partidários desta concepção, havia um grupo de humanistas florentinos

denominado Camerata (1573-1587), cuja figura central era o conde Giovanni de Bardi, como relatam Carolyn Abbate e Roger Parker (2015, pp. 66-67):

O conde Bardi, em particular, estava convencido de que a poesia, sozinha, não poderia causar essa poderosa reação, e essa convicção o levou a um salto de imaginação: a tragédia clássica tinha obtido esse efeito porque as palavras eram cantadas, não faladas; a música constituía um segundo *continuum* dentro do drama, e produzia resultados miraculosos [...]. Bardi e seu círculo especulavam então sobre o que aconteceria se eles criassem uma forma de teatro que usasse palavras e música ao mesmo tempo.

No entanto, quando atingiram esse ponto, os teóricos chegaram a um impasse. Como poderiam tentar fazer uma recriação moderna daquilo que pensavam ter sido o drama musical grego? [...] Mas o cerne dessa nova forma teatral – a música milagrosa, o segundo *continuum*, aquilo que suporta o drama – era um tanto diferente e inicialmente muito simples: seria uma recitação musical, o recitar cantando. [...] Os textos entoados que foram inventados com esse propósito vieram primeiro, em sua maior parte, da tradição dos pastorais; eram histórias sobre ninfas, pastores e semideuses, que viviam em jardins maravilhosos ou em fantásticos paraísos campestres [...].

Entre as primeiras criações operísticas, destacou-se a história de Orfeu e Eurídice. Apresentada em 1607, *Orfeu* de Monteverdi é considerada a primeira grande ópera com o formato atual – apesar de ter ficado três séculos sem ser encenada, voltando aos palcos apenas no século XIX. Abbate e Parker (2015, p. 68) observam que é significativo que Orfeu, um semideus filho de Apolo que exerce seu domínio através da música, seja um herói pioneiro e muito frequente na história da ópera, por ser “uma representação alegórica: o poder de Orfeu sobre os governantes das sombras, sua capacidade de dominá-los por meio da canção, tem ressonância com o poder da ópera sobre seu público. A música operística pretendia induzir nos ouvintes os extremos da emoção [...]”

E as alegorias e partituras operísticas expandiram decisivamente seu público quando a ópera foi para Veneza, saiu dos limiares palacianos e tornou-se acessível a qualquer um que pagasse os ingressos do teatro. Os compositores romanos Francesco Manelli e Benedetto Ferrari decidiram levar a ópera para Veneza, pois a cidade já tinha uma tradição musical e, principalmente, uma tradição carnavalesca que atraía turistas de cidades próximas, portanto um público potencial para o teatro. Não por acaso, foi justamente durante o Carnaval, em 1637, que o Teatro San Cassiano apresentou a primeira ópera encenada em Veneza: *Andrômeda*, composta por Manelli e com libreto de Ferrari.

A estética carnavalesca veneziana, com suas máscaras características, passou a influenciar as montagens de óperas. Nos anos seguintes, diversos teatros foram erguidos em Veneza, como o Teatro Sant’Angelo, em cujo palco Vivaldi fez a estreia da maioria de suas 50

óperas. De Monteverdi a Vivaldi, a ópera fez o trajeto dos palácios aos teatros, da nobreza ao povo. Os efeitos desta transição são perceptíveis tanto na arquitetura dos teatros, que passaram a ter setores a serem ocupados conforme as classes sociais, quanto nas representações dos palcos.

Dos ambientes de corte aos teatros públicos, houve alterações visuais e musicais na encenação das óperas, tanto pela influência das extravagâncias estéticas do Carnaval de Veneza, quanto pelo comportamento ruidoso das audiências, que levou à composição de árias com notas cada vez mais altas, para sobrepor a música ao barulho do público, que costumava conversar e comer durante as apresentações.

Veneza foi essencial para a transformação do público de ópera e para o estabelecimento de padrões cênicos e musicais que aceleraram a produção de óperas, com um formato de três atos e um prólogo. As óperas venezianas foram pioneiras também em abordar questões políticas e históricas, conforme analisam Abbate e Parker (2015, p. 75):

Embora a mitologia antiga ainda estivesse presente nas tramas [...], romances históricos e eventos políticos da Antiguidade clássica – histórias nas quais os personagens humanos predominavam – excluía os deuses, as deusas, os pastores e as ninfas. Além disso, o âmbito das tramas se expandiu. Agora encontramos histórias nas quais [...] empregados podem zombar de seus patrões, em que as virtudes não serão necessariamente recompensadas à medida que se desenrola a trama [...].

Não obstante a atualização das tramas operísticas que se aproximavam de circunstâncias objetivas e históricas da realidade – ou talvez justamente por esta aproximação –, as óperas despertaram críticas quanto à sua falta de verossimilhança, devido à música permanente cantada pelos personagens todo o tempo e nas mais improváveis situações. “Por volta de 1650, começaram a aparecer as primeiras objeções sérias às óperas quanto a seu realismo”, contam Abbate e Parker (2015, p. 83) para explicar que “árias em que o virtuosismo prevalecia sobre a clareza característica dos recitativos, nas quais a emoção era adaptada às exigências de um determinado gênero, parecem ter se tornado, de fator irritante, à origem de novos conceitos estéticos para a ópera”.

A representação de uma realidade envolvida pela música onipresente é a essência e o desafio da ópera, composta por árias e por recitativos que buscam preservar em notas musicais os ritmos da linguagem falada. Estes são seus dois elementos sonoros estruturais; enquanto o recitativo traz o fluxo dinâmico da narrativa e o diálogo informal em melodias rudimentares, as árias têm suas composições elaboradas e rebuscadas para evocar uma pausa nesta narrativa dos fatos, como uma suspensão do tempo que permite a contemplação e o afloramento do estado de

espírito dos personagens. Esta relação singular com o tempo aponta a afinidade da ópera com o irreal, pois conforme Abbate e Parker (2015, pp. 36-37):

Este é um ponto crítico, já que essa fundamental inverossimilhança, mesmo que não acabe restringindo a ópera a certos tipos excepcionais de personagens (um deus ou elfos ou ninfas aquáticas), num sentido mais amplo determina a preferência da ópera por narrativas extremas, momentos de paixão extraordinária e dilemas impossíveis; a magia e o irracional; eventos históricos em nível mundial. O teatro falado [...] nunca poderá se igualar ao irrealismo central da ópera, que é o contínuo cantar. [...] Na maior parte de sua história, a ópera desprezou eventos e ações comuns; ou [...] tratou-os como um contraponto surreal de uma mais dramática e violenta hiperexistência.

Incorporando suas progressivas metamorfoses, a ópera expandiu-se pela Europa através de trupes itinerantes e adaptações locais, assumindo formas variadas de manifestação conforme as tradições de cada país. Alguns países, como a Alemanha, receberam bem a ópera nos moldes italianos. Porém outros, como a França, promoveram inovações na ópera, como a introdução dos balés e o extremo cuidado na elaboração dos cenários, considerando a ideia de *couleur local* na elaboração da *mise-en-scène*. As alterações do modelo veneziano ocorridas no primeiro centenário da ópera permanecem até os dias contemporâneos como forma de contar e cantar uma história.

Em suas itinerâncias, a ópera desenvolveu gêneros, cada qual com suas particularidades e seus códigos de comunicação, como as italianas ópera-séria e ópera-bufa, e as francesas *opéra-comique* e *grand opéra*. Na França, a busca da verossimilhança transformou as paisagens visual e sonora da ópera, ao construir uma nova visualidade no palco e ao favorecer mais as vozes naturais do que o agudo dos *castrati* que cantavam na Itália. Estas duas transformações constituem, entre outras características, o gênero da *grand opéra*, que floresceu na primeira metade do século XIX, especialmente em Paris.

Evocando a atmosfera narrativa dos romances históricos do século XIX, a construção cênica do realismo através dessa nova visualidade operística suscitou a criação do *Comité de mise-en-scène*, como conta Abbate e Parker (2015, pp. 309-310):

A grande variedade de modos e tons na *grand opéra* fazem com que comparações com o romance histórico, o gênero literário dominante no século XIX, sejam difíceis de evitar. [...] O fim da década de 1820 em Paris foi, então, uma significativa conjuntura na história das vozes operísticas. Não menos importante, ela presenciou o início de um novo regime visual. Uma crucial mudança foi a formação de um comitê de encenação no *Opéra*, o chamado *Comité de mise-en-scène* [...] essas práticas fizeram de Paris o centro de tudo que é visual, no que concerne à ópera.

A consolidação do novo regime visual que se experimentava desde o início do século XIX indica que Paris era o centro da visualidade não apenas no que se refere à ópera – como evidenciam as pesquisas do historiador da arte Jonathan Crary, em seus livros *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX* e *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*.

Nos teatros de ópera, buscava-se compor o realismo visual estruturando a *mise-en-scène* com base na cor local, estabelecendo conceitos imagéticos em consonância com as notas da partitura e as trajetórias dos personagens cantantes. É possível pensar que com o irrealismo sonoro de um mundo totalmente cantado em sua representação, a dimensão realista da ópera foi construída através das imagens dinâmicas nos cenários do palco.

Idealizado para ser a instância coordenadora de todos os elementos visuais da ópera, o *Comité de mise-en-scène* foi criado na Ópera de Paris, em 1827, destinado a analisar desenhos, figurinos, decorações e maquinários em cena. Assim, quando houve a estreia de *La muette de Portici*, em 1828, este comitê pioneiro compôs-se de especialistas para analisar os diferentes aspectos do trabalho, incluindo o Inspetor-Geral do Departamento de Belas Artes e um ex-gerente de palco da *Panorama-Dramatique* e do *Théâtre-Français*, que apresentou os dispositivos cênicos que simulavam a erupção do Vesúvio.

Com objetivos semelhantes e um intervalo de 50 anos, o diretor da *première* de *Aida* na Ópera de Paris constituiu uma comissão para supervisionar o planejamento visual, em relação à exatidão histórica e também ao aspecto pitoresco e harmônico entre tons e cores, relata Nicole Wild (2010), no artigo *La question de la mise-en-scène à l'époque du grand opéra*.

Entretanto, a comissão pioneira, cujos princípios foram resgatados para a montagem da ópera de Verdi em 1880, havia sido modificada em 1832, quando a Ópera de Paris teve um diretor que distribuiu a concepção visual a diferentes ateliês que priorizavam a decoração arquitetônica: é necessário antes de tudo parecer verdade, mesmo que a precisão histórica não esteja lá”, analisa Wild (2010). Libretistas e compositores frequentavam os ensaios, com espaço para consultar e propor ideias. “No entanto, se os autores participavam do planejamento de cenas, a comissão dos teatros reais excluía os pintores-decoradores”, explica Wild (2010):

Foi levantada uma disputa sobre essa questão, e Daguerre, ex-colaborador do Ciceri na Ópera [que trabalhou no *Comité de mise-en-scène* de *La muette de Portici*] e criador do Diorama, foi movido. Convidado pelo Tribunal a dar sua opinião, Daguerre justifica a posição dos pintores ao declarar que “a decoração começa no ateliê e termina no teatro com a iluminação. No teatro, a luz é falsa; não parte de um único foco, é produzida por corpos luminosos cujo número, posicionamento e intensidade o artista deve determinar [...]. Dar ao mecânico o arranjo de iluminação é sacrificar a decoração”.

Difícilmente haveria alguém mais experiente do que Louis Daguerre para defender a importância singular da iluminação artística e da *mise-en-scène* na ópera. Daguerre, além de ser um dos inventores da fotografia ao conseguir fixar a imagem delineada pela luz na superfície fotossensível, havia trabalhado justamente como pintor de cenários de ópera e como exibidor de dioramas, vistas pictóricas cuja tridimensionalidade era criada por efeitos da mudança da iluminação. O diorama era uma miniatura do mundo, assim como o palco da ópera em seus cenários de verossimilhança, planejados como unidade conceitual harmonizada. As novas imersões visuais do século XIX inspiraram definitivamente a *mise-en-scène* da *Grand Opéra* e, como experiência pioneira nesse sentido, *La muette de Portici* envolveu os espectadores na revolução de Nápoles encenada no palco.

As primeiras óperas da *Grand Opéra* – *La muette de Portici* e *Guillaume Tell* – utilizaram com muita eficácia a composição dos cenários através da cor local e dos efeitos de iluminação, para envolver nessa verossimilhança as representações populares que habitavam o palco e as melodias do coro operístico. Os efeitos visuais da *Grand Opéra* tornavam mais vívida e realista da experiência dos espectadores.

Muitos historiadores da ópera a desaprovam quando ela se torna muito fácil para os olhos; eles temem que, se a música cair muito e sair do foco, seu prestígio se perderá. Isso serve, então, para também nos lembrar periodicamente de que sempre que a ópera se torna mais voltada para o visual, quando o canto diminui ou se orienta para uma colorida massa coral, a oportunidade de alimentar a vista é também uma oportunidade de a audição relaxar. [...] as convenções da *grand opéra* ressurgiram em sua diáspora internacional em muitas décadas subsequentes, em episódios como a marcha triunfal de *Aida*, que parece ter sido diretamente extraída do libreto de Meyerbeer [outro compositor de *Grand Opéra*]. (ABBATE e PARKER, 2015, p. 316)

A *Grand Opéra* leva aos palcos narrativas em que os antagonismos políticos desafiam, através da música, a relação estabelecida entre público e privado. Grandes efeitos orquestrais, diversos números corais e duetos de solistas compõem essa atmosfera, com destaque para as vozes masculinas que cantavam a política da *Grand Opéra*, como mais um elemento verossimilhante, como explicam Abbate e Parker (2015, p. 317): “a concentração em grandes eventos políticos terá inevitável consequência auditiva: como, no passado, fazer história era inequivocamente um terreno para os homens, a *Grand Opéra* envolve com frequência múltiplos papéis para vozes masculinas de baixo registro”. Os coros femininos oitocentistas eram cantados por outras mulheres, como as bruxas de Giuseppe Verdi em *Macbeth* (1847). Contudo,

ao longo do século XX, as vozes femininas passaram progressivamente a integrar os coros da história, como no movimento das sufragistas e das feministas, com grandes solistas.

Mas na ópera relacionada ao levante da Bélgica em 1830, a personagem era a muda do título, que se manifestava pela visualidade das pantomimas. *La muette de Portici*, composta em cinco atos por Daniel-François-Esprit Auber e com libreto de Eugène Scribe, impulsionou o gênero *Grand Opéra*, que cantava liricamente os temas históricos da Europa moderna e arquitetava efeitos cênicos para enfatizar o aspecto de espetáculo da narrativa e assim encantar o público.

Entretanto, em vez de suscitar apenas uma contemplação estética ao ser apresentada no país vizinho, no *Théâtre de la Monnaie*, em Bruxelas, esta ópera instigou o ímpeto insurgente do público. A transição de espectadores a revolucionários durou menos do que o tempo da partitura e, na saída do teatro, os protestos imediatos contribuíram decisivamente, segundo relatos de historiadores, para a independência da Bélgica contra o domínio holandês. Mas há também quem defenda que, ao invés de provocar espontaneamente uma revolta, a ópera teria sido selecionada previamente para incitá-la.

No palco de *La Muette de Portici*, provavelmente nenhuma barricada, mas a alusão à revolta napolitana ocorrida em 1647 contra o domínio espanhol, liderada por Masaniello, um pescador que habitava uma cidade litorânea próxima à Portici. A revolução é impossibilitada devido ao acaso da erupção do Vesúvio, que ocorre no final da ópera – talvez como um sinal do desagrado dos deuses em relação às intenções populares sediciosas. Além disso, Masaniello não tinha motivação política para a revolta, pois buscava uma vingança pessoal contra a sedução e o abandono de sua irmã Fenella, *la muette*, pelo filho do vice-rei de Nápoles. Tratava-se, portanto, de uma história de amor e revanche em meio às classes mais desfavorecidas de Nápoles no século XVII.

Com estes contornos cênicos e dramáticos aparentemente inócuos, a dimensão revolucionária da ópera foi desconsiderada, mesmo por Goethe, que a definiu como uma simples sátira ao povo. *Die Stumme von Portici* foi apresentada pela primeira vez ao público alemão em Weimar, no final de 1829. Goethe, em carta para seu amigo Zelter, escreveu que a ópera tinha “pequenas causas e grandes efeitos”. Embora os efeitos insurgentes da ópera não parecessem notáveis aos olhos dos censores belgas, na noite de 25 de agosto de 1830, *La muette de Portici* apresentou em Bruxelas coros com palavras e notas revolucionárias:

*Conduis ta barque avec prudence,
Le roi des mers ne t'échappera pas [...]
À Naples! à Naples! au premier cri d'alarme,
Pour combattre nous serons prêts [...]
Non, plus d'opresseurs, plus d'esclaves,
Combattons pour briser nos fers [...]
Marchons! des armes, des flambeaux! [...]
Le temple ne pourra défendre
Le sang impur de nos bourreaux [...]
À nos serments l'honneur t'engage;
Plus d'esclavage, plus de tyrans!
C'est l'honneur qui t'appelle [...]*

(Dirija seu barco com cuidado,
O rei dos mares não escapará de você [...]
Em Nápoles! em Nápoles! no primeiro grito de alarme,
Para lutar estaremos prontos [...]
Não, não há mais opressores, não há mais escravos,
Vamos lutar para quebrar nossos ferros [...]
Vamos andar! armas, tochas! [...]
O templo não pode defender
O sangue impuro de nossos carrascos [...]
Para nossos juramentos, honra compromete você;
Não há mais escravidão, não há mais tiranos! [...]
É a honra que te chama. [...])

Além do coro, que representa a voz do povo em levante, a ópera apresenta um dueto entre Masaniello e Pietro em alusão à *La Marseillaise* – cujo verso “*amour sacré de la patrie*” incitou os ânimos sediciosos naquela noite que integrou o início da Revolução Belga – apesar do insucesso da revolta napolitana representada no palco da ópera. O pescador e seu companheiro cantam no dueto:

*Pour un esclave est-il quelque danger?
Mieux vaut mourir que rester misérable!
Tombe le joug qui nous accable,
Et sous nos coups périsse l'étranger!
Amour sacré de la patrie,
Rends-nous l'audace et la fierté:
A mon pays je dois la vie;
Il me devra sa liberté.*

(Para um escravo existe algum perigo?
Melhor morrer do que permanecer miserável!
Cai o jugo que nos pesa
E sob nossos golpes perece o estrangeiro!
Amor sagrado da pátria,
Dê-nos ousadia e orgulho:
Ao meu país devo a vida;
Ele me deve sua liberdade.)

La Muette de Portici é considerada uma das obras líricas fundamentais da *Grand Opéra* justamente porque as paixões que a compõem estão imersas em cenários históricos. Inicialmente, o termo “grande ópera” referia-se a apresentações inteiramente cantadas, em oposição às composições entremeadas com diálogos recitados, como na *opéra-comique*. Com notável interesse por inovações visuais, a *Grand Opéra* também marcou sua distinção pelo apreço ao *ethos* político, com mensagens sobre liberdade política, social e erótica, que costumavam não ser aceitas pelos censores de fora da França.

A multidão e o coro da ópera podem ser alegorias das assembleias públicas que provocam mudanças políticas – observa Anselm Gerhard, no livro *The urbanization of ópera: music theater in Paris in nineteenth century*. Ele também analisa que a *Grand Opéra* já antecipa o cinema, pois seus grandes contrastes correspondem às impressões da vida na cidade moderna e suas ambiguidades resultam de tensões culturais como as contemporâneas.

Considerando a transformação da visualidade da ópera no século XIX e sua relação com as experimentações dos dispositivos ópticos pré-cinematográficos, é paradigmático que *La muette de Portici*, em 1828, tivesse como inspiração de seus cenários os dioramas de Daguerre, construindo seus efeitos de realismo através da perspectiva geométrica e da iluminação dinâmica. As experiências de Daguerre também inspiraram, em 1829, a ópera *Guillaume Tell*, que apresentou no fundo do palco um panorama, em vez do cenário habitual. Reverberando essa atmosfera em seu texto *The spectacle of the past in grand ópera*, Simon Williams (2003, p. 59) observa que

o gosto dos parisienses pela estimulação visual e imersão total em um ambiente diferente do seu também era satisfeito por outros meios. Em 1809, o pioneiro da fotografia, Louis Daguerre (1789-1851), iniciou sua carreira pintando panoramas de exibição pública de cidades famosas. Mais tarde, em 1822, ele abriu o imensamente popular “Diorama”, um teatro circular de cenário. Aqui, através da mistura sutil de uma superfície dupla de pintura com luz, ele representava paisagens românticas e lugares históricos “com todos os artifícios para enganar o público a acreditar que o que eles viam diante de seus olhos era do tamanho da vida e igualmente real”. O apetite pela ilusão realista era tão grande que o realismo total no *design* se tornou uma condição prévia para o sucesso de uma produção.

Os cenários realistas da *Grand Opéra* situavam personagens cujos dramas existenciais relacionavam-se a questões do momento histórico representado. O advento da ópera histórica na França relaciona-se também com a visão pública da história na época, em consonância com o paradigma consolidado no século XIX que considera a história uma forma de compreensão do mundo.

Nesse sentido, uma grande ópera *avant la lettre* foi apresentada em 1783: *Péronne sauvée*, do compositor Dezède e do libretista Billardon de Sauvigny, que mostra como eventos cruciais são provocados por ações das pessoas comuns, como efeito de pequenas causas multiplicadas. Como na ópera contemporânea, os espectadores da Grande Opéra sabiam mais do que os personagens no palco, cujas vicissitudes aconteciam em paisagens que contextualizavam historicamente os dramas pessoais em conexões de causas e efeitos.

A *Grand Opéra* direcionava-se à experimentação da burguesia, e não aos sonhos aristocráticos que desejavam ver nos palcos da tragédia lírica situações distantes da realidade objetiva, política e social. Em relação ao libreto de *La Muette de Portici*, os censores da época determinaram a remoção de algumas linhas, como “*le peuple est maître*”, que destacava a desejada soberania do povo.

O sucesso da *Grand Opéra* deriva, entre outros fatores, de sua estreita relação com o um público particular em determinado momento histórico, através da representação de temas conectados às aspirações coletivas da época. Esta análise conduz as reflexões do ensaio *The ‘machine’ and the State*, no qual Hervé Lacombe (2003, p. 29) observa que

A *Grand Opéra* encenou, em vários disfarces históricos, o nascimento de sua própria era, ou seja, a Revolução, as terríveis lutas que a acompanharam, a luta pela liberdade contra os opressores e pelo direito das pessoas à autodeterminação. Essa arte emprestou forma dramática aos sentimentos mais profundos da sociedade, que haviam recebido nova urgência pelos principais eventos das revoluções de 1830 e 1848.

Assim, continua Lacombe (2003, p. 41), a *Grand Opéra* mostrou a possibilidade de uma sociedade “onde as pessoas se tornam uma força ativa e, graças ao coro, encontram sua própria forma de representação”.

Memórias de provações compartilhadas, consciência da história e representação do passado fizeram da *Grand Opéra* a expressão de uma identidade coletiva [...]. Assim, graças à sua força estética e sua ocasional relevância contemporânea fortuita, essa forma de arte ajudou a fornecer à burguesia um "vínculo emocional comum", um "sonho compartilhado" [...]. (LACOMBE, 2003, p. 41)

Em *La Muette de Portici*, o tema da revolta baseia-se em eventos narrados nas memórias escritas por Raymond de Moirmoiron sobre a revolução de Nápoles de 1647, quando o povo se levantou contra os opressores espanhóis – e também alude à erupção do Monte Vesúvio em 1631. “Isso define um padrão trágico para a *Grand Opéra*, em que o preço final da luta nacional

é a morte”, observa Nicholas White no ensaio *Fictions and Librettos* (2003, p. 48). Este tema aparece também em *Guillaume Tell* (1829), de Rossini.

Assim a tradição clássica da ópera foi traduzida para a vigorosa linguagem teatral popular. Aristocratas e governantes, que costumavam ser os personagens centrais da ópera de tragédia lírica, permanecem no palco, entretanto não mais como forças que definem o curso da ação. Não há mais heróis individuais: as forças decisivas passaram a ser atributo da multidão onipresente, representada pelo coro, vastamente aumentado nas produções da *Grand Opéra*. Em *The spectacle of the past in grand opera*, Simon Williams (2003, p. 69) aponta que

o coro, como principal articulador das forças que circunscrevem a ação histórica, teve um papel muito grande em todas as grandes óperas. O poder da multidão para determinar assuntos públicos foi descrito de várias maneiras: por insurreições, que são eventos centrais em várias grandes óperas [...] A violência perigosamente imprevisível que é característica de muitas grandes óperas domina *La Muette de Portici*, a primeira grande ópera a gozar de ampla popularidade na Europa. [...] Em *Muette*, a multidão tem uma presença constante.

No primeiro número da ópera, através do coro (“*Du prince, objet de notre amour*”), o povo napolitano presta uma homenagem aos seus governantes estrangeiros; no segundo ato, o protagonista Masaniello incita seus companheiros pescadores a se rebelar contra o domínio espanhol; no terceiro, o povo se revolta; no quarto, elogia Masaniello como seu novo governante; e no ato final, deixado sem liderança pela morte de Masaniello, eles sucumbem mais uma vez às forças espanholas.

“O juramento conspiratório, que converte uma queixa política relativamente privada em um compromisso de massa com a ação, é um lugar-comum da *Grand Opéra*”, posteriormente utilizado também por Verdi e Wagner, analisa James Parakilas (2003, p.84) em *The chorus*, onde conclui que “em geral, é uma sequência musical de reunião de forças e empolgação que transmite o processo pelo qual os conspiradores encontram a coragem de um empreendimento perigoso em sua solidariedade um com o outro”. Esta é a missão essencial do coro na *Grand Opéra* francesa: ser a multidão, o vetor de protesto, a potência histórica que interfere no suposto destino determinado pelos antigos heróis.

La Muette conta a história de Tomas Aniello (Masaniello), um pescador que liderou os napolitanos em rebelião contra o espanhol dominante em 1647. A ópera também se concentra no destino da pescadora muda, Fenella, irmã de Masaniello, que foi seduzida e abandonada por Alphonse, filho do vice-rei espanhol. A cortina se abre nos preparativos para o casamento de Alphonse com seu par socialmente mais adequado, a princesa espanhola Elvire. Após a

cerimônia, para horror de Elvire, Fenella identifica Alphonse publicamente como seu sedutor e depois escapa na confusão resultante. No Ato II, Masaniello jura vingar sua irmã (embora ele desconheça a identidade do sedutor), e isso fornece o ímpeto de chamar os rebeldes de armas contra os opressores espanhóis.

O Ato III vê Alphonse e Elvire inquietamente reconciliados e determinados a ajudar Fenella, mas, à medida que os soldados espanhóis enviados por Alphonse perseguem Fenella, as pessoas no mercado se levantam, derrotam os soldados e procuram o vice-rei. No Ato IV, Masaniello engana seus companheiros rebeldes ajudando Fenella quando ela implora que ele proteja Alphonse e Elvire da multidão. As pessoas celebram sua vitória preliminar e aclamam Masaniello, enquanto seus companheiros conspiram contra ele. No ato final, os espanhóis recuperam o controle, e Masaniello, temporariamente recuperado de um veneno que seu companheiro Pietro lhe deu, lidera o povo novamente, mas morre salvando Elvire dos rebeldes.

O Vesúvio entra em erupção como se manifestasse um julgamento divino, e Fenella, desesperada, pula na lava cujas cores e temperatura aludem ao inferno – talvez como uma punição simbólica aos ímpetos insurgentes. Não se sabe exatamente o que fez Fenella perder a voz, mas seu trauma não se revolve no final. Seu silêncio está relacionado à desesperança dos rebeldes. Seu final trágico sopra a derrota dos levantes.

La Muette de Portici compõe uma estreita relação entre pessoal e público que permeia toda a obra, usando técnicas visuais do teatro popular. A visualidade é a forma essencial de interação de Fenella: sua pantomima, pioneira na história da ópera, foi tão notável que superou o aspecto político da ópera na mobilização de público e críticos em suas primeiras apresentações. A personagem muda, já existente em outras obras da época, pela primeira vez estava associada à representação de pessoas oprimidas.

Mas o fato de Fenella ser muda não é obstáculo à sua comunicação com os outros personagens. Como analisa Sarah Hibberd em *La muette and her context*, a música na ópera preenche a lacuna de interpretação entre o pensamento e o gesto da personagem silenciada – como se as palavras fossem pronunciadas pela orquestra como notas musicais, criando atmosferas e alusões para expressar emoções e narrativas da ópera.

Outro elemento do notável realismo de *La Muette de Portici* advém do afastamento da representação operística habitual de temas referentes à mitologia clássica e à história medieval e, por outro lado, da aproximação com uma perspectiva mais realista que já aparecia na literatura, especialmente nos romances franceses do século XIX.

Com sua *première*, em 29 de fevereiro de 1828, *La Muette* ressoava os eventos de 1789 e prenunciava a Revolução de Julho em Paris, em 1830 – além de incentivar a Revolução Belga

no mesmo ano. *La Muette de Portici* também foi encenada em Paris em 04 de agosto de 1830, em performance beneficente para as vítimas do levante de julho, na qual, a pedido do público, o coro patriótico do pescador foi substituído pela *Marseillaise*. Depois disso, passou a ser um símbolo do espírito nacional, evocado em momentos históricos posteriores, como a Guerra Franco-Prussiana (1870-71).

La Muette de Portici conecta motivações pessoais de Masaniello e eventos políticos – como algumas tentativas de versões ficcionais anteriores dessa história, escritas nos anos 1820. Em *La Muette de Portici*, esta integração estrutura a ópera e consolida a relação entre personagens e coro. Simbolizando o povo sedicioso, o coro tem papel proeminente entre melodias líricas simples, potencializado pela concisão textual do libreto e pela clareza da *mise-en-scène* inspirada em gêneros populares como o diorama.

Do coro emanam os tons da síntese do *pathos* insurgente, como observa Sarah Hibberd (2003, p. 164): “a urgência política e os sentimentos da ópera foram enfatizados pelo destaque do coro – dividido entre espanhóis e napolitanos, masculino e feminino”. Auber, inspirado pelo estilo de Rossini, elaborou coros em que “o ritmo e a repetição dominam o desenvolvimento temático para obter efeitos dramáticos” (HIBBERD, 2003, p. 165). Além do coro, a autora também destaca o forte impacto político causado no público pelo dueto entre Masaniello e Pietro, que incorpora e entoa o espírito revolucionário daquela ópera. A pesquisadora conclui que

La Muette apresenta uma mensagem política ambígua. Por um lado, a revolta napolitana se distancia de suas associações da França e mostra-se inútil e desagradável em sua violência. Mas, por outro lado, a insurgência popular diante da opressão injusta é evocada de maneira particularmente vívida. (HIBBERD, 2003, p. 166)

Dos palcos aos espaços públicos, as notas antes cantadas nos coros líricos transformam-se para ecoar sob céus utópicos as vozes populares que cantam seu desejo de vitória. Antes de tudo, um desejo de desobedecer, como ímpeto sedicioso materializado em cada barricada insurgente.

Capítulo 2 – Barricadas históricas: do pragmático ao simbólico

A barricada, que faz e desfaz regimes, rapidamente passou a simbolizar as revoluções. Sua simples evocação traz ao espírito a exasperação e o medo, as esperanças e os entusiasmos, os fracassos e o martírio daqueles que lutaram de um lado ou de outro desta arquitetura efêmera.

Alain Corbin

O mundo só será salvo, se o puder ser, por insubmissos.

André Gide

O perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, [...] estimula um olhar crítico voltado para a história.

Michael Lowy

Marx disse que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Talvez as coisas se apresentem de outra maneira. Pode ser que as revoluções sejam o ato pelo qual a humanidade que viaja nesse trem puxa o freio de emergência.

Walter Benjamin

Quando aumenta a repressão, muitos desanimam
 Mas a coragem dele aumenta.
 Organiza sua luta pelo salário, pelo pão
 e pela conquista do poder.
 De onde vens?
 Serves a quem?
 Ali onde todos calam, ele fala
 E onde reina a opressão e se acusa o destino,
 ele cita os nomes.
 À mesa onde ele se senta
 se senta a insatisfação.
 À comida sabe mal e a sala se torna estreita.
 Aonde vai a revolta
 e de onde o expulsam
 persiste a agitação.

Elogio ao revolucionário
Bertolt Brecht

Traçar uma historicidade das barricadas a partir de suas aparições mais notáveis e mapear suas ressurgências através dos séculos. Nas sinuosidades dessas trajetórias delinea-se sutilmente a transição progressiva de uma função pragmática – anteriormente essencial aos embates contra as forças estabelecidas no poder em espaços públicos, modernos e urbanizados – para a missão simbólica de representar, nas mais variadas formas, atitudes de resistência insurrecional que habitam o imaginário sedicioso de todas as épocas.

Tais possibilidades de agir constituem um repertório guardião de experiências revolucionárias, um arquivo inconsciente de lutas e estratégias realizadas em levantes, bem-sucedidos ou não. Portanto, nessa perspectiva importa menos o resultado objetivo registrado nas páginas da história dos vencedores do que o acesso ao acervo coletivo de ações sediciosas que relampejam em momentos de perigo. Exatamente como a recordação de que fala Walter Benjamin (2012, pp. 243-244), ao descrever na sexta tese *Sobre o conceito de história* que

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta, inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. O perigo [...] entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso tentar arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.

O perigo iminente cercava Benjamin e suas palavras, que foram lidas por Lowy (2005, p. 65) como uma percepção de que “o perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história”. Embora Lowy enfatize que o historiador - ou o revolucionário – deve ter presença de espírito para capturar essa ocasião fugaz de salvação antes que seja tarde demais, a própria observação das ressurgências de barricadas faz perceber que parece nunca ser tarde, pois os relâmpagos benjaminianos são tão recorrentes quanto os afetos revolucionários que se renovam e se materializam em gestos, bandeiras, cartazes, pichações e barricadas.

A história da barricada é fragmentada, intermitente, multifacetada e determinada pelo ritmo de suas erupções. São ressurgências muito particulares, considerando que a mera repetição é impossível: reaparecem sendo simultaneamente as mesmas e outras, constituídas por objetos disponíveis em locais próximos à sua construção e também por seus contextos históricos e narrativas de época.

Quando vaga-lumes parecem pousar

Entre semelhanças e disparidades percebidas em uma série de insurgências, é possível observar pontos em comum que sustentam o conceito de barricada: colaboração espontânea, participação popular coletiva, objetivo pontual em comum e efervescência da imprevisibilidade. São lampejos de contrapoderes e símbolos de resistência intermitente, como Didi-Huberman percebeu em seus conceituais vaga-lumes, os *luciole* que piscam suas vibrações apesar da *luce*, a luz ofuscante do fascismo que pretende cegar todos os olhares.

Pequenas histórias nas grandes narrativas, lampejos moventes do desejo, os vaga-lumes agrupam-se em pequenas comunidades luminosas e fugazes. Para perceber os vaga-lumes, ensina Didi-Huberman (2011, p. 52), “é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo”. Essa súbita dinâmica é vista por ele como a dança do desejo formando comunidade, que precisa ser pensada junto com a questão das imagens, pois

A imaginação é política. [...] Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. Deve-se sem dúvida a Walter Benjamin essa colocação do problema do tempo histórico em geral”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61)

Evocando as inspirações benjaminianas que perpassam o pensamento de Giorgio Agamben, Didi-Huberman observa que a coragem e a poesia tornam possíveis e perceptíveis a aparição dos vaga-lumes nos espaços de superexposição luminosa. Enquanto a coragem é uma virtude política, a poesia é a arte de desafiar a linguagem e quebrar as aparências. Os vaga-lumes, como lampejos que passeiam nas trevas, são sobrevivências que se opõem aos prenúncios apocalípticos de destruição e de promessa de salvação pela grande luz totalitária.

Somente a tradição religiosa promete uma *salvação* para além de qualquer apocalipse e de qualquer *destruição* das coisas humanas. As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção. E quanto a seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacunar, em trapos: sintomal, em outras palavras. [...] Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta - mesmo que ela fosse contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 84)

Em meio à paisagem totalitária anunciada como grande e longínqua luz (*luce*), as imagens são próximas dos lampejos (*lucciole*), com suas aparições cíclicas, que ampliam sua circulação em formas estéticas assumidas pela potência política.

O vaga-lume feito imagem e a imagem como protesto. Nesse sentido, Didi-Huberman (2011, p. 118) lembra que no contexto, já referenciado por Benjamin, em que o inimigo não cessa de vencer, “o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias”.

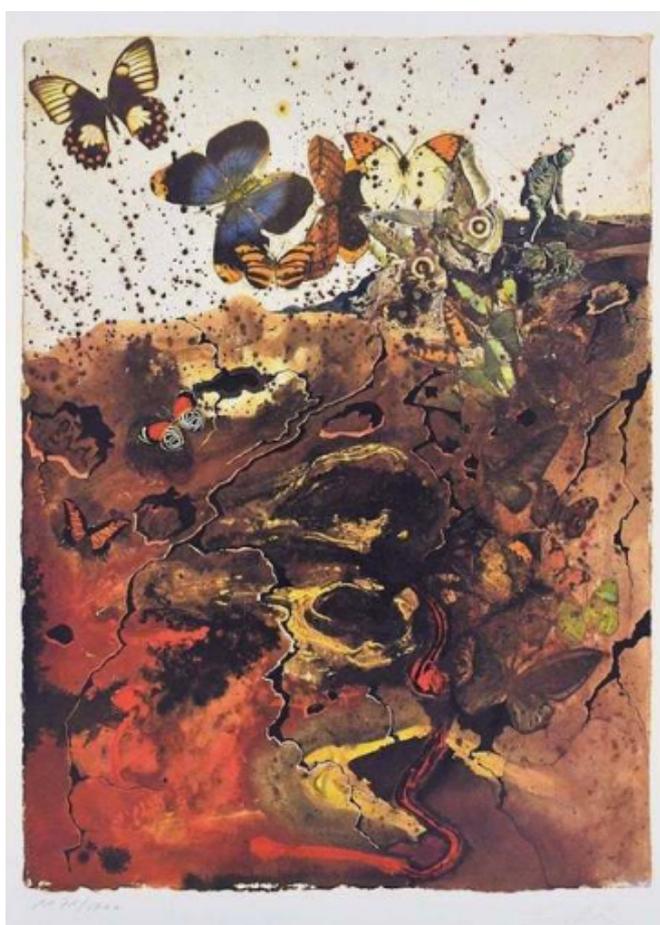


Figura 3 - Salvador Dalí. *Suíte Papillon - Plate VI*, 1969.

<https://www.artsy.net/artwork/salvador-dali-plate-vi-from-suite-papillon>

Como efeito, Didi-Huberman percebe a proposta de Benjamin sobre o papel das imagens na “organização do pessimismo” como uma reflexão essencial. Essa questão foi tocada no artigo de 1929 sobre o Surrealismo, no qual Benjamin (2012, pp. 34-35) observou que “organizar o pessimismo significa simplesmente extirpar a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço da imagem não pode mais absolutamente ser medido de forma contemplativa”.

A imagem, portanto, tem a missão de desmontar, analisar e contestar o próprio horizonte de um pessimismo fundamental. Assim analisa Didi-Huberman (2011, p. 118), antes de citar algumas frases em que Benjamin descreve que organizar o pessimismo no mundo histórico significa, no espaço da conduta política, descobrir um espaço de imagens que seja de uma atualidade integral e permeável em todos os lados.

A partir de Warburg e Benjamin, Didi-Huberman (2011, p. 119) entende que “a imagem é um operador temporal de sobrevivências”, portadora de uma potência que se refere tanto ao passado quanto ao futuro. Impregnadas de possibilidades de resistência, “imagens-vagalumes”, imagens no limiar do desaparecimento. E do reaparecimento. Como as súbitas barricadas que atravessaram os espaços públicos das ruas oitocentistas parisienses e, posteriormente, de outras cidades e continentes.

Por tais intermitências em sua temporalidade de “imagem-vaga-lume”, as barricadas apresentam diferentes desafios aos pesquisadores que objetivam reconstituir sua história. Para Alain Corbin e Jean-Marie Mayeur (1997), organizadores do livro *La barricade*, as intermitências das barricadas dificultam uma visão global para a construção de uma narrativa histórica, pois

a fragmentação do espaço que ela impõe e, portanto, dos episódios e experiências individuais dificulta a construção da narrativa. A rede de barricadas complica a tarefa do historiador das jornadas revolucionárias e o condena ao artifício. Ele precisa, se quer propor uma clara visão do evento, introduzir uma racionalidade que trai a confusão do real.

Em sua crítica aos trabalhos historiográficos sobre as barricadas, Corbin (1997) declara que tais escritos constituem “uma gama de projetos de construção de memoriais, no ritmo de comemorações e recitação de martirólogos”, que resulta em “uma história frouxa, pronta a reduzir o gesto das barricadas ao confronto de ideologias”.

Corbin e Mayeur, então, apresentam a diretriz principal do livro que organizam como a inscrição da barricada em múltiplas leituras, que buscam renunciar ao heroísmo e à imprecisão retrospectivas, compreender o jogo de suas emergências e metamorfoses, estabelecer uma taxonomia e reconstruir sua teatralidade. As promessas dos organizadores dessa coletânea de artigos fundamentam-se na percepção de que não existe um padrão de barricada, pois cada uma tem sua fisionomia, sua rede de símbolos e suas referências de memória. Portanto, para escrever sua história são necessários olhares distintos; cada um direcionado para alguma das perspectivas de sentido ao redor da multidimensional barricada.

Pesquisadores também divergem quanto ao período histórico de emergência das principais barricadas, aquelas que se tornaram referências no inconsciente coletivo insurgente.

Esta discordância analítica diferencia o recorte e a direção do olhar de cada autor. Eric Hazan (2013, pp. 5-6), em seu livro *La barricade: histoire d'un objet révolutionnaire*, afirma que a história da barricada estende-se por três séculos, desde as guerras de religião em 1588 até a Comuna de Paris em 1871. Ele desconsidera as ocorrências de barricadas no século XX por constituírem, em seu ponto de vista, “quase uma história diferente”.

A coletânea *La barricade*, organizada por Corbin e Mayeur, considera o período entre 1588 até quase o limiar do século XXI, ao analisar também a emergência de barricadas em Limoges (1905), Berlim (1918-1919), Barcelona (1937), Algéria (1960), Paris (1968) e Romênia (1989), entre outras. Por sua vez, o pesquisador Mark Traugott considera em seu livro *The insurgent barricade* eventos com barricadas ocorridos entre 1569 e 1900. O limite desse recorte temporal escolhido pelo autor foi demarcado pelo fato de que as barricadas pulverizaram-se pelo mundo não-europeu principalmente durante o século XX.

Sobre a escrita da história das barricadas, Eric Hazan (2013, p. 6), em convergência com as observações de Corbin e Mayeur, também registra as dificuldades que desafiam os pesquisadores diante das aparições imprevistas e fugazes deste “objeto revolucionário”, ao reconhecer que “a barricada é intermitente por natureza, o que impossibilita a escrita de uma história linear”.

Não obstante, Hazan explicita que tentou, em seu livro, forjar uma continuidade nesta forma simbólica de revolta popular ao considerar a recorrência de materiais ou de personagens – como jovens, trabalhadores, estudantes e outros participantes populares constantemente relegados ao anonimato – que lutavam contra forças superiores em número e armamento, frequentemente glorificadas com os adjetivos do heroísmo histórico oficial dos vencedores. Atrás das barricadas, das armas e das bandeiras, justifica Hazan, estão os “heróis e heroínas” que ele busca “fazer reviver do anonimato onde a história oficial os lançou”.

Entretanto, pondera o autor, graças a escritores como Charles Baudelaire, Louis Auguste Blanqui, Victor Hugo e Prosper-Olivier Lissagaray, as barricadas mantêm-se vivas, como fontes de inspiração aos que não se resignam à manutenção eterna da ordem existente. A literatura guardiã e transmissora da tradição revolucionária, situada do outro lado da barricada em contraposição às narrativas históricas dos vencedores, mostra que não se trata apenas de uma sequência de derrotas, algumas imediatas e outras posteriores, quando as forças de dominação retomam a situação após uma vitória efêmera dos insurgentes. Há muito mais entre os barris e as pedras de pavimentação que interrompem a previsibilidade das ruas e o controle dos poderes constituídos.

A persistência das barricadas insurgentes

Em *The insurgent barricade*, Mark Traugott (2010) entende que é possível delinear uma história específica da barricada, pois, apesar das inúmeras manifestações, ela manteve uma identidade: “O que é verdadeiramente notável sobre a barricada não é sua forma física em uma época particular, mas o fato de que, apesar de todas as variadas manifestações, ela reteve sua identidade, tornando possível falar que a barricada tem uma história própria”. Portanto, a partir da leitura dos três pesquisadores – Alain Corbin, Eric Hazan e Mark Traugott – compreende-se que a barricada tem uma história fragmentada, multifacetada e específica; justamente o que constitui o desafio de pensar sua historicidade, considerando também que se trata de uma história contínua que perpassa o tempo presente em suas constantes ressurgências.

Uma das motivações da pesquisa de Traugott é justamente compreender como os comportamentos típicos de barricada, recorrentes por centenas de anos, impregnaram-se de um significado cultural que transformou a barricada insurgente em um arquétipo da tradição revolucionária europeia na segunda metade do século XIX. Ao considerar mais de 150 eventos com uso de barricadas entre 1569 e 1900, Traugott afirma que “a barricada constituiu a mais impressionante corporificação do episódio clássico revolucionário”.

Seu livro está estruturado em três eixos, pensados como fenômenos essenciais: a continuidade no uso da barricada (como conceito e também como rotina de ação coletiva, apesar das notáveis variações na aparência física); as discontinuidades no uso da barricada (resultantes dos processos de adaptação das barricadas em tempos não-oitocentistas e espaços não-parisienses) e, por último, as maneiras pelas quais a função da barricada mudou ao longo do tempo. Neste ponto, Traugott declara sua intenção de observar como “a mudança específica de tática pragmática de insurreição a símbolo da tradição revolucionária contribui para a persistência da prática da construção de barricadas através da modernidade, quando outras formas de protesto pré-modernas desapareceram”.

As semelhanças observadas por Traugott entre as recorrências de barricadas convergem para a ideia essencial que perpassa sua pesquisa: o “repertório de ação coletiva”, conceito criado por Charles Tilly nos anos 1970, para se referir às técnicas conhecidas e familiares de protesto que costumam ser preferidas pelos grupos que desejam mudanças na sociedade. Tais métodos constituem o repertório da população, transmitido culturalmente ou por experiência anterior dos insurgentes. Uma “lógica estrutural de ação coletiva”, em que “poderosas correntes culturais influenciam as escolhas que as pessoas fazem mesmo em momentos de intenso levante”. A

partir desse conceito fundamental, Traugott (2010) observa que é preciso considerar, além dos materiais constituintes que definem o próprio nome da barricada, o seu processo de construção:

A barricada é apenas um componente deste abrangente repertório. Ela corresponde ao que eu chamei de “rotina” – uma sequência de comportamentos vagamente prescritos que ajudou a definir os papéis e limitar as ações dos participantes. Para sustentar a analogia com o teatro, devemos dizer que rotinas – sendo enraizadas em situações concretas que impõem uma unidade de tempo e espaço – tendem a parecer com atos de uma peça clássica. Este tipo de conduta do repertório é tão marcante e surpreendente porque os atores parecem estar trabalhando a partir de um roteiro, embora ele nunca tenha sido escrito, e porque estão manifestamente colaborando em uma produção compartilhada para a qual nunca houve um ensaio formal, não apenas porque as autoridades abaixariam a cortina com brutal repressão mas também porque a maioria dos participantes nunca havia se encontrado antes.

Tilly comparou o repertório de ação coletiva não a uma orquestra, mas a um grupo de jazz, em que regras e rituais convivem com a flexibilidade e os improvisos. E a barricada continua a ser um dos elementos mais constantes dos repertórios espontâneos de ação coletiva até a atualidade do século XXI, quando a expansão criativa de suas funções é registrada pelos fotógrafos, como antes faziam os desenhistas e pintores oitocentistas.

Embora as primeiras barricadas tenham sido motivadas pela necessidade de proteção, elas desempenham desde então uma notável variedade de funções, classificadas por Traugott em três principais: a pragmática, a sociológica e a simbólica. Através dessa tríade e do conceito fundamental de Tilly, Traugott (2010) observa, ao longo do tempo, a transformação do prático ao mítico: um trajeto sinuoso e inconstante que permite entrever “como as pessoas selecionam, sustentam e simbolizam as formas de luta através das quais procuram alcançar suas aspirações coletivas”. Consideradas em conjunto, as diferentes funções ajudam a explicar a recorrência da construção de barricadas, na busca de respostas para as duas principais questões que impulsionam a pesquisa de Traugott:

Como e por que as pessoas se organizam, apesar das formidáveis dificuldades e dos tremendos riscos, para recriar a complexa sequência de comportamentos que tipificam mesmo a mais humilde barricada? E como estes comportamentos, repetidos em intervalos irregulares por centenas de anos, assumem um significado cultural que fez da insurgente barricada quase sinônimo da tradição revolucionária europeia em meados do século XIX?

Não importa o lugar ou a época: a espontaneidade popular é um dos componentes típicos e imprescindíveis das barricadas, que frequentemente são elevadas sem planejamento ou coordenação hierárquica, o que conduz Traugott (2010) a pensar que

esta estranha convergência no comportamento de indivíduos unidos pelo desejo comum de protestar nos apresenta um mistério que o estudo da barricada pode ajudar a explicar ao desenrolar a lógica que constitui a herança nas mais desestruturadas e caóticas instâncias de rebelião cívica.

A transição da função pragmática para a dimensão simbólica começa a florescer ainda no século XIX, quando a palavra “barricada” passa a ser, progressivamente, um sinônimo do conceito de insurreição, traduzido para vários idiomas. A consolidação da palavra como metonímia do evento revolucionário foi impulsionada pela expansão das barricadas além das fronteiras parisienses, a partir da série de levantes ocorridos em outros países europeus em 1848, que ficou conhecida como a *Primavera dos Povos*.

À primeira vista, a função das barricadas parece ser a proteção de seus construtores e defensores. Entretanto, as barricadas podem desempenhar diversas outras táticas e estratégias, e é justamente essa variedade de funções que ilumina as razões de suas ressurgências tão frequentes.

A assimetria do poder entre os dois lados de um conflito civil costuma criar a aparência de que barricadas são essencialmente defensivas. Na verdade, barricadas podem servir prontamente a um objetivo ofensivo [...], e foram instrumentais em muitas ocasiões para assegurar a derrota de forças militares superiores. (TRAUGOTT, 2010)

Em busca das funções menos óbvias que envolvem as barricadas, Traugott (2010) evoca uma citação de Trotski que estabelece como papel essencial da barricada a missão moral de interromper o movimento das tropas e colocá-las em contato com o povo em sedição.

Tal imagem não confessava um vislumbre ou devaneio do revolucionário, porquanto deveras aconteceu em mais de uma situação sediciosa. Sobre as barricadas de 1830, por exemplo, Eric Hazan (2013, p. 67) conta que

havia lugares em que os oficiais se recusavam de abrir fogo, e os movimentos de fraternização se esboçavam entre os soldados – desprezados pela guarda e menos bem tratados do que ela – e os insurgentes. Esse era um dos efeitos da guerra de barricadas: o momento suspenso, antes do afrontamento, era propício às discussões em que os insurgentes podiam convencer os soldados de cessar uma luta fratricida.

Durante as *Trois Glorieuses*, os dias gloriosos de julho de 1830, um imenso clamor subitamente expandiu-se pelas ruas, avisando que “dois regimentos, posicionados na praça Vendôme, passaram para o lado da insurreição”, como relata Hazan (2013, pp.68-69):

Ouve-se um grito: “O povo está no Louvre!”. Os oficiais dirigem-se às *Tuileries*, assim como os insurgentes, que hasteiam a bandeira tricolor. Marmont reúne o que resta de suas tropas e bate em retirada para o Bois de Boulogne. Charles X imediatamente toma o caminho do exílio na Inglaterra. A revolução de 1830 está feita, escreve Dumas. [...] Os orleanistas vão atrair para si os republicanos moderados e juntos [...] vão roubar a vitória do povo das barricadas colocando no trono o duque d’Orléans sob o nome de Louis-Phillipe I. Mas esse povo frustrado não tardará a reagir e, nos anos seguintes, retomar o combate sobre novas barricadas.

A aferição cronológica aponta que o reinado de Louis-Phillipe I durou dezoito anos. Mas todo esse tempo, se for considerado sob a óptica das insurgências, expõe seu avesso como apenas um interregno, no sentido mais exato que emana deste termo: um intervalo entre dois reinados durante o qual o trono permanece vago. Nas extremidades desse avesso, dois reinados de barricadas triunfantes, em julho de 1830 e em fevereiro de 1848. No centro deste tempo, registrado historicamente como o reinado do duque d’Orléans, as ruas saudosas de barricadas vitoriosas guardaram o espaço vago, à espera da ressurgência da soberania popular manifestada nas formas irregulares de arquiteturas improvisadas nas barricadas ulteriores.

Além de gravuras, pinturas e jornais ilustrados, a Revolução de 1830 foi impressa em outras narrativas visuais, como o álbum *Semaine parisienne* 1830, editado por E. Swebach com doze litogravuras coloridas, entre as quais duas barricadas, e um baralho com 32 cartas, nomeado *Jeu des Barricades*, também editado no próprio ano das *Trois Glorieuses*.



Figura 4 – Swebach, Bernard Edouard. *Formation d’une barricade rue St. Honoré*, 1830 [Imagem do álbum *Semaine Parisienne*]. *Bibliothèque nationale de France*.



Figura 5 – Jeu de cartes de la Révolution de 1830, dit “des barricades”, 1830.
Bibliothèque nationale de France.

Quando os sinos e os relógios sincronizaram-se novamente no calendário de fevereiro de 1848, as barricadas voltaram a se pulverizar por todo o centro de Paris. O solo histórico, guardião de memórias e de sementes de liberdade, absorvia as seivas derramadas nos combates anteriores e dissolvia na alquimia do tempo as folhas secas das esperanças caídas, para devolver as pedras de pavimentação à dinâmica dos movimentos insurgentes.

Amour sacré de la Patrie, conduis, soutien nos bras vengeurs... Liberté, Liberté chérie! Combats avec tes défenseurs! Estudantes, trabalhadores e deputados da oposição avançavam pelas ruas parisienses cantando os versos de *La Marseillaise*. “Na tarde do dia 24”, relata Hazan

(2013, p. 95), “Louis-Philippe assina sua abdicação em favor do seu filho e toma o caminho da Inglaterra. É o fim da primeira fase da revolução de 1848” – a mais curta e menos sangrenta, como escreveu Tocqueville.

No dia de sua abdicação, Louis-Philippe andava para cima e para baixo repetindo, atordoado: “Como Charles X!”, “Como Charles X!”. Ele não estava errado: a revolução de fevereiro de 1848 é como uma reprise – bem menos sangrenta, contudo – da revolução de julho de 1830 (HAZAN, 2013, p. 93).

Fevereiro de 1848 testemunhou as últimas barricadas vitoriosas, analisa Hazan (2013, p. 107): “depois dessa data, todas as batalhas urbanas onde a insurreição fundamentou sua tática sobre as barricadas serão derrotas, à exceção dos efêmeros sucessos na primavera de 1848 na Europa”.

No verão que sucedeu as floradas europeias da Primavera dos Povos, as barricadas parisienses elevadas em junho de 1848 foram reduzidas a ruínas da derrota e vestígios de violenta repressão. Entre os fatores decisivos para tal resultado estão a falta de um comando geral que articulasse as barricadas, como ressaltado na crítica posterior proferida por Blanqui, e o peso da artilharia de canhões e fuzis apontados contra os insurgentes. Mas houve também o fato de que “os chefes militares tiraram as lições de suas desventuras passadas: eles não mais engajaram suas tropas isoladas nos combates, onde elas arriscavam serem contaminadas pela insurreição; eles lançam operações massivas onde toda fraternização está excluída”, explica Hazan (2013, p. 122). O ambiente da possível fraternização entre os lados opostos do combate é inserido no mapa da insurreição pelo posicionamento das barricadas. E esse espaço tem uma potência ambígua, pois as barricadas são tanto fronteiras quanto limiões – conceitos diferenciados por Benjamin em um fragmento de *Passagens* que inspiraram uma análise de Jeanne Marie Gagnebin (2010, p. 13):

No vocabulário filosófico clássico, o conceito de fronteira, de limite (*Grenze*) constitui uma metáfora essencial para tentar designar uma dupla operação de espírito e de linguagem: desenhar um traço em redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo, por assim dizer, se derrame sobre suas bordas em direção a um infinito onipotente [...].

Assim, explica Gagnebin, a fronteira define não apenas os contornos de um território, mas também as limitações de um domínio, pois determinar e diferenciar conceitos é uma tarefa do pensamento para estabelecer fronteiras; trata-se também de uma ascese, como um exercício de limitação “contra a *hybris* de um pensamento pretensamente totalizante”.

O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, *seuil*, pertence igualmente ao domínio das metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas se inscreve de antemão num registro mais amplo, registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente de transições, em alemão, registro do *Übergang*. Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou também ao morador que possa transitar, sem maior dificuldade [...]. (GAGNEBIN, 2010, p. 13)

Portanto, enquanto a fronteira separa dois territórios, o limiar permite a transição entre dois territórios. Esta é a ambiguidade constitutiva da barricada. Gagnebin (2010, pp. 14-15) especifica que o limiar “pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo” e que o limiar “lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos”, uma “zona intermediária à qual a filosofia ocidental opõe tanta resistência, assim como o chamado senso comum também, pois, na maioria das vezes, preferem-se as oposições demarcadas e claras [...], mesmo que se tente, mais tarde, dialetizar tais dicotomias”.

O declínio da experiência na modernidade percebido por Benjamin e outros autores, como Georg Simmel, está também relacionado à pobreza em experiências liminares – como ele anota em *Passagens* – pois os ritmos cada vez mais acelerados da modernidade desejaram eliminar ou diminuir ao máximo os limiares, as transições, os ritos de passagem, os períodos de transformação. Um dos arquétipos dos seres limiares da modernidade do século XIX é o justamente o *flâneur*, que tantas análises inspirou em Benjamin.

Benjamin cita como experiências liminares sobreviventes na modernidade a literatura de Marcel Proust e o movimento surrealista francês, em especial o livro de Louis Aragon, *O camponês de Paris*, cuja influência e fascínio foram determinantes para sua dedicação ao grande projeto inacabado (1927-1940) sobre a “capital do século XIX”. Os limiares entre dormir e acordar em Proust; sonhar e despertar nos surrealistas; e presente e memória em ambas as literaturas motivaram Benjamin a refletir sobre as reverberações filosóficas e políticas das experiências que florescem no espaço limiar. Seus textos sobre a infância, lembra Gagnebin (2010, p. 17) também emanam experiências limiares, sobre o território da infância como lugar de “passagens pessoais, existenciais e berlinenses”.

No mesmo livro *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*, iniciado com o texto de Gagnebin, há outras considerações sobre a distinção conceitual entre limiar (*Schwelle*) e fronteira (*Grenze*). Para Michel Collomb (2010, pp. 120-121), “não se pode compreender adequadamente a função do limiar no pensamento de Benjamin sem relacioná-lo à sua concepção de imagem dialética e à do tempo”, pois o interesse de Benjamin pelas passagens parisienses fundamenta-se em sua percepção de que elas são um exemplo de “dialética

suspensa”. O autor lembra que as imagens dialéticas são chaves para compreender o passado histórico, cuja memória só pode ser despertada a partir de um presente incerto, que permite reconhecer a verdadeira fisionomia das coisas passadas.

Assim como as passagens parisienses, as barricadas significam essa “dialética suspensa”. O limiar da barricada é uma fronteira permeável que significa a possibilidade do contato humano entre os advindos de lados opostos. Algo de aparência simples, mas profundamente perigoso para as intenções repressoras das forças de controle social, pois o rosto do outro como reflexo de si pode provocar deserções.

Por esse motivo, Pierre-Joseph Proudhon percebeu que “a interação social entre insurgentes e a população em geral – e talvez mais criticamente entre insurgentes e as forças de controle social – é tão importante quanto qualquer troca baseada em pó e chumbo”, conforme relata Traugott (2010), ao destacar entre aspas o seguinte pensamento de autoria deste filósofo anarquista: “ao contrário do que se imagina, o sucesso de uma insurreição não depende do combate real. Resulta, sobretudo (e até unicamente) da rapidez e alcance do movimento [que levam as tropas de um barricada a outra], para fazer a tropa refletir e hesitar”.

Mas há outras formas pelas quais os insurgentes buscaram neutralizar a superioridade característica das forças militares, vinculada à estratégia, ao treinamento disciplinado e ao investimento no poder de fogo. Traugott observa como a barricada adquiriu progressivamente uma resiliência dinâmica ao precisar se modificar diante das transformações militares, políticas e culturais. Para isso, ele agrupou as funções das barricadas conforme sua finalidade: prática, social e simbólica – embora as fronteiras entre essas categorias sejam difíceis e breves, e qualquer barricada sirva a múltiplos objetivos tão entrelaçados quando o emaranhado de objetos que lhe confere materialidade.

Entre as funções práticas da barricada, destacam-se suas características como espaço para refúgio dos ataques e tempo para eventual evasão dos insurgentes, o que suscitava o efeito psicológico de tranquilizá-los. Em sua dimensão física, a barricada sustentava a possibilidade de impedir a passagem das tropas ou dificultar a sua circulação, junto com a estratégia de isolar as forças de controle social ao interromper suas comunicações com os comandos dos quartéis.

Inicialmente, a barricada experimentava sua eficácia prática diante dos soldados de infantaria, cuja velocidade de locomoção aumentava o desafio de resistência dos sediciosos. Subitamente diante do grande obstáculo físico, os cavalos das tropas eram, então, redirecionados para as ruas laterais, mirando como alvo a multidão de insurgentes e de curiosos que cercava a barricada. Em relação à artilharia, “embora apenas as barricadas mais robustas pudessem resistir à força destrutiva do tiro de canhão por muito tempo, uma boa barricada pode

retardar o avanço das tropas por tempo suficiente para a evasão dos rebeldes”, explica Traugott (2010).

Essa aura de proteção, real ou ilusória, emanada pela barricada insurgente, remete a seu modelo rudimentar: as simples correntes que atravessavam as ruas quando seus residentes queriam dificultar a passagem de meliantes mal intencionados em busca de oportunidades de saques e pilhagens durante a agitação de uma revolta.

A barricada como limite físico também apresenta a vantagem da “permeabilidade seletiva, ativada por uma senha ou um *laissez-passez* instituído”, como cita Traugott (2010), evocando novamente os relatos sobre fevereiro de 1848, quando as barricadas tiveram papel fundamental para a abdicação do rei Louis-Phillipe I.

Assim, para alcançar seu objetivo principal quase sempre direcionado a combater tropas e policiais, as barricadas buscavam também interromper seus movimentos e cortar suas linhas de abastecimento, dificultando as comunicações entre quartéis, arsenais e depósitos, privando as autoridades de informações sobre as atividades dos insurgentes, cortando a corrente militar de comando para prejudicar a logística do exército e, conseqüentemente, sua capacidade repressiva. Uma tentativa estratégica de equalizar as forças, habitualmente tão desiguais, entre insurgentes e repressores.

Tal estratégia figura no exemplo citado por Traugott: o mais antigo dos grandes eventos com barricadas, em 1588, quando as elevações improvisadas foram amontoadas para isolar as tropas reais e dificultar sua defesa sob a chuva de *pavés* lançados das janelas. Na ocasião, havia barricadas em todos os lugares e, em alguns quarteirões, as tropas ficaram cercadas por todos os lados, tornando-se alvos fáceis para atiradores de potes, panelas e móveis situados nos edifícios. Essa situação ocorreu em diversas barricadas e não apenas em Paris. Na rebelião nas tecelagens de seda em Lyon, soldados tornavam-se dispersos quando cercados entre uma barricada e outra.

Nas duas revoltas de Lyon, ocorridas em novembro 1831 e abril 1834, surgiram as primeiras barricadas proletárias, segundo Eric Hazan (2013, p. 71): “é em Lyon que a cólera dos pobres se exprime pela primeira vez após a revolução de 1830. Não se trata de um acaso: Lyon foi a primeira cidade industrial da França, onde a metade dos habitantes vivia da tecelagem de seda”. Houve um impasse sobre a questão da tarifa: trabalhadores e chefes de ateliê não concordavam com o preço mínimo definido pelos fabricantes. Barricadas atravessaram as ruas de 1831:

ao longo da jornada, o exército se esforça para ganhar uma posição no platô que domina a cidade, mas as baterias de cavalaria colidem com as barricadas elevadas em ruas estreitas, íngremes e sinuosas, onde chuvas de pedras e de telhas caem das casas. Os soldados combatem suavemente, sobretudo a linha que recusa atirar sobre os trabalhadores. Durante a noite, o prefeito e o general são libertados, em troca da liberação de trabalhadores presos. Ao cair da noite, a vantagem é dos insurgentes. (HAZAN, 2013, p. 74)

A insurreição espalha-se pela cidade e torna-se visível sob a forma de barricadas. Cada vez mais trabalhadores juntam-se aos insurgentes. Há novas batalhas, mas as barricadas continuam elevadas. O rumo vitorioso, entretanto, é interrompido por dissensos e falta de visão política para gerenciar as conquistas parciais; segundo Hazan (2013, p. 76) tais lacunas são ocupadas pelas tropas do governo, que progressivamente retomam o controle da ordem e prendem os líderes da revolta. Menos de três anos depois, em 1834, o impasse retorna, novamente rodeado por barricadas:

Em seguida a esta greve, seis líderes são presos. [...] os trabalhadores descem em massa a Croix-Rousse e o distrito Saint-Georges em direção ao palácio de justiça e ocupam os arredores e a sala de audiência. O presidente do tribunal convoca reforços, mas quando os soldados aparecem, a multidão aclama-os e imediatamente os homens da tropa e os trabalhadores bebem juntos na corte. Os magistrados e os gendarmes fogem por uma janela. (HAZAN, 2012, p.77)

Toutes les rues sont barricadées. Contudo, essa fraternização com a tropa não perdura, e depois os soldados atacam furiosamente as barricadas:

Nos dias seguintes, os insurgentes, conscientes de sua inferioridade em número e em armamento, conduzem um combate de guerrilha: eles atiram de janelas e tetos, retiram-se quando as tropas avançam. Assim que uma barricada é tomada, outra a substitui. Mas progressivamente, o laço apertava. Em 12 de abril, o quarto dia da insurreição, as tropas atacam [...]. Os insurgentes são mortos no interior das igrejas. (HAZAN, 2013, p. 78)

Apesar do massacre aleatório que atingiu inclusive crianças e mulheres, as barricadas de Lyon são memoráveis devido à atração de milhares de insurgentes pelo magnetismo da liberdade como paisagem possível e pela resistência dos trabalhadores diante da exploração capitalista cuja aspereza provocava ranhuras e rasgos na leveza dos tecidos de seda que envolviam as suas utopias como uma proteção tão vulnerável quanto a barricada onde passeava uma lagarta com desejo de voar.

Em fevereiro de 1848, novamente a estratégia de cercar soldados entre o labirinto de barricadas funcionou contra as tropas que ocupavam Paris e não eram alcançadas pelas ordens do comando central devido ao bloqueio de diversas comunicações pelas barricadas.

Às funções práticas da barricada foram acrescidas outras, potencializadas para interferir na atmosfera social que se forma ao redor daquela fronteira provisória:

Barricadas também são utilizadas para desafiar a legitimidade do regime no poder, delimitar linhas de clivagem na sociedade e definir a identidade dos grupos insurgentes. Além disso, parece que os insurgentes constroem barricadas como uma tentativa de influenciar o comportamento de vários outros grupos, incluindo autoridades governamentais, forças de controle social (policiais e soldados, em sua maioria), o público em geral e até, ocasionalmente, um público desinteressado [neutro] de observadores internacionais. (TRAUGOTT, 2010)

Barricadas, portanto, não são apenas locais de combate, mas também espaços propícios à interação social: “ao lado das funções manifestas da barricada, há outras que podem ser denominadas latentes, pois geralmente escapam da percepção consciente dos participantes e dos analistas”, afirma Traugott (2010), em sua análise sobre a influência das funções sociais da barricada nos resultados de insurreições populares específicas, quando a luta dos insurgentes pela lealdade dos gendarmes e soldados torna-se decisiva.

A importância dessa dimensão sociológica foi notada por estrategistas da insurreição como Blanqui, Lenin e Trotski. Este, qualificado por Traugott (2010) como “o mais proeminente teórico da barricada”, havia afirmado que “essas estruturas não deveriam ser pensadas como barreiras físicas”, para ressaltar sua percepção de que as dimensões sociais da barricada, apesar de subestimadas, eram mais propensas a determinar o resultado de um conflito civil do que as circunstâncias militares.

Além de buscar convencer os soldados do outro lado da barricada à deserção, as funções sociais naqueles espaços improvisados e efêmeros, diante do conflito iminente, visavam a outros objetivos estratégicos e pontuais, como mobilizar a multidão de transeuntes, identificar novos aliados entre indecisos e curiosos; reivindicar território, angariar solidariedade no desafio à legitimidade do poder constituído; medir o sentimento público em relação ao levante, averiguar a probabilidade de sucesso e promover a organização insurgente, com base em sua divisão do trabalho.

Barricada como espetáculo

A atração dos olhares dos passantes é um efeito da constituição dramática das barricadas, com uma notável teatralidade que marca sua especificidade entre as outras formas de contestação. Portanto, além dos alvos que precisam combater, as barricadas também miram

integrantes da população que desejam conquistar para o seu lado. Mesmo quando havia violência – conta Traugott (2010), a multidão permanecia hipnotizada. Ao redor da barricada, os presentes eram desafiados à reflexão sobre quem são e de que lado escolhem permanecer. Por isso, é importante mobilizar a atenção através da dimensão visual da barricada. Traugott (2010) percebe que “o espetáculo da construção da barricada é bem calculado para despertar a curiosidade e facilitar ao longo de um caminho que conduz ao comprometimento integral”.

Pensar a barricada como espetáculo é considerá-la no contexto epistemológico da visão no século XIX, que testemunhou tanto a expansão dos levantes com barricadas quanto as pesquisas sobre o estatuto do olhar e da atenção no contexto da modernidade. Pensar a barricada como um palco inusitado é resgatar representações de insurgentes sobre sua superfície irregular, como aparecem em registros de gravuras, pinturas, fotografias e filmes. Pensar a barricada como espetáculo é, portanto, ampliar a compreensão sobre seus significados e suas ressurgências.

Os pedestres oitocentistas tornaram-se, então, espectadores daqueles eventos sediciosos que interrompiam o cotidiano. Tambores, sinos de igrejas, sons da multidão, apelos verbais e canções populares avisavam todos os habitantes da cidade sobre essa pausa coletiva no tempo das pequenas coisas de cada um. E convocavam a presença da população no espaço público. Traugott (2010) observa que o combate de barricada claramente cativou esses novos espectadores, preparados para testemunhar eventos, a participar dos levantes, ainda que sob os afetos mesclados de esperança e medo em relação às consequências. Ele cita o testemunho de um observador das barricadas de fevereiro de 1848 que ressaltava “a atmosfera inebriante da capital francesa nos primeiros estágios do levante”.

Traugott (2010) cita também o relato de uma observadora que desfrutava de um ponto de vista privilegiado, pois de sua janela via a barricada elevada na rua do *faubourg* Saint-Honoré em julho de 1830. Ela conta como a cena vista da janela transmitiu-lhe dois aspectos essenciais das barricadas: sua vocação como ponto de reunião e sua eficácia para gerar um senso de unidade, evidenciado pela atitude de moradores da vizinhança que levavam alimentos e bebidas para os insurgentes. Como uma semelhança *avant la lettre* com o filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), em que Sergei Eisenstein, inspirado no levante ocorrido na Rússia em 1905, realizou sua montagem dialética para mostrar o movimento dos moradores de Odessa em pequenas embarcações para levar alimentos e apoio aos marinheiros insurgentes do encouraçado, imediatamente antes da reação das tropas que resultou no massacre da população na escadaria.

Muito antes do cinema, para aquela mulher, cujo retrato estaria emoldurado pela janela se ela fosse vista por algum insurgente da barricada de 1830, “o drama representado sobre esse minúsculo palco era repetido nas bifurcações de cada rua através da cidade, proporcionando uma ideia muito acurada da situação geral”, como escreve Traugott (2010).

E assim as barricadas atraíram indecisos e curiosos, inicialmente para atividades insurrecionais mais tranquilas, como ouvir discursos, cantar músicas e assinar petições. Os mais receptivos entre eles ajudavam depois a construir e defender barricadas, integrando-se aos procedimentos insurrecionais.

Não obstante a aparência de absoluta espontaneidade que perpassa as ruas durante os estágios iniciais dos levantes, processos rotinizados vão se estabelecendo como rituais que passam a compor o repertório de ação coletiva.

Havia uma sequência de comportamentos, muitos construídos em torno de pistas auditivas e visuais inequívocas, que sinalizavam a iminência de uma barricada. Em todos os cantos da cidade, o toque alto e contínuo dos sinos da igreja para declarar estado de emergência, alertando os habitantes de que os negócios normais deveriam ser suspensos. Multidões logo circulavam pelas ruas, chamando ruidosamente os jornalistas para fora de suas oficinas. Comerciantes apreensivos fecharam suas lojas, aumentando a confusão. [...] se a noite caísse e um confronto com as tropas parecesse iminente, os insurgentes poderiam começar a quebrar as lâmpadas das ruas a fim de criar uma cobertura de escuridão para suas atividades. [...] grupos de espectadores fascinados se reuniam nas esquinas para especular sobre o confronto iminente. (TRAUGOTT, 2010).

Entre as rotinas práticas que orbitam em torno das barricadas, havia a tarefa de insurgentes que buscavam nas casas próximas armas para o combate, ferramentas para extirpar os *pavés* das ruas e carrinhos de mão para transportá-los. Outros buscavam vigas e grades para formar uma estrutura em que os materiais da barricada poderiam formar uma massa sólida. Havia também aqueles que comandavam veículos de todos os tipos, como carruagens, carroças e carretas.

A requisição de veículos, segundo Traugott (2010) foi um refinamento da técnica que deu origem a um fascinante conjunto de rituais secundários: “relatos de vários levantes do século XIX chamam atenção para a atitude deferente, até cavalheiresca, dos rebeldes que demandavam a entrega de carruagens particulares”.

As barricadas, portanto, não se restringem às utilidades práticas, pois são também constituídas por rituais que delimitam a transição simbólica entre duas situações distintas, como explica Traugott (2010):

essas atividades cerimoniais serviram para separar o estado da existência política cotidiana, com sua presunção de continuidade [...] de uma situação insurrecional, que mesmo no contexto da Paris do século XIX permaneceu excepcional e foi percebida como um potencial de violência e, ao mesmo tempo, a promessa de mudança significativa.

Diante de sua delimitação fisicamente manifesta, não é possível ficar em cima da barricada como quem fica “em cima do muro”, indeciso ou vagando, alheio às urgências do momento político. Estar em cima da barricada já é escolher o lado dos insurgentes e assumir um papel nas representações sociais do palco improvisado. De estranhos a camaradas, conectados pela identificação através do senso de risco compartilhado, como diz Traugott (2010). Risco de canhão ou risco de futuro.

As barricadas possibilitavam aos insurgentes medir o sentimento público despertado pela insurreição. Como a permeabilidade seletiva é uma das utilidades do obstáculo físico, havia uma prática de solicitar aos cidadãos que ajudassem no trabalho da barricada para lhes permitir a passagem. Em 1871, os *communards* refinaram este procedimento e fizeram sua observância quase universal. Esse método fazia com que a barricada se elevasse mais rápido, pois cada passante deveria colocar uma pedra no amontoado.

Mas há divergências sobre a validade dessa prática, como manifestou o estrategista-chefe da Comuna, ao questionar se havia eficácia nesse método em termos militares ou seus efeitos restringiam-se às dimensões do contato social, justamente porque as barricadas permitiam essa observância do impacto dos apelos sediciosos em diferentes segmentos da população – desde os adeptos até os hostis, e principalmente entre aqueles que oscilavam. “Isso equivalia a uma pesquisa direta de sentimento público, da qual os insurgentes obtinham informações valiosas sobre a probabilidade de sucesso de sua iminente empreitada”, indica Traugott (2010). Ainda não havia pesquisas de opinião; apenas uma compreensão de que barricadas com maior apoio popular teriam melhores chances de sucesso. Embora questionável, tratava-se de uma das aferições de risco praticadas pelos insurgentes.

Alcançar vantagem tática era um objetivo crítico das partes em conflito, mas, ao mesmo tempo, informações estavam sendo trocadas, atitudes moldadas, consequências avaliadas, compromissos feitos e lados assumidos. Tudo isso ocorreu em uma atmosfera instável, cuja indeterminação pode ter sido mais bem captada pelo autor cujo nome está mais intimamente associado às barricadas. Como escreveu Victor Hugo: “Existem insurreições aceitas que chamamos de revoluções, e há revoluções rejeitadas que chamamos de levantes. Uma insurreição, quando irrompe, é uma ideia que se submete ao julgamento do povo. Se o povo recusar, a ideia é fruto morto, a insurreição falhou”. (TRAUGOTT, 2010)

O espaço delimitado pela aura das barricadas foi também propício para o aprimoramento da organização dos insurgentes nessa prática de ação coletiva que mescla espontaneidade e atividades coordenadas. Alguns percebiam a necessidade de mais disciplina e racionalização, como Auguste Blanqui, que observou, com base em sua perspectiva teórica pragmática e sua experiência prática nas barricadas, a falta de uma estrutura de comando unificado e de coordenação entre locais isolados de combate. Entretanto, outro célebre insurgente, o veterano combatente da Comuna Charles Delescluze tinha confiança na organização espontânea das pessoas.

As concepções sobre as proporções ideais de espontaneidade e de organização na construção das barricadas variavam, assim como as percepções de testemunhas sobre os eventos sediciosos. Há casos em que observadores fizeram afirmações contraditórias sobre as mesmas barricadas.

Alguns viram evidências claras de coordenação e planejamento na adoção pelos insurgentes das mesmas táticas, o uso de senhas, a velocidade com que as barricadas se espalharam ou o fato de que os surtos ocorreram quase simultaneamente em locais distintos. Outros, ao contrário, enfatizaram a escassez de armas e munições, a postura puramente defensiva adotada por mobilizações estritamente locais e a quase total falta de líderes amplamente reconhecidos como prova de que a preparação prévia tinha sido mínima ou inexistente. (TRAUGOTT, 2010)

As divergências de interpretação referem-se a levantes tão diversos quanto os ocorridos em Lyon (1834) e Paris (julho de 1830 e junho de 1848), às quais Traugott (2010) atribui o fato de que, nas circunstâncias de uma insurreição, as percepções pessoais tornam-se especialmente propensas às influências de esperanças e medos despertados pelo conflito.

Parece, portanto, ser possível considerar como ambíguo o processo de elevação de barricadas, pois demonstra-se composto por coordenação e espontaneidade; algo como uma organização improvisada. Contudo, é também notável a emergência de uma divisão do trabalho dessa construção, baseada em uma espécie de hierarquia informal, que refletia de algum modo a organização social mais ampla, em relação à função de homens, mulheres, jovens e mais experientes.

Para entender esse espaço social, é preciso ampliar o olhar para além dos mitos criados por representações icônicas do combate de barricada, como *La liberté guidant le peuple*, na qual Delacroix destaca figuras que simbolizam vulnerabilidade, pureza e força popular em busca de justiça: a mulher seminua com a bandeira tricolor, o garoto com pistolas e um burguês posicionado entre os insurgentes. São ícones e não um espelho da multidão insurgente, pois artistas pintavam ideias e não apenas fatos históricos.

Mulheres nas barricadas

Não obstante essa construção mítica e seletiva pelo olhar do artista, as representações de barricadas podem ser consideradas em seus indícios de realidade, que apontam a participação mais ativa de jovens e mulheres durante a preparação de barricadas do que no momento do combate. Os mais velhos, em menor número, marcavam a importância de sua presença pela influência de suas experiências vividas nas atitudes dos insurgentes. Delescluze, na Comuna, poderia ser um arquétipo desse grupo cuja autoridade emanava da participação em levantes anteriores.



Figura 6 - Eugène Delacroix. *Le 28 juillet. La liberté guidant le peuple*, 1830. Musée du Louvre.

As mulheres, habitualmente atuando em funções relativas à alimentação e à enfermagem, também desempenhavam uma função bastante estratégica, pois eram “frequentemente solicitadas como vigias ou mensageiras, uma vez que usufruíam de presunção de inocência e, portanto, de uma liberdade de movimento que costumava ser negada aos homens trabalhadores, que eram imediatamente suspeitos aos olhos das autoridades”, como relata Traugott (2010).

O pesquisador conta que desde as primeiras jornadas de barricadas, no século XVI, as mulheres não se restringiram às mencionadas funções, mas também arrancaram e carregaram *pavés* para os amontoados que obstruíam as vias públicas, além de lançarem objetos das janelas contra os inimigos. Traugott (2010) também analisa que “imagens do processo de construção são especialmente reveladoras da forma e da função das barricadas, bem como das relações sociais que engendram”, citando como exemplo uma representação sobre a construção de uma barricada em 28 de julho de 1830 em Paris.



Figura 7 – Dayot, Armand. *Construção de barricada em Paris, 28 de julho de 1830.*
Bibliothèque nationale de France.

Mas a participação ativa de mulheres durante o combate não era massiva e assumia um caráter quase excepcional, ao menos até a Comuna, em 1871, quando elas participaram em maior número e assumiram papéis mais proeminentes no combate, principalmente Louise Michel, Nathalie le Mel e Elisabeth Dmitrieff, entre outras.



Figura 8 - *La Prise de Paris, Mai 1871, La Barricade de la place Blanche défendue par les femmes* [carte postale, éditeur inconnu], 1871. Bibliothèque Marguerite Durand.

Na *semaine sanglante*, em maio de 1871, houve uma barricada de mulheres, comandada pela revolucionária Elisabeth Dmitrieff, que sustentou sua resistência durante várias horas. Contudo, nos dias 23 e 24, as tropas de Versalhes avançam pela cidade. Prisioneiros e insurrectos são massacrados. As *Tuileries* queimam durante a noite. Começa o massacre de todos aqueles que são suspeitos de participar da insurreição. As tropas se expandem sobre a cidade, retomam a *rive gauche*, avançam para os últimos *assondissements* que ainda resistiam: 11º, 19º e 20º, para onde escapam os insurgentes que ocupavam as barricadas derrubadas. A semana prossegue até a última barricada da Comuna. Um pouco antes dos tiros derradeiros, “uma jovem vindo da barricada da rua Saint-Maur chega, oferecendo seus serviços”, conta Hazan (2013, p. 52). Sua aparição fugaz permaneceu na memória do *communard* Jean-Baptiste Clément que lhe dedicou, em 1882, uma música composta antes da Comuna.

Sem saber, a canção era uma homenagem póstuma, como um réquiem antes de ser, ou uma poesia que encontrou suas notas antes de conhecer sua musa: *Le temps de cerises* tem letra escrita em 1866 por Clément, para a música composta em 1868 por Antoine Renard. “*À la vaillante citoyenne Louise, l’ambulancière de la rue Fontaine-au-roi, le dimanche 28 mai 1871*”: esta dedicatória direciona à corajosa revolucionária das barricadas a canção cujos versos derradeiros evocam a breve temporalidade das cerejeiras em sua duração de uma semana, como

as batalhas decisivas da Comuna, e a longa temporalidade das cerejeiras, que reflorescem em suas intermitências incessantes assim como ressurgem as barricadas.

*J'aimerai toujours le temps des cerises
C'est de ce temps-là que je garde au coeur
Une plaie ouverte
Et dame fortune, en m'étant offerte
Ne saura jamais calmer ma douleur
J'aimerai toujours le temps des cerises
Et le souvenir que je garde au cœur*

[Eu sempre amarei a temporada das cerejas
Este é o tempo que guardo no meu coração
Uma ferida aberta
E dama fortuna, por ser oferecida a mim
Nunca vai acalmar minha dor
Eu sempre amarei a temporada de cereja
E a memória que guardo no meu coração]

A enfermeira Louise e muitas outras mulheres lutaram bravamente ao redor das barricadas. Em relação à classe social, registros sobre os maiores eventos com barricadas em 1830 e 1848 sugerem a preponderância de trabalhadores. Quanto à insurreição de 1832, escritos de Heinrich Heine afirmam que havia principalmente estudantes, artistas e jornalistas nos grupos insurgentes. Mas há relatos no sentido oposto.

Entretanto, mesmo considerando a importância de todos os aspectos citados sobre o espaço social ao redor das barricadas, o que permanece como fator mais decisivo nessa área é a tarefa de neutralizar o poder destrutivo direcionado contra os insurrectos. Victor Hugo, em *Os miseráveis*, escreve que os rebeldes serão esmagados, a menos que o espírito da revolução lance sua espada flamejante na balança. Esse espírito revolucionário é pensado, cerca de um século depois, por Hannah Arendt (2011, p. 64), em sua análise comparativa entre a “Revolução Americana” (1776) e a Revolução Francesa (1789), na qual lembra que “o espírito revolucionário dos últimos séculos, ou seja, a avidez em libertar e construir uma nova casa onde possa morar a liberdade, não tem paralelo e não encontra nenhum precedente em toda a história anterior”. Para a filósofa (2011, p. 77), esse espírito revolucionário – que não existia na era pré-moderna e também não se restringe ao desejo da modernidade pelo novo – é “a faceta mais fugidia e, apesar disso, mais marcante das revoluções modernas” (2011, p. 77).

Fugidio e marcante, o espírito revolucionário evocado por Hannah Arendt é aquela potência que precisa ser ativada, muitas vezes pelas imagens que circulam, outras vezes pelas ideias que se tocam presencialmente, como no caso do limiar das barricadas.

O sucesso ou fracasso de uma insurreição, portanto, pode ser decidido pelo grau de contato entre as tropas de repressão e a população em levante, que tentará motivá-los a trocar de lado na barricada. Essas trocas amigáveis entre forças opostas poderiam ocorrer no primeiro contato ou durante períodos de calmaria na luta. No mesmo sentido, conta Traugott (2010), Trotski descreveu em termos mais pragmáticos, a partir de sua ampla experiência pessoal, a dinâmica crucial e essencial ao triunfo: “o destino de toda revolução em certo momento é decidido pela quebra na disposição do exército. Contra uma numerosa, disciplinada, bem armada e habilmente conduzida força militar, massas desarmadas ou quase desarmadas possivelmente não ganharão a vitória”. E a história da França no século XIX mostra que algumas insurreições foram bem sucedidas, apesar das dificuldades inerentes que confrontaram. Por outra perspectiva, essa estratégia funcionou menos do que as interações ao redor da barricada anunciavam em promessa. Entretanto, como analisa Traugott (2010), “qualquer que seja o desfecho, esses encontros ocorreram apenas porque a construção da barricada trouxe as partes face a face, liberando poderosas forças sociais que nenhum lado compreendia ou controlava totalmente”.

Esse contato pessoal entre as partes no tempo indefinido que antecede o combate iminente é o momento exato daquela atuação estratégica das mulheres como mensageiras, por vezes acompanhadas por crianças. Menos ameaçadoras, poderiam ser boas mediadoras:

Por serem vistos como pacíficas e especialmente vulneráveis, sua presença lançou a revolta sob uma luz suave e talvez chamou à atenção dos soldados as famílias que haviam deixado em casa. Eugène Pelletan relata como, durante as jornadas de fevereiro “na praça do mercado, as mulheres se lançavam às fileiras, abraçavam os soldados, ofereciam-lhes comida e gritavam: “Meus filhos, não atirem em nossos filhos, nossos pais, nossos maridos”. (TRAUGOTT, 2010)

Em síntese, ao redor das barricadas os insurgentes mobilizaram recursos materiais, sociais e morais como pilares e diretrizes de sua estratégia de combate e de desafio à legitimidade do poder instituído, através de uma ruptura do tempo cotidiano e das questões puramente particulares. As barricadas alteravam a paisagem do presente e o horizonte do futuro, pois

o súbito surgimento dessas estruturas maciças sintetizou a maneira como a vontade coletiva poderia facilmente efetivar o que indivíduos jamais esperariam realizar. Ao oferecer um quadro de referência alternativo, no qual o que parecia impossível de repente parecia alcançável, eles ajudaram a gerar uma sensação irresistível de exaltação e transcendência. E, no entanto, por mais importantes que sejam suas implicações sociológicas, a importância da barricada na história da contenção não pode ser apreciada sem também atentar para sua dimensão cultural. (TRAUGOTT, 2010)

Declínio da eficácia prática das barricadas

Entre as características mais marcantes da barricada há um paradoxo essencial, constituído pela redução progressiva de sua utilidade prática e bélica e, simultaneamente, pela permanência de sua presença nos combates urbanos, que continuou a florescer em expansão temporal e geográfica, ao atravessar os limiares dos séculos cada vez mais tecnológicos e experimentar novas formas de sobrevivência como imagem e símbolo de luta insurgente.

Sem ter a possibilidade dessa amplitude histórica do olhar por ser ainda um habitante do século XIX, Engels havia declarado a obsolescência da barricada depois de 1848, conforme explicitou na introdução do livro de Marx *A luta de classes na França*. Ainda não era possível perceber os outros usos que potencializam a permanência desse dispositivo.

Sobre a eficácia das barricadas cujo epitáfio já estava composto pelas letras de Engels, os melhores exemplos são os levantes de 1588, 1648, 1830 e fevereiro de 1848, todos ocorridos em território francês. E ainda, lembra Traugott (2010), a revolução de 1830 em Bruxelas, quando “uma barricada no *marché aux Porcs* impediu o avanço do exército holandês, apesar da clara superioridade deste último em número e poder de fogo”. Além disso, o exército francês, embora habituado aos combates em barricadas, enfrentou muitas dificuldades em certas insurreições, como na rebelião dos trabalhadores de seda em Lyon (1831), quando as barricadas conseguiram resistir bravamente aos golpes de artilharia. Outras barricadas também resistiram por tempos variados:

Ainda na época da Comuna de Paris, observadores continuaram a homenagear a eficácia da barricada, às vezes em termos que podem parecer, à primeira vista, extremamente exagerados. Maxime du Camp, que não era amigo das causas insurgentes, comentou sobre uma barricada de 1871 [...], onde cinco defensores impediram o avanço das tropas por um dia inteiro. [...] Lissagaray, um partidário da Comuna tão fervoroso quanto du Camp era um detrator, notou uma barricada tripulada por 100 insurgentes que resistiu por duas horas cruciais, retardando o progresso das forças de Versalhes, apesar da implantação de dois regimentos de tropas e fogo de artilharia concentrado. (TRAUGOTT, 2010)

Não obstante a vitória que ainda ocorria em alguns levantes, era irreversível o declínio da eficácia da barricada sob o aspecto objetivo dos combates urbanos a partir da segunda metade do século XIX, quando o uso de artilharia cada vez mais pesada contra as barricadas passou a ser uma reação padronizada, tanto na França como em outros países. Traugott (2010) apresenta uma lista de datas históricas em que balas e projeteis miraram (e atingiram) as barricadas: Paris em 1832 e junho de 1848; Lyon em 1831, 1834 e 1849; Marselha e Rouen em 1848; Genebra

em 1846; Berlim, Milão, Praga, Frankfurt e Colônia em 1848; e Roma em 1849. E revela uma curiosidade: planos e desenhos foram esboçados com o projeto de equipar unidades do exército com grandes escudos (*boucliers*) denominados “barricadas móveis” ou “contra-barricadas”.

Os sediciosos também inventaram táticas e estratégias para sobreviver ao poder de fogo superior do exército francês:

Em alguns casos, os insurgentes anteciparam os efeitos das barragens de artilharia construindo suas barricadas em forma de V, a ponta da qual estava apontada diretamente para a posição de onde se esperava que o canhão se originasse. A força das balas de canhão, portanto, fez com que a proa da barricada desabasse sobre si mesma, absorvendo o golpe, comprimindo os materiais com os quais a barricada foi feita com ainda mais força e preservando a integridade da estrutura. (TRAUGOTT, 2010)

Além disso, os insurgentes aprenderam a amarrar as barricadas nos edifícios próximos, adicionando força estrutural e estabelecendo pontos de fogo nas janelas. Ainda assim, poucos observadores ainda persistiam na ideia da capacidade bélica da barricada depois da Comuna de Paris. Em ambos os lados da barricada, as táticas e as estratégias de combate moldavam-se a transformações constantes, assim como à geografia urbana, especialmente em meados do século XIX, quando o planejamento das cidades europeias ampliava o desenho das ruas, antes estreias e sinuosas, para facilitar a velocidade da passagem das tropas e abrir espaço para o treinamento de fogo de artilharia em direção às barricadas com uma distância segura.

A relação entre o modelo de urbanização parisiense e as barricadas foi objeto do interesse analítico de Benjamin, que dedicou à questão três capítulos de *Passagens*: “Movimento social”; “Hausmanizacão, combate de barricadas” e “A Comuna”.

O tema do “espaço urbano como lugar estratégico do combate entre as classes” ocupa um lugar fundamental nas *Passagens*, afirma Michael Lowy (2019, p. 87), ao observar também que “o tratamento do tema por Walter Benjamin é inseparável de seu método historiográfico”, que se estrutura em dois eixos essenciais: a questão do ponto de vista dos vencidos e a crítica radical da ideologia do progresso. Em sua síntese, Lowy pontua que os três capítulos em que Benjamin referencia levantes com barricadas delineiam o mapa de Paris como lugar estratégico do conflito entre as classes no século XIX, mas com reflexos, em geral implícitos, na conjuntura da Europa dos anos 1830. E acrescenta um adjetivo histórico ao epíteto da capital francesa: “a cidade em questão no livro das Passagens é, como se sabe, ‘a capital do século XIX’. É

necessário acrescentar que se trata também da capital revolucionária do século XIX (LOWY, 2019, p. 88)”.

A primeira coisa que nos chama a atenção é o interesse, a fascinação de Benjamin pelas barricadas. Estas aparecem, ao longo de citações e comentários, como a expressão material, visível no espaço urbano, da revolta dos oprimidos no século XIX, da luta de classes do ponto de vista das camadas subalternas. A barricada é sinônimo de levante popular, frequentemente derrotado, e da interrupção revolucionária do curso ordinário das coisas, inscrita na memória popular, na história da cidade, de suas ruas e ruelas (LOWY, 2019, pp. 89-90).

Lowy considera as barricadas um momento encantado para os insurgentes, uma iluminação profana, uma espécie de lugar utópico. Ele percebe a grande curiosidade de Benjamin pelos detalhes da construção das barricadas em suas anotações sobre o número de paralelepípedos – 8.125.000 para erguer as 4.054 barricadas das *Trois Glorieuses* de 1830. E nota também o interesse de Benjamin sobre o papel das mulheres nos combates de barricadas:

Os excertos e comentários de Benjamin a respeito desse primeiro período retratam o cenário de Paris como lugar do motim, da efervescência popular, dos levantes recorrentes, por vezes vitoriosos (julho de 1830, fevereiro de 1848), mas cujas vitórias são confiscadas pela burguesia, suscitando por sua vez novas insurreições (junho de 1832, junho de 1848) esmagadas no sangue. Cada classe tenta utilizar e modificar o espaço urbano em seu benefício. Vê-se desenhar, em linha tracejada, uma tradição dos oprimidos, da qual a barricada é a expressão material visível. (LOWY, 2019, p. 93)

As picaretas da haussmanização de Paris atingem os espaços habituais dos levantes. Segundo Benjamin, tratava-se de uma reação das classes dominantes às barricadas recorrentes, camuflada pelo objetivo de “embelezamento estratégico” anunciado pela ideologia burguesa do progresso. E, sobretudo, do apagamento da experiência e da memória coletivas. Para pensar na dimensão política das reformas de Haussmann, Lowy (2019, p. 99) cita Benjamin: “os poderosos querem manter sua posição pelo sangue (a polícia), pela astúcia (a moda), pela magia (o esplendor)”.

Exatamente o esplendor atmosférico e a suntuosidade arquitetônica constituem a teatralidade monumental das perspectivas haussmanianas, em oposição à teatralidade espontânea do palco irregular e improvisado das barricadas.

Não obstante a transformação radical da paisagem, Mark Traugott afirma não ter encontrado justificativa para a suposição de que o Barão Haussmann ou Napoleão III instituíram essa mudança com a intenção de conter a tendência dos parisienses para a rebelião

e observa que os insurgentes continuaram a fazer barricadas após as reformas urbanísticas: nas novas dimensões dos *boulevards*, as barricadas ficaram maiores. Nesse contexto, Traugott (2010) analisa que embora o alargamento das ruas possa ter facilitado a mobilidade das tropas e o uso da artilharia, “o principal impacto que os *grands travaux* de Haussmann tiveram na incidência da insurreição resultou do deslocamento de grande parte da classe trabalhadora rebelde dos bairros do centro da cidade até os *faubourgs* em sua periferia”.

As forças de repressão, por sua vez, hesitaram entre dois planos opostos para conter as barricadas: enviar rapidamente as tropas diante do menor sinal do início de levante ou permitir a construção de barricadas e o desenvolvimento da insurreição para aumentar a quantidade de rebeldes sob alvo da artilharia. Esta segunda estratégia foi a opção do exército francês a partir de junho de 1848, que também considerou a necessidade de evitar o contato de pequenos grupos de soldados com os insurgentes.

A eficácia do combate às barricadas estava ligada a mudanças nas estratégias repressivas, avanços na tecnologia militar, melhorias no transporte e nas comunicações e até mesmo transformações no *layout* físico e na composição demográfica das cidades do século XIX. As chances de uma vitória insurgente, dificilmente encorajadoras durante a primeira metade do século XIX, geralmente se tornaram mais remotas após 1848. Do ponto de vista puramente pragmático que Engels adotou em 1895, "o encanto da barricada foi quebrado". (TRAUGOTT, 2010)

Ressurgências cada vez mais simbólicas

Ainda assim, as barricadas persistem e propõem que o olhar observador ultrapasse as táticas estritamente pragmáticas, para que vislumbre a importância de suas funções simbólicas e culturais que impulsionam suas ressurgências e adaptações ao contexto de cada país que amontoa objetos para obstruir ruas e manifestar sua posição política em busca da liberdade. É preciso considerar também o advento e o fortalecimento de formas de ação popular indireta, como o sufrágio universal e outros modos de participação política através de representantes. Contudo, muitas vezes essas alternativas à ação coletiva direta são insuficientes.

Para compreender por que “o mesmo período que viu um declínio acentuado no valor militar da barricada testemunhou a expansão de seu significado figurativo”, Traugott (2010) evoca o historiador Hobsbawm e suas razões para que os dois fenômenos sejam vistos como uma relação sistemática e não meramente coincidente: “ao explicar como as tradições se originam, ele postulou que a utilidade de um objeto ou prática atua como uma barreira ou restrição que deve ser relaxada ou eliminada para que o objeto seja apropriado para fins

simbólicos ou rituais”. Portanto, Traugott conclui, “à medida que as barricadas começaram a renunciar a seu valor como método de combate, sua ressonância como símbolo de uma tradição insurrecional tornou-se mais profunda”.

Junto a Hobsbawn, outro historiador também é convocado para o pensamento sobre o lugar da barricada. Traugott (2010) lembra que Pierre Nora popularizou o conceito de *lieux de mémoire*, para se referir a lugares que despertam potentes memórias coletivas, como edifícios, monumentos e campos de batalha, e compreende mais um motivo pelo qual a barricada exerce tanta influência sobre a imaginação popular, pois representa uma síntese dos três exemplos citados de *lieux de mémoire*.

Se a anterior potência bélica da dimensão física das barricadas foi transformada em lugar de memória e referência de ação coletiva direta, sua consolidação como símbolo da luta revolucionária não foi o ponto final de suas mutações de significado. Traugott (2010) observa que progressivamente a barricada alcançou o *status* de ícone, com um nível ainda mais alto de abstração, em que memórias e associações compactadas fazem da simples menção da barricada um substituto da tradição revolucionária: “essa reformulação [...] funcionou no reino da retórica política e da iconografia um pouco como uma sinédoque literária, na qual uma parte (a barricada) é considerada como representante do todo (revolução)”. O conceito de barricada, ao se tornar icônico, permite conectar mais facilmente eventos políticos que estão dispersos no tempo e no espaço, porém interligados pela memória da sua presença. Como ideia icônica, a barricada desperta memórias coletivas. Como imagem icônica, constitui referência no imenso álbum de fotografias de levantes.

Essa linhagem revolucionária incentiva a materialização de afetos coletivos em mobilizações políticas e potencializa a evocação da referência das barricadas em suas reaparições vulcânicas.

No século XIX que consolidou o paradigma da história como forma de compreensão dos fatos através do tempo, Marx iniciou o primeiro capítulo do livro *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, publicado pela primeira vez em 1852, evocando o pensamento de Hegel sobre as repetições históricas como a percepção de que “os grandes fatos e todos os personagens da história mundial são encenados duas vezes”. Em seguida, Marx ampliou este pensamento com a ideia de que a história acontece pela primeira vez como tragédia e a segunda, como farsa.

Ainda sobre a questão das repetições históricas, Traugott (2010) lembra que o tema também despertou a atenção de Tocqueville, resultando em sua avaliação de que a revolução de fevereiro de 1848 era uma reverberação girondina e em sua impressão de que estavam encenando uma peça sobre a Revolução Francesa e não exatamente promovendo sua

continuidade. Heinrich Heine, por sua vez, havia publicado, em março de 1848, o primeiro de uma série de relatórios publicados no *Augsburg Allgemeine Zeitung*, no qual abordou o tema da revolução como uma encenação, referindo-se ao povo francês como um dramaturgo e à revolução de 1848 como uma produção teatral. Para ilustrar a dimensão dessa metáfora associada à sensação de *déjà vu*, Traugott (2010) traz as palavras de Heine:

Não foi esta peça, apresentada a nós em fevereiro com tanto orgulho, a mesma que se produziu há 18 anos em Paris com o título “A Revolução de Julho”? Mas sempre se pode ver uma boa jogada duas vezes. Em qualquer caso, esta produção é melhorada e ampliada, e o desfecho é novo, e foi recebido com aplausos estrondosos.

Tais peças – ou óperas – que (re)encenam revoluções de uma história cíclica têm uma cena em comum, (re)incidente embora singular em cada (re)aparição: a barricada constituída no paradoxo dinâmico de suas ambiguidades, continuidades e descontinuidades. Uma história recorrente na qual, contudo, o ciclo não volta ao exato ponto inicial, mas o tangencia ao delinear uma espiral que ora se expande, ora se comprime, em virtude dos acontecimentos históricos circundantes no tempo e no espaço.

Traugott (2010) pensa o tema da revolução como teatro através do conceito de “repertório de ação coletiva” que perpassa toda sua pesquisa e que “emprega uma metáfora derivada do reino do drama para capturar a qualidade recorrente das escolhas que as pessoas fazem quando se envolvem em um protesto [...] mesmo quando alternativas disponíveis, porém menos familiares, poderiam atender melhor a seus objetivos”.

O repertório, transmitido culturalmente, é constitutivo da percepção subjetiva da realidade e diretamente relacionado aos afetos pessoais e coletivos. Pode ser ativado rapidamente, entre roteiros e improvisos, para uma “performance” no palco do combate urbano. Ao redor das barricadas, há atitudes rotineiras e comportamentos indicativos de continuidades que se estabeleceram desde as primeiras barricadas no século XVI, apesar da variedade de materiais e do recrudescimento das contramedidas repressivas. Mas há também descontinuidades como a diversidade dos materiais utilizados, cuja variação inicial consistiu na transmutação dos pioneiros barris em veículos tombados para o mesmo ato de preenchimento com as pedras de pavimentação. Observando barricadas até o século XXI, são notáveis suas variações materiais, cada vez mais simbólicas. Outras descontinuidades surgiram por necessidade estratégica, como explica Traugott (2010): “Insurgentes e repressores engajaram-se em uma luta contínua para obter vantagem uns sobre os outros, experimentando a introdução de inovações e contramedidas promissoras”.

Para a disseminação da cultura das barricadas, escritores, pintores e fotógrafos foram essenciais. Suas representações alcançaram grande circulação devido ao custo cada vez mais reduzido de formas de impressão e também à expansão do alcance da imprensa, que propulsionava a circulação de textos e imagens entre diversas classes sociais. Tais instâncias de difusão contribuíram para o advento de diversos levantes com barricadas, especialmente por volta de meados do século XIX, quando essa ação coletiva ultrapassou os limites geográficos da França e ocupou ruas de territórios fronteiriços ou muito próximos, em capitais como Berlim, Praga, Viena e Budapeste.

Além da concentração geográfica em alguns locais, as barricadas também se aglutinaram em determinadas circunstâncias temporais. Segundo os cálculos de Traugott (2010), “os 92 eventos franceses registrados entre 1569 e 1900 foram acumulados em apenas 37 desses 332 anos. Além disso, quase dois terços dos eventos franceses [...] ocorreram nos 26 anos que definiram os seis grandes picos de atividade insurrecional na França”, o que demonstra ápices muito acentuados de curta duração e vales prolongados de inatividade. Traugott observa mudanças qualitativas provocadas por eventos breves e intensos: “os picos cíclicos costumam representar conjunturas críticas, quando as condições permitem a introdução de inovações nas técnicas de protesto e aceleram o ritmo no qual as rotinas de contenção são elaboradas”.

Outro efeito notável nos períodos que concentram os levantes é a atração de novos manifestantes, cuja presença resulta no aumento da heterogeneidade social, que também aparece nas representações pictóricas das barricadas. Isso ocorreu especialmente nas insurreições de 1848, com a adesão de trabalhadores menos politizados e camponeses. A amplitude da composição dos insurgentes expande a diversidade de perspectivas e demandas.

Os picos cíclicos de eventos com barricadas, segundo Traugott, ocorreram em 1588, 1648, 1789, 1830, 1848 e 1871. A data inicial aponta um mito de origem consolidado por narrativas históricas sobre o que evento que ficou conhecido como O Primeiro Dia das Barricadas:

Embora a tática já estivesse em uso há algum tempo, a consciência da barricada se firmou entre os franceses apenas em 1588. A sabedoria transmitida situou erroneamente a “invenção” da barricada naquele ano, principalmente porque foi a primeira vez que uma grande insurreição - que implicou diretamente Paris, o mais altamente visível de todos os locais para a agitação revolucionária - fez uso da técnica. [...] aqueles que realmente construíram as barricadas e tomaram o controle da capital eram membros da burguesia e da comunidade de artesãos, motivados principalmente por temores de que as massas sem propriedade iriam pilhar seus bairros. Com este desafio ao domínio da monarquia francesa sobre sua própria capital, foram esses cidadãos sólidos que colocaram a barricada no mapa conceitual de ação coletiva da Europa. (TRAUGOTT, 2010)

O Segundo Dia das Barricadas aconteceu de 27 a 28 de agosto de 1648, como a ressurgência pioneira que começou a constituir o caráter de repertório dessa tática de combate, principalmente pelo resultado alcançado, como analisa Traugott (2010): “o fato de, pela segunda vez, o rei da França (junto com a rainha regente e o detestado cardeal Mazarin) ter sido forçado a fugir da capital reforçou fortemente o sentimento de recorrência histórica”.

Quase um século e meio depois, houve poucas e quase despercebidas barricadas na Revolução Francesa, que, no entanto, mantiveram um fio de continuidade com as insurreições de 1588 e 1648, contribuindo decisivamente para formar uma tradição revolucionária moderna, fundamentada na ação direta popular.

O retorno do pico cíclico seguinte exigiu menos tempo de espera histórica: em 1830, aconteceu, segundo Traugott, “o maior evento de barricada já documentado”, considerando “o número de estruturas que apareceram no curso daquela insurreição de três dias, pois, se as estimativas contemporâneas forem creditadas, cerca de 4.000 foram construídas ao todo”. Trabalhadores comuns participaram dos “três dias gloriosos”, que consolidaram decisivamente o mito da barricada. Neste ano, houve também o primeiro uso da barricada para a derrubada revolucionária de um governo de outro país, quando os belgas lutaram contra os holandeses e conquistaram sua independência, menos de um mês após a queda de Charles X na França.

A memória coletiva sobre os levantes de 1830 incentivou a expansão do uso das barricadas durante as insurreições de 1848 em diversos países, contribuindo para sua transformação em símbolo do movimento revolucionário e, posteriormente, em ícone internacional. A Comuna, em 1871, indica o fim do ciclo de grandes insurreições que elevaram barricadas do século XIX e, por esse motivo, delimita também a data final do recorte de algumas pesquisas. Mark Traugott define o período entre 1827 e 1871 como a “era clássica da barricada”. Paradoxalmente, embora as barricadas dos *communards* tenham sido derrotadas pelas forças vindas de Versailles, elas semearam a imaginação revolucionária por muitos levantes do século XX e provavelmente do século XXI – principalmente pelas fotografias que tanto circularam, inclusive em cartões postais.

Mais do que um método de ação coletiva direta, a barricada tornou-se uma fábula, graças ao olhar de pintores, escritores, fotógrafos e pesquisadores. A produção cultural inspirada na barricada aconteceu principalmente a partir de 1830. Um pouco antes, em 1826, a publicação da peça *Les barricades: scènes historiques*, escrita por Louis Vitet sobre as barricadas de 1588, foi uma das obras pioneiras.

Traugott conta que não localizou representações de barricadas nos séculos XVI, XVII e XVIII, ou em qualquer levante anterior às barricadas das *Trois Glorieuses*. A partir de 1830, no

entanto, as representações começaram a aumentar e circular mais, cultivando o imaginário popular. A vitalidade das imagens criadas por Delacroix, Daumier e Meissonier - relata Traugott (2010) – “inspirou uma série de imitações e variações que então circularam para um público muito mais amplo como xilogravuras populares ou as onipresentes gravuras baratas chamadas *images d'Epinal*”, especialmente com a expansão da imprensa popular a partir dos anos 1840, com o semanário ilustrado.



Figura 9 - Alfred Rethel. *The dance with death: Death seen on top of a barricade reveals his true identity to the people*, 1848. www.europeana.eu.

O interstício sem grandes barricadas nas duas décadas seguintes não arrefeceu a memória dos ímpetos insurgentes, que permaneceu impulsionada pelas letras de Victor Hugo, em *Os miseráveis* (1862) e Gustave Flaubert, em *A educação sentimental* (1869), cujas cenas essenciais acontecem ao redor de barricadas. Não por acaso, é justamente a partir de meados do século XIX que a mudança da barricada pragmática para a simbólica se torna mais efetiva: como escreve Traugott, “romances, poesias, peças, pinturas, gravuras e outras formas de expressão artística foram poderosos instrumentos de mitificação da barricada”.

Há variações de interpretação quanto à data da revolução que lançou a pedra fundamental dessa mitificação da barricada por ter inovado os padrões de insurreição: seria 1789 ou 1848? Pois é preciso considerar que houve barricadas, embora às vezes negligenciadas

por historiadores, em alguns momentos da Revolução Francesa. Portanto, em que momento histórico a ação coletiva direta consolidou uma de suas principais referências?

Diante da divergência de alguns autores, Traugott (2010) entende que essa mudança maior e decisiva aconteceu em meados do século XIX, ao observar que “embora elementos do novo repertório tivessem progredido na primeira metade do século XIX, foi somente após essa data que o repertório do novo estilo teve influência indiscutível”. Nesse sentido, não foi a Revolução Francesa o divisor das águas que se revoltam, mas as insurreições de 1848 em Paris e alhures, que significam “o clímax de todos os tempos do uso de barricadas”, na avaliação de Traugott – seja um ápice medido pelo número de eventos ou de envolvidos nos combates em barricadas; seja pela extensão do território geográfico ocupado ou pela quantidade de barricadas construídas. Os levantes de 1848 lançaram sobre a barricada o invólucro transparente de um véu aurático referencial por ser ícone de uma tradição revolucionária, a partir de então tornada internacional, quando ultrapassou as fronteiras francesas durante a Primavera dos Povos.

No entanto, ambos os eventos de 1789 e 1848 têm importância fundamental no estabelecimento de novos repertórios de combate insurrecional; há continuidades e discontinuidades entre as rotinas de atividades revolucionárias em cada data, como coletâneas da ação coletiva no primeiro-moderno e no moderno. Há, portanto, uma síntese dialética e dinâmica entre convergências e dissonâncias para constituir essa tradição. A barricada é a rotina de insurreição europeia mais bem documentada, principalmente por imagens. Assim, no álbum de protestos históricos que constituem o imaginário insurgente, a barricada perpassa os repertórios antigos e novos de estilos de protesto. E, conclui o livro de Traugott (2010),

À medida que a barricada foi se tornando cada vez mais integrada a uma tradição revolucionária, ela adquiriu novos significados que a impregnaram com o poder de redefinir o possível. [...] A história da barricada mostra como a cultura, entendida no sentido mais amplo, encontra-se no ponto de intersecção entre representações abstratas e estruturas concretas, entre significados ocultos e práticas cotidianas. É a capacidade de abranger os dois ao mesmo tempo que explica a versatilidade, longevidade e vitalidade da barricada.

Em busca da essência da barricada

Invólucro invisível do imprescindível, a essência delimita as fronteiras de um fenômeno. Guardiã da alma das coisas, protege suas cores e formas, preserva suas narrativas como uma sábia anciã e manifesta-se em ressurgências que se conectam por um longo fio aracnídeo à dimensão aurática de suas efervescências pioneiras. As barricadas, tantas e uma. O que define,

diferencia e constitui a visualidade das barricadas insurgentes? O que faz com que sejam identificadas e reconhecidas em suas ressurgências ao longo dos séculos? O que transforma sua aparência irregular e sempre singular em superfícies imantadas que magnetizam olhares, letras, cores, pincéis e câmeras? Qual o seu processo de construção como dispositivo e como conceito? A barricada, uma e tantas.

Embora Traugott (2010) afirme que qualquer definição de barricada que direcione sua ênfase para as matérias-primas constitutivas arrisca-se a extirpar o dispositivo de seu contexto histórico e sociológico, os materiais utilizados constituem justamente mais uma fonte para contextualização e compreensão de uma barricada. Mais precisamente, Traugott enfatiza em seu argumento que, enquanto a barricada sempre implica alguma corporificação física, uma simples lista de materiais aceitáveis jamais poderia capturar sua essência.

Como as imagens evidenciam desde o século XIX e especialmente no século XXI, a diversidade de materiais utilizados nas barricadas integram a especificidade do seu significado conforme cada levante específico. O próprio autor exemplifica isso, ao explicar a constituição pioneira e etimológica das barricadas:

Barris eram, de fato, um elemento ubíquo no comércio urbano e na vida cotidiana do século XVI, e continuaram a ter um papel notável na construção da barricada através do período coberto por este estudo. Sua grande vantagem era que, quando vazias, podiam ser roladas com pouco esforço. Uma vez preenchidas com terra, cascalho, lama ou estrume, tornavam-se barreiras sólidas. [...] A mesma vantagem aplicada aos carrinhos, o segundo item na lista de materiais clássicos, e por extensão os vagões, carruagens, ônibus e todas as outras formas de veículos com rodas que aparecem com alguma regularidade em relatos históricos de construção de barricada.

Posteriormente, os insurgentes passaram a utilizar pedras de pavimentação para preencher os barris e os carros, ou para construir muros improvisados. As pequenas pedras apresentam a vantagem de serem transportadas individualmente, e o ímpeto coletivo garante que sejam suficientes para bloquear um espaço público.

Traugott observa que essas pedras foram tão utilizadas para esse objetivo que o termo francês *pavé* tornou-se um sinônimo para barricada, como é perceptível naquela pichação do muro parisiense em 1968, que convocava os insurgentes a retirar pedras de pavimentação e montar barricadas, a partir de uma simples alusão à areia que havia oculta sob as ruas: “*Sous les pavés, la plage*”.

A própria palavra “barricada”, traduzida em diversas línguas, demonstra semelhanças que apontam para a mesma etimologia e o mesmo conceito, inspirado nas barricas (*barriques*) que interditavam as vias públicas: *barricade* em inglês e francês; *barrikade* em alemão;

barricata em italiano; *barricada* em espanhol, romeno e português, *barikáda* em tcheco, *barikád* em húngaro e *barykada* em polonês. Mesmo em esperanto muda pouco: *barikado*. Para Traugott (2010), a semelhança da palavra “barricada” em traduções para diferentes línguas indica uma evidência de que “o objeto, como as palavras utilizadas para significá-lo, foi um produto da difusão mais do que da invenção independente, e precisamos considerar a semelhança de que essa consistência na linguagem é indicativa de padrões de recorrência ainda mais profundos”.

Curiosamente, o verbo *barricader*, originado na língua e na experiência francesa, admite a variação *se barricader*, expressão pronominal que abrange tanto o movimento do corpo no ato sedicioso quanto o envolvimento dos afetos visualizados em gestos.

Ao mapear a origem da barricada como palavra e como coisa, Eric Hazan (2013, p. 9) percebe que o nome “barricada” aparece pela primeira vez em uma publicação chamada *Commentaires*, de Blaise de Monluc, o chefe de guerra que comandava as tropas reais contra os huguenotes na Guiana nos anos 1570. Hazan conta que, ao comentar o ataque a Mont-de-Marsan ocorrido no ano anterior, Monluc redigira: “os inimigos dispararam diretamente na ponte, ao longo de uma rua principal, onde haviam feito uma barricada, que nem todos podiam vencer porque uma boa tropa foi pega pelas estradas. No final, os inimigos abandonaram a barricada e se jogaram na outra cidade [...]”.

Hazan (2013, pp. 10-11) analisa que por ser a Guiana uma terra longínqua, a guerra conduzida por Monluc contra Henri de Navarre não é um capítulo considerado histórico o suficiente para registrar o advento da barricada, apesar da menção textual. Ele explica que

o nascimento oficial da barricada data de vinte anos mais tarde: em 12 de maio de 1588, as tropas que o rei Henri III enviou a Paris são presas entre a malha apertada de barricadas erguidas pela população e por pouco escapam do massacre. [...] Este dia de barricadas marca, ao mesmo tempo, um ponto de virada nas Guerras de Religião que atingem a França por mais de 25 anos e o primeiro uso massivo e eficaz do dispositivo, pelo qual se fixa por muito tempo as modalidades práticas de emprego e a significação política.

A revelação do uso pioneiro da palavra como vestígio da origem de um evento histórico aplica-se tanto à barricada quanto à própria revolução. Descobrir a primeira vez em que aparece a palavra que será vinculada a um fenômeno, explica Hannah Arendt (2011, p. 64), é uma maneira de localizar o advento efetivo de um conceito pleno de historicidade que anuncia o nascimento do fenômeno histórico, pois “todo novo aparecimento [...] requer uma nova palavra, quer se cunhe um novo termo para designar a nova experiência, quer se utilize um termo antigo

com significado totalmente novo. Isso se aplica duplamente à esfera política da vida, na qual a fala reina suprema”.

O caso específico da palavra “revolução” está inserido no segundo tipo de nomeação descrito por Hannah Arendt, pois trata-se de um termo oriundo da astronomia que recebeu lentamente uma nova significação.

Paradoxo da revolução segundo Arendt

O conceito moderno de revolução, fundamentado na ideia de que é possível iniciar um novo ciclo histórico através da luta pela liberdade, não era conhecido antes das duas grandes revoluções do final do século XVIII. Portanto, a origem desta palavra não está na transição da Idade Média para o Renascimento – embora a secularização seja um fato essencial ao fenômeno da revolução, pois significa que “a preocupação pelo futuro do mundo prevalece, no espírito dos homens, sobre a preocupação com o destino no além”, como descreve Hannah Arendt (2011, p. 292).

A palavra “revolução” ainda estava ausente justamente no tempo histórico que poderia parecer a terra de suas raízes: o início do Renascimento italiano, com sua historiografia e teoria política – mais precisamente os escritos de Maquiavel –, no contexto das cidades-estado dos séculos XV e XVI, que pôs um fim nos burgos medievais em prol de autonomia e liberdade na vida política.

Contudo, Hannah Arendt (2011, p. 66) considerava Maquiavel o “pai espiritual da revolução”, não obstante sua análise de que “o *pathos* revolucionário específico do absolutamente novo, de um início que justificasse começar a contagem do tempo pelo ano do acontecimento revolucionário, era totalmente estranho a Maquiavel” – que ainda utilizava o termo *mutatio rerum*, de Cícero, para se referir à substituição de governantes ou formas de governo.

Antes da modernidade, palavras como “rebelião” e “revolta” já eram utilizadas desde o final da Idade Média, mas sem indicar a libertação e a instauração de uma nova liberdade visadas pelas revoluções,

pois a libertação no sentido revolucionário veio a significar que todos aqueles, não só no presente, mas ao longo de toda a história, não só enquanto indivíduos, mas como integrantes da imensa maioria da humanidade, os humildes e os pobres, que sempre tinham vivido na obscuridade e na sujeição ao poder vigente, iriam se levantar e se tornar s soberanos supremos da terra. (ARENDR, 2011, pp. 69-70)

O objetivo das rebeliões pré-modernas não era modificar a ordem estabelecida dos poderes, mas apenas trocar o indivíduo ocupante do lugar de autoridade. Mas revolução é outra coisa.

A etimologia latina revela que o significado exato de revolução define um movimento regular e necessário dos astros em suas órbitas, que, por estar fora do alcance humano e ser portanto irresistível, não se caracterizava pela novidade nem pela violência. Muito pelo contrário, a palavra indicava com toda clareza um movimento cíclico, ensina Hannah Arendt (2011, p. 72), ao observar que o termo “revolução” se referia ao ciclo de recorrência eterna das formas conhecidas de governo, com a mesma força inevitável que faz os astros seguirem suas trajetórias celestes.

Diante desta paisagem, a filósofa conclui que “nada podia estar mais distante do significado original da palavra ‘revolução’ do que a ideia que possuía e obcecava todos os atores revolucionários, [...] que eram agentes num processo que consistia no fim definitivo de uma ordem antiga e no nascimento de um mundo novo”.

O primeiro uso do termo na esfera política ocorreu no século XVII, porém ainda como uma metáfora muito próxima do sentido astronômico original, buscando significar o retorno a um ponto e uma ordem anteriores. Segundo Arendt, tanto na Revolução Francesa quanto na Revolução Americana era fundamental a ideia de restauração de uma época anterior, em que seus direitos e liberdades estavam ainda intocados, respectivamente, pela tirania da monarquia absoluta e pelo governo colonial inglês. Entretanto, em ambas as situações, os revolucionários perceberam que a restauração da realidade anterior era impossível e que era necessário, portanto, iniciar um empreendimento totalmente novo.

Quando a palavra desceu pela primeira vez dos céus e foi usada para descrever o que acontecia na terra entre os mortais humanos, apareceu claramente como uma metáfora, transmitindo a ideia de um movimento eterno, irresistível e sempre recorrente, a ser aplicada aos movimentos imprevistos, às oscilações do destino humano, que foram comparados ao nascer e ao pôr do sol, às fases da lua e das estrelas desde tempos imemoriais. [...] O fato de que a palavra “revolução” significasse originalmente restauração, ou seja, algo que para nós é seu exato contrário, não é uma simples curiosidade semântica. As revoluções dos séculos XVII e XVIII, que para nós aparentam dar todas as provas de um novo espírito, o espírito da modernidade, pretendiam ser restaurações. (ARENDR, 2011, p.73)

Como o *pathos* da novidade é um afeto da era moderna, a consciência coletiva sobre a possibilidade de um novo início político constituiu-se durante as revoluções setecentistas. Mais precisamente na Revolução Francesa, quando o termo astronômico assumiu plenamente sua

outra conotação, também relacionada ao uso moderno da palavra: a irresistibilidade que torna inevitável o movimento cíclico dos astros. A data precisa em que esta palavra foi utilizada com ênfase exclusiva nesta acepção marcou o estabelecimento do significado político do termo, escreve Hannah Arendt (2011, pp. 78-79), ao relatar que a noite parisiense de 14 de julho de 1789 emoldurou um diálogo entre o rei e seu mensageiro:

o duque de La Rochefoucauld-Liancourt informou a Luis XVI sobre a queda da Bastilha, a libertação de alguns prisioneiros e a defecção das tropas do rei diante de um ataque popular. O famoso diálogo que se deu entre o rei e o mensageiro é breve e revelador. Dizem que o rei exclamou: “*C’est une revolte!*”, e Liancourt corrigiu: “*Non, sire, c’est une révolution*”. Aqui ouvimos a palavra ainda, e pela última vez, no sentido da velha metáfora que transfere seu significado dos céus para a terra; mas aqui, talvez pela primeira vez, a ênfase muda por completo, passando da obediência do movimento cíclico a leis de sua natureza irresistível. O movimento ainda reflete a imagem do ciclo dos astros, mas o que agora se destaca é que está além das forças humanas poder detê-lo, e por isso ele é uma lei em si mesmo. O rei, ao declarar que o assalto à Bastilha era uma revolta, afirmava seu poder e os vários meios de que dispunha para enfrentar conspirações e desafios à autoridade; Liancourt respondeu que o que havia acontecido era irreversível e ultrapassava os poderes de um rei.

O que se tornou irreversível a partir daquele momento, analisa Hannah Arendt (2011, pp.79-80), foi a percepção de que a esfera pública devia oferecer seu espaço a essa imensa maioria que não é livre, pois é movida por necessidades diárias; “a multidão em marcha, tomando conta das ruas de Paris [...]. E essa multidão, aparecendo pela primeira vez em plena luz do sol, era de fato a multidão dos pobres e oprimidos, que todos os séculos anteriores haviam relegado à vergonha e às sombras”.

A ideia de movimento irresistível conectou-se, assim, à noção de necessidade histórica, conforme a transformação da antiga metáfora astronômica começou a se cristalizar na linguagem política a partir do século XIX – e a se mesclar com a outra metáfora que simboliza os movimentos populares sediciosos, aquela metáfora que habita as páginas de Victor Hugo.

Nas décadas que se seguiram à Revolução Francesa, essa imagem de uma poderosa correnteza arrebatando os homens, primeiro elevando-os à superfície das ações gloriosas e então afundando-os no perigo e na infâmia, iria se tornar dominante. As várias metáforas que mostram a revolução não como uma obra dos homens, mas como um processo irresistível, as metáforas de ondas, torrentes e correntezas, ainda foram cunhadas pelos próprios atores, que, por mais que tivessem se inebriado com o vinho da liberdade em abstrato, visivelmente não acreditavam mais que fossem agentes livres. (ARENDR, 2011, p. 81)

Hannah Arendt também evoca a percepção de que todas as insurreições posteriores ao limiar inicial do século XIX são reverberações da Revolução Francesa, que permanecem submersas por um tempo e depois irrompem novamente à superfície. Nesse sentido Proudhon pensou o conceito de *révolution en permanence*, com a ideia de que não há várias revoluções, mas apenas uma que se perpetua. Reaparece como vaga-lumes nas noites de 1830 e 1832, 1848 e 1851, 1871, depois no século XX e no atual XXI.

Além disso, a Revolução Francesa foi decisiva para a formulação do conceito moderno de história e da concepção dialética revolucionária de Hegel. Hannah Arendt (2011, p. 83) observa que a filosofia hegeliana influenciou diretamente o pensamento dos revolucionários dos séculos XIX e XX. Mesmo que não tivessem leituras de Marx ou de Hegel, sua visão da revolução era permeada por categorias hegelianas, como o caráter do movimento histórico, ao mesmo tempo dialético e movido pela necessidade: da revolução e da contrarrevolução, desde o 14 de julho à restauração da monarquia.

Os movimentos e os contramovimentos dialéticos da história arrastam os indivíduos em seu fluxo irresistível, como as ondas do mar, na composição paradoxal entre liberdade e necessidade. Ainda no século XIX, a Revolução Francesa já era compreendida em termos de necessidade histórica, fascínio que no início do século XX ampliou sua potência com a Revolução de Outubro.

Opostas ao sentido astronômico original da palavra “revolução”, as grandes revoluções do final do século XVIII não realizam o retorno e a restauração de uma realidade que almejava sua preservação, mas, ao contrário, interrompem o ciclo das recorrências irresistíveis e inauguram um movimento essencialmente retilíneo em direção a um futuro desconhecido.

Em meio às reflexões do último capítulo do livro, sobre “a tradição revolucionária e seu tesouro perdido”, Hannah Arendt (2011, p. 294) descreve um problema de aparência insolúvel:

se a fundação era o objetivo e o fim da revolução, então o espírito revolucionário não era apenas o espírito de iniciar algo novo, e sim o de começar algo permanente e sólido; uma instituição duradoura, encarnando e incentivando esse espírito a novas realizações, seria autodestrutiva. Daí infelizmente parece decorrer que não existe ameaça mais perigosa e mais aguda contra as próprias realizações da revolução do que o espírito que as empreendeu. Teria de ser a liberdade, em seu sentido mais elevado liberdade de agir, o preço a pagar pela fundação?

A questão, muito perceptível após a Revolução Francesa, refere-se à fundação de um espaço seguro para a liberdade. Hannah Arendt (2011, p. 297) menciona que Thomas Jefferson sabia que “a revolução tinha dado liberdade ao povo, mas falhara em fornecer um espaço onde

se pudesse exercer essa liberdade. Apenas os representantes do povo, e não o próprio povo, tinham oportunidade de se engajar naquelas atividades de “expressar, discutir e decidir” que, em sentido positivo, são as atividades próprias da liberdade”. Surgem, desde então, debates sobre a participação popular no espaço público no momento pós-revolucionário. E começam a circular, cada vez mais intensamente, imagens de levantes, como memória plena de potência.

Revoluções e levantes semeiam novas visualidades, que ampliam sua exposição desde as gravuras e pinturas dos artistas oitocentistas até a imprescindível publicação das imagens, possibilitada pelas imagens técnicas. Pois a circulação de imagens de protesto é fundamental para ativar memórias políticas, seja pela mídia convencional ou pelas pulverizadas redes sociais digitais.

Barricadas: imprensa, teatro e cinema

Sobre a circulação de imagens de protesto no século XXI, o pesquisador esloveno Ilija Tomanic Trivundza propõe uma reflexão sobre as barricadas a partir de dois conceitos referentes à representação e à visibilidade dos insurgentes: o *protest paradigm* e o *uprising paradigm*.

O paradigma do protesto (*protest paradigm*) refere-se à tendência da mídia convencional a reduzir a complexidade das manifestações e cobrir negativamente as atividades dos movimentos sociais que desafiam a ordem social e política estabelecida, atribuindo-lhes avaliações e conceitos pré-concebidos, com a finalidade de influenciar a opinião pública na direção que desejam, apontando para a desvalorização do protesto. Esta retórica é construída sobretudo por fotografias e filmagens, pois o *protest paradigm* é “geralmente sustentado por um limitado grupo de motivos visuais, a maioria imagens negativas de mascarados, protestantes violentos, destruição de propriedade etc. ou a redução do protesto a um carnaval” (TRIVUNDZA, 2016, p. 243).

Como alternativa oposta, existe o paradigma do levante (*uprising paradigm*), em que os insurgentes não são apresentados como ameaçadores ou violentos nas representações midiáticas. Como o paradigma do protesto, o paradigma do levante também é visualmente sustentado por um limitado grupo de motivos fotográficos, dos quais uma das imagens mais potentes e simbólicas é justamente aquela que dá visibilidade aos cidadãos nas barricadas. Imagens onde habitam elementos de uma síntese visual que evoca uma longa tradição histórica e iconográfica.

A circulação das imagens de protesto é fundamental para que os levantes populares do passado despertem e ativem as ideias politicamente latentes no imaginário político coletivo. Por isso, tornam-se importantes circunstâncias os modos de edição e veiculação de imagens que costumam estar cercadas por palavras, legendas e análises, conclui Trivundza (2013, pp. 246-247). Para ele, seria exagero afirmar que vivemos uma nova era de insurreições políticas, mas é possível perceber que os levantes integram o imaginário popular como possíveis tentativas de soluções para questões políticas.

Cada protesto político é um ato comunicativo que almeja sua transmissão através da mídia, pois para grandes segmentos da população que não participam fisicamente dos atos políticos, os protestos existirão apenas através da comunicação mediada:

A fotografia, em particular, tem sido instrumental nestas lutas, embora sua proeminência – particularmente na mídia convencional – não seja devida ao seu papel de fornecer evidência visual, ou ao poder de descrição detalhada que a imagem fotográfica tem. Ao contrário, a sua significância para a luta coletiva está no seu poder de representação simbólica e articulação do sentimento popular através do simbolismo visual. (TRIVUNDZA, 2013, p.249)

O simbolismo visual ativa afetos sediciosos, mais do que a conexão realista com os fatos registrados. Portanto, na longa transição entre as dimensões prática e simbólica das barricadas, as imagens desempenham uma missão essencial, especialmente a fotografia. Pois é possível afirmar uma relação entre a transição do indicial para o metafórico nas imagens de barricadas e a transformação de sua significação, em constantes atualizações fundamentadas nas experiências dos levantes, de estratégia material a símbolo de resistência.

Como observa Mark Traugott (2010), as funções primárias da barricada visavam a demarcação de território, a proteção de manifestantes, a ativação do senso de pertencimento ao grupo insurgente e a mobilização por apoio coletivo da população. Posteriormente, a dimensão simbólica da barricada amplia-se justamente com a difusão de suas imagens, que se tornam equivalentes não verbalizados de *slogans* revolucionários.

Fotografias e barricadas tocaram ápices em popularidade e experimentação durante o século XIX. O potencial de mobilização da fotografia, para Trivundza (2013, p. 251), “reside no fato de que articula visualmente a ficção de unidade das pessoas, [...] a (inatingível) ficção de que há um corpo político unificado e seu potencial para participação política e ação coletiva, que podem fazer existir um mundo mais justo e democrático”. Contudo, continua o pesquisador, “diante do fato de seu limitado papel protetor, a importância das barricadas reside no fato de que representam uma rejeição importante e visível” ao poder estabelecido. Desta forma, ele

aponta que o poder simbólico da barricada decorre de sua raridade e que as barricadas são acontecimentos que conectam o presente ao passado através de seus levantes.

Assim, a conexão entre presente e passado que transmite o potencial simbólico da barricada como gesto de resistência acontece principalmente através de imagens que nutrem o imaginário popular e o repertório de ação coletiva ao qual os insurgentes recorrem nos momentos estratégicos de luta política.

A fotografia, por ser a primeira imagem integralmente técnica, instaura um novo paradigma de visualidade, que se amplia em direção a um potencial específico de convocação das consciências políticas – pois, como escreveu Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica interfere nas formas de produção e de circulação da cultura. E é notável atualmente como a reprodutibilidade digital intensifica e expande essa interferência, com a ubiquidade de câmeras digitais, a facilidade de publicação das imagens e a velocidade de sua circulação em redes sociais virtuais.

Não obstante, o repertório do imaginário popular é nutrido há séculos por expressões estéticas diversas. Assim, as barricadas atravessam gravuras, pinturas, fotografias, peças teatrais, filmes, musicais e, talvez, alguma ópera. Quem sabe justamente uma atualização inusitada de *Turandot*, composta por Giacomo Puccini em 1926, terá uma barricada no palco em pleno século XXI?

A cena não é impossível: convidado pelo *Teatro dell'opera di Roma* para fazer a cenografia de *Turandot*, o artista dissidente chinês Ai Weiwei respondeu com uma proposta ousada e obteve a direção da ópera. Decidiu, então, ambientar *Turandot* na contemporânea crise política que acontece em Hong Kong – cujas ruas costumam ser atravessadas, desde os levantes de 2014, por barricadas muito singulares, onde se sobressaem diversos e coloridos guarda-chuvas. Não por acaso, aqueles protestos pró-democracia ficaram conhecidos como *Umbrella Revolution*. E as barricadas reapareceram nos recentes levantes que inspiram Ai Weiwei, novamente constituídas não por algo similar às antigas barricadas ou pedras de pavimentação, mas pela leveza do amontoado de tons de guarda-chuvas. Algo realista e, ao mesmo tempo, intensamente cênico.

Para fundamentar essa atmosfera realista em sua montagem de *Turandot*, Ai Weiwei enviou uma equipe para fazer um documentário sobre os protestos de Hong Kong, planejado para ser projetado como cenário durante a ária mais famosa de *Turandot*, *Nessun dorma* (“Ninguém dorme”), reformulada para ser um hino revolucionário. Como ocorreu com a música *Va pensiero*, o coro dos hebreus escravizados composto por Verdi para a ópera *Nabucco* em 1842, que se tornou um símbolo do nacionalismo italiano a tal ponto que um senador, no início

do século XXI, propôs a substituição do hino nacional da Itália por este coro. Por suas declarações à imprensa, é possível concluir que Ai Weiwei busca ressignificar a ária mais famosa de Puccini ao associá-la às imagens dos protestos de Hong Kong.

Sua ideia é representar o mundo atual através da história de *Turandot*, originalmente ambientada na China, sua terra natal, alvo de suas críticas e grades ideológicas do seu cárcere domiciliar durante cerca de três meses em 2010 devido ao seu ativismo político. Para a nova concepção de *Turandot*, “por mais de um ano, ele buscou paralelos contemporâneos tanto no libreto no início do século XX quanto nos textos persas originais nos quais a história é baseada”, informa o jornal *Financial Times*, prevendo que o resultado será uma grande meditação sobre autoridade e resistência, na qual *Turandot*, que desafia seus pretendentes com três enigmas sob pena de morte, representa o *establishment*, e o príncipe Calaf aparece como um refugiado buscando reconhecimento.

A data prevista para estreia era 25 de março de 2020. Alguns dias antes, a Organização Mundial da Saúde decretou a pandemia de um vírus que interrompeu os ensaios, esvaziou subitamente os palcos e garantiu sua menção na encenação da ópera, sem nova data para sua *première*. Mas como os protestos de Hong Kong são anunciados como síntese da sua concepção de *Turandot*, é possível que a *mise-en-scène* da ópera evoque guarda-chuvas e, quem sabe, alguma barricada.

Portanto, entre a agenda contemporânea do *Teatro dell'opera di Roma* e um antigo teatro de *vaudeville* em Paris no início do século XX, pode haver uma referência comum, pois naquele espaço francês a barricada foi representada em um palco pela primeira vez .

Em janeiro de 1910, sob direção de M. Porel, o *vaudeville*, gênero de variedades e representações burlescas, incluiu em seu repertório a peça *La barricade*. O prefácio do livro homônimo da peça anuncia que não se trata apenas de uma obra de teatro, mas um estudo social. O subtítulo talhava a especificidade da perspectiva da peça: *une chronique de guerre sociale en 1910*, com cerca de metade do elenco representando trabalhadores. O prefácio destaca também que esta peça original, portanto não inspirada em outras obras literárias, visava despertar reflexões nos espectadores. Ou seja, buscava ultrapassar a mera contemplação artística.

Em outras páginas da literatura, as barricadas encontram seus espaços estéticos – notavelmente em *Os miseráveis* (1862), de Victor Hugo, que inspirou diversas versões cinematográficas, da película preto-e-branco às imagens contemporâneas e permeadas por recursos digitais. Desde a primeira adaptação, em 1934, até o filme musical no século XXI em que tudo é cantado como uma ópera cinematográfica: os diálogos, a transformação de Jean Valjean, as péssimas condições de trabalho, a crueldade contra os pobres, o jovem amor de

Cosette e Marius, a coragem do pequeno Gavroche e, sobretudo, o coro das vozes coletivas que ergueram a barricada como grande símbolo da resistência insurgente de 1832, entoando *Do you hear the people sing?* – canção que se tornou uma referência associada a barricadas e que foi cantada nos protestos de Hong Kong em 2019.

A primeira aparição cinematográfica da barricada provavelmente aconteceu no pequeno filme da pioneira diretora Alice Guy Blaché (1873-1968): *L'enfant de la barricade*, realizado em 1907. Uma breve narrativa de quase cinco minutos que mostra a construção de uma barricada e a repressão por policiais, situação na qual acaba envolvido um rapaz nada politizado e que apenas queria passar por aquela rua para buscar uma garrafa de leite para a mãe. O filme mostra a construção espontânea e coletiva de uma barricada, com pessoas entrando e saindo de cena para trazer barris, móveis e outros objetos. E também a chegada dos policiais, projetando tiros contra o povo através de suas longas armas.



Figura 10 - Alice Guy Blaché. Fotograma do filme *L'enfant de la barricade*, 1907.



Figura 11 - Alice Guy Blaché. Fotograma do filme *L'enfant de la barricade*, 1907.



Figura 12 - Alice Guy Blaché. Fotograma do filme *L'enfant de la barricade*, 1907.

A construção fictícia da barricada cinematográfica de Alice Guy Blaché alimentou-se, possivelmente, de referências imagéticas criadas ao longo do século XIX, considerando gravuras, pinturas e as primeiras fotografias sobre barricadas, como os daguerreótipos de Thibault, em 1848, e os registros da Comuna de Paris, em 1871.

Barricadas oitocentistas: gravuras e pinturas

Entrelaçamentos históricos e estéticos perpassam as imagens de barricadas. Suas especificidades demandam um olhar atento e inspiram escritos analíticos, como dois artigos da coletânea *La barricade* (1997) que se dedicam à iconografia das insurreições de 1830, 1848 e 1871.

Em *As representações da barricada na iconografia de 1830 a 1848*, Alain Pauquet constrói uma análise minuciosa sobre os elementos constantes na figuração das imagens, que permitem o vislumbre de intenções implícitas dos artistas a partir da observação da composição física das barricadas (objetos e materiais utilizados) e das atitudes dos insurgentes (critério que inclui meio social, vestuário, idade, sexo, armamento, entre outros aspectos). O pesquisador encontra diversas representações da morte e do heroísmo no simbolismo político da iconografia sobre três insurreições: julho de 1830, fevereiro de 1848 e junho de 1848.

A revolução de julho de 1830, as *Trois Glorieuses*, foi um levante republicano parisiense, liderado pela burguesia liberal, que culminou na abdicação do rei – resultado que incentivou outras insurreições, como aquelas de 1848.

Em termos materiais, as barricadas amontoam principalmente pedras de pavimentação, barris, tábuas, vigas, mesas e veículos tombados. Sobre esses materiais, os insurgentes acrescentavam o que estivesse à mão, como portas, telhas, palha, árvores e colchões (para se proteger das balas e para transportar feridos e mortos). Considerando as proporções relativas nas imagens, Alain Pauquet nota que a barricada apresenta como dimensões habituais uma largura mutável conforme a rua onde se instala e uma altura variável entre 0,50 m e 1,80 m, sendo que a altura mais comum é 1,50 m. Entretanto, segundo o pesquisador, as barricadas de junho de 1848 foram as maiores, aproximando-se de impressionantes cinco metros de altura.

Com os aspectos físicos gerais identificados, o autor nos convida a perceber significados e símbolos através das singularidades das barricadas em cada insurgência. Por exemplo, enquanto em 1830 havia mais barris e menos bandeiras tricolores, essa proporção se inverte em 1848, quando há um caráter de edificação moral e uma espécie de pedagogia política que não havia nas imagens anteriores.

Para identificar os insurgentes, Alain Pauquet considera as diferenças de vestuário e de funções referentes à atuação ao redor da barricada. Assim, ele percebe que, em 1830, a maioria compõe-se de burgueses e populares (como artesãos) - estes arrancavam pedras de pavimento e lançavam às barricadas, enquanto aqueles portavam as armas. Mulheres e crianças dedicavam-se a tarefas auxiliares. As representações mostram mulheres nas barricadas para socorrer os feridos, trazer bebidas para os insurgentes, encorajá-los e, eventualmente, deslocar as pedras de pavimentação.

Mulheres burguesas diferenciavam-se visivelmente das populares pelos cabelos e pelas roupas. Meninos burgueses ficavam em casa. As crianças que aparecem nas imagens da revolução de 1830 são meninos do povo, com os pés descalços, que ficaram conhecidos como *gavroches*. Carregavam *pavés* e manuseavam armas. Diante das imagens, Alain Pauquet conclui que não havia mulheres combatendo sobre as barricadas naqueles levantes e que, portanto, a mulher na pintura *La liberté guidant le peuple*, de Delacroix é um símbolo da liberdade, e não um registro de atmosfera documental.

Na insurreição de fevereiro de 1848, Alain Pauquet identifica três grupos sociais: burgueses, estudantes e populares. Neste levante, as clivagens sociais aparecem menos evidentes do que em 1830, embora permaneçam perceptíveis através do vestuário. A iconografia de 1848 parece transmitir menos violência em relação a 1830, possibilitando uma atmosfera de compaixão, generosidade e humanidade em ambos os lados da barricada. Nas representações de 1848, há metade das crianças figuradas em 1830 e quase nenhuma mulher. A barricada de 1848 parece ser um negócio masculino.

Na iconografia referente a junho de 1848, há soldados e guardas nacionais representados como vencedores do duelo sobre as barricadas. Entre as imagens estudadas por Alain Pauquet, apenas três gravuras mostram insurgentes; a primeira delas de modo pejorativo, identificando classes trabalhadoras como perigosas e nutrindo ainda mais o fantasma que assombrava as noites da burguesia.

A bandeira tricolor, que simboliza um renascimento político, integra os aspectos simbólicos dessa iconografia, comunicados através da construção de convenções estéticas. Em 1830, havia a heroicização em cenas compostas ao redor de um personagem central que se deseja valorizar. É justamente o caso da *Liberté*, de Delacroix. Alain Pauquet percebe que a heroicização é mais rara nas gravuras, que costumam mostrar grupos em ação revolucionária, e não um personagem em destaque.

Há outra importante convenção estética recorrente: a oposição entre duas forças muito distintas que se afrontam, representada simbolicamente como um combate entre machados e

sabres, pedras e baionetas, insurgentes a pé e guardas armados a cavalo. Alain Pauquet analisa que “no limite entre a convenção estética e o símbolo implícito, ao escolher a ênfase em um ou outro aspecto dos combates, o autor do quadro ou da gravura buscava produzir uma mensagem política”.

Os símbolos são os transmissores codificados da potência das imagens. Atravessam tempos, territórios e nacionalidades, mas permanecem plenamente compreensíveis, tanto nas épocas de suas emergências pioneiras quanto nos tempos contemporâneos.

As formas estéticas de 1830 são quase as mesmas de 1848, afirma Pauquet. Não obstante, o conteúdo é modificado sensivelmente, devido à transição da ênfase do puro ímpeto guerreiro para atitudes de coragem e de humanidade.

Os tipos sociais são semelhantes (principalmente estudantes e trabalhadores), mas há uma mudança significativa na representação dos feridos: em 1830, eram simples vítimas dos combates; em 1848, tornam-se figuras exemplares, mártires cujo sacrifício era valorizado por convocar a adesão de outros corações para fundar a república. Por isso, os feridos estão em evidência em 1848, pois a disposição de morrer pela revolução era considerada um ato moral exemplar para os insurgentes. A morte é menos mostrada em 1848 do que em 1830.

As imagens de fevereiro de 1848 também parecem codificar a proposição de que a conciliação de classes seria possível, como explica Pauquet: “a iconografia de 1830 apresenta a unidade dos combatentes sem mascarar a divisão de classes. A iconografia de fevereiro de 1848, ao contrário, sugere o apagamento desta divisão e o advento da fraternidade enfim alcançada sob a égide da república”.

A iconografia de junho de 1848, por sua vez, é oposta a esta mitologia de fraternidade de fevereiro. O sistema de representação mostrou seu avesso ao inverter o ponto de vista, ao apresentar as barricadas do lado do exército e das guardas nacionais, e não mais dos insurgentes. O uniforme triunfa. A mensagem é repressiva. Sobre os insurgentes de junho, há representações ambíguas que se resumem em duas imagens contraditórias: algumas gravuras refazem a imagem das “classes perigosas”, enquanto outras sugerem que os insurgentes defendem os valores de fevereiro de 1848 contra o governo e a assembleia que os teriam traído.

Voltando ao levante anterior, Alain Pauquet levanta várias questões sobre o realismo das representações das barricadas de 1830 e 1848, a partir de comparações entre dados estatísticos e figurações recorrentes nas imagens:

As condições sociais dos insurgentes eram mais variadas em 1848 do que em 1830? É provável. A violência popular foi menor em 1848 do que em 1830 e os gestos humanitários mais numerosos? É possível, se considerarmos as estatísticas das vítimas em cada insurreição. Havia realmente menos mulheres e crianças em 1848?

Cercada por interrogações, a iconografia revela convenções estéticas e percepções sensíveis de sua época, algo como um olhar epistemológico possível ao redor das barricadas.

Muitos aspectos são fiéis à realidade da época, conclui Alain Pauquet ao citar o simbolismo das bandeiras, o armamento dos insurgentes, a composição material da barricada e a presença dos alunos da *École Polytechnique*. Outros aspectos são mais ideológicos, exigem uma interpretação mais elaborada e podem revelar a motivação dos artistas ao destacar a significação de nuances em suas imagens, como o ato de bravura em 1830 e o gesto humanitário em 1848, a heroicização do politécnico em 1830 e a exemplaridade moral do ferido em 1848. E, de forma mais ampla, esta análise possibilita a percepção sobre a representação imagética dos objetivos políticos específicos de cada insurreição: em 1830, a unanimidade revolucionária; em fevereiro de 1848, a união das classes em torno da república; em junho de 1848, ao contrário, a divisão das classes e a manutenção da ordem burguesa.

No segundo artigo do livro *La barricade* que trata da iconografia dessa época, a pesquisadora Marie-Claude Genet-Delacroix também busca a percepção dos fios invisíveis que conectam gravuras e pinturas, ampliando o período de análise para incluir as imagens da Comuna de 1871.

Ao escrever *A barricada: dar um corpo à história (1830-1848-1871)*, Marie-Claude Genet-Delacroix compara as representações de barricadas em três artistas: Eugène Delacroix, Édouard Manet e Ernest Meissonier, considerando que este tema conecta-se tanto ao passado da pintura histórica, quanto à contemporaneidade. O objetivo da pesquisadora consiste em observar técnicas e simbologias utilizadas por cada um dos três artistas, para analisar como interpretam a relação entre a tradição de um gênero (a pintura histórica) e o evento revolucionário específico representado em cada quadro. Para isso, Genet-Delacroix considerou *La liberté guidant le peuple* (1830), de Delacroix; *Souvenirs de la guerre civile* (1848), de Meissonier; *La barricade* (1871) e *La guerre civile* (1871), ambos de Manet.

Seja alegoria, metáfora ou imagem realista, a representação da barricada é, no século XIX, um tema moderno em pintura e constitui um olhar sobre a história. Delacroix foi um dos artistas que melhor compreenderam o desafio dessa perspectiva que suscita questionamentos sobre a relação entre história, estética e política – em outras palavras, sobre o estatuto de representação da história em imagens.

Quatro sentidos da história relacionados à pintura foram evocados por Jacques Rancière na ocasião da exposição *Face à l'Histoire* (Pompidou, 1996). Segundo ele, o próprio quadro é história, por ser uma representação construída por uma disposição de ações e uma fábula significativa. No século XIX, a pintura de gênero, termo direcionado à representação da vida cotidiana e não aos grandes temas históricos, passou a ser exemplar de historicidade, como memória e exemplo. O cotidiano passou a ser histórico.

E a pintura histórica é, por excelência, a pintura dotada do poder de condensar na representação de um instante privilegiado o poder da generalidade e o exemplo da fábula poética. A *história* construída na tela pela composição dos elementos e pela disposição das formas afirma sua coincidência exata com a função memorial e exemplar da história. (RANCIÈRE, 2018, p. 57, grifo do autor)

Os quatro sentidos da história segundo Rancière aludem a transformações das imagens de significação histórica ao longo do tempo, perceptíveis nos diferentes arranjos entre forma e conteúdo que moldam seus arquétipos de historicidade através das pinturas. São quatro diferentes relações entre gêneros pictóricos e poderes da representação, enumeradas por Rancière (2018, p. 63) como: uma coletânea de exemplos que ativam a relação entre história e memória (lendas e crônicas, por exemplo); a organização da fábula, que compõe elementos e dispõe formas na tela; a potência histórica de um destino necessário e comum a partir da compreensão oitocentista do tempo como princípio organizador dos acontecimentos e seus significados; e, finalmente, o tecido historiado ao sensível, as cenas cotidianas que levam a uma “nova forma de pintura histórica”.

A mudança de paradigma visual no século XIX faz Rancière (2018, p. 60) concluir que “o tempo da história não é apenas o dos grandes destinos coletivos. É aquele em que qualquer um e qualquer coisa fazem história e são testemunhas da história”. No século XIX, os anônimos fazem a história.

As novas imagens passam a capturar e exibir cenas cotidianas e urbanas pintadas nas grandes telas, cujas dimensões anteriormente exigiam de tintas, cores e pinceis apenas situações com historicidade considerada suficiente pelos padrões dominantes de estética e política na época. As pinturas históricas foram duplamente transformadas no século XIX, tanto pelas inovações no paradigma da visualidade quanto pelo advento do paradigma do pensamento histórico como uma composição de causas e efeitos, desnaturalizando o presente e soprando em seus ouvidos a possibilidade de mudança.

Ao tornar-se um novo motivo pictórico, a barricada transmite uma exaltação da imaginação política e da convergência coletiva. Como tema estético moderno, a barricada perturba os cânones e as normas tradicionais do “grande gênero” constituído pela pintura de história antiga, mitológica e religiosa.

Voltando ao artigo de Marie-Claude Genet-Delacroix no livro *La barricade*, nota-se uma busca de cotejar as obras com a cultura política de seus autores e suas concepções de pintura histórica, a fim de analisar o desenvolvimento, as funções e as novas experimentações deste gênero, não apenas do ponto de vista da história da arte, mas também da história política francesa do século XIX.

Genet-Delacroix (1997) avalia que “J. Louis David foi o primeiro a mostrar como representar um tema político transpassando os cânones acadêmicos da beleza perfeita que regiam a imitação do ideal na representação da realidade histórica”, pois David introduziu a história como fator dinâmico e força criativa:

O bem moral e a verdade tornam-se expressão do político, sob o pincel do artista, que deve deixar verossimilhante a identidade entre corpo físico (que ele representa) e o corpo político (que ele inspira). David abriu a pintura de história tradicional e acadêmica, escritura de um passado idealizado, à pintura do político, imagem da ação e dos sentimentos do homem no presente.

Para David, assim como para Delacroix, não se trata mais de pintar a história como uma alegoria distante, mas de representar de uma maneira idealizada a realidade da ação política daqueles que tentam interferir na história.

Delacroix seguiu o mesmo projeto político e estético de David, ao ultrapassar de forma irreversível as convenções e o repertório iconográfico acadêmico cristalizados em cânones da pintura histórica – assim, ele pode “representar um novo corpo político, este do povo em revolução; do povo no movimento de se libertar e conquistar seus direitos”, analisa Genet-Delacroix.

Esta observação emana a atmosfera dos escritos em que o pintor Delacroix declara o artista um ser histórico que deve se elevar acima das tradições para trazer uma contribuição original sobre sua época. Além disso, Delacroix nega a ideia de um belo universal, ao afirmar que é necessário colocar o belo onde o artista quiser.



Figura 13 - Eugène Delacroix. *Le massacre de Scio*, 1824. Musée du Louvre.

Com as tonalidades de ideias e tintas, Delacroix transformou a pintura histórica e por isso influenciou artistas tão diferentes como Meissonier e Manet. Os três demonstram-se conscientes de seu papel histórico, como cidadãos e como artistas que trabalham a partir da experiência de testemunhar os eventos que inspiram seus quadros.

Delacroix pintou *La liberté* em três meses, sem esboço formal. Talvez um esboço conceitual seja *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, pintado por ele em 1826, para representar o combate pela independência da Grécia contra os otomanos cujo domínio a subjuguava desde o século XV. A revolta começou em 1821, mas os longos embates duraram até 1832. A opinião pública europeia, admiradora da Grécia por sua filosofia, suas artes e sua democracia, organizou comitês para reunir fundos destinados aos insurgentes. Nesse contexto, Delacroix percebe as revoltas da Grécia como um tema contundente e moderno, e pinta *Le massacre de Scio* (1824), que evidencia o engajamento político de um artista que começava a revolucionar a pintura histórica. Dois anos depois, Delacroix renova essa postura com *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*.

Ao apresentar esta pintura em sua coleção, o Museu de Belas-Artes de Bordeaux ressalta que “mais do que representar momentos reais desta história recente (os preparativos para o cerco, os últimos resistentes se sacrificando), como ele havia feito anteriormente, Delacroix escolheu uma figura de estilo: a alegoria. E a escolha da alegoria para representar uma insurreição é audaciosa para a época, pois tratava-se de ultrapassar o caráter de atualidade do evento para propor uma reflexão sobre o sentido da história.

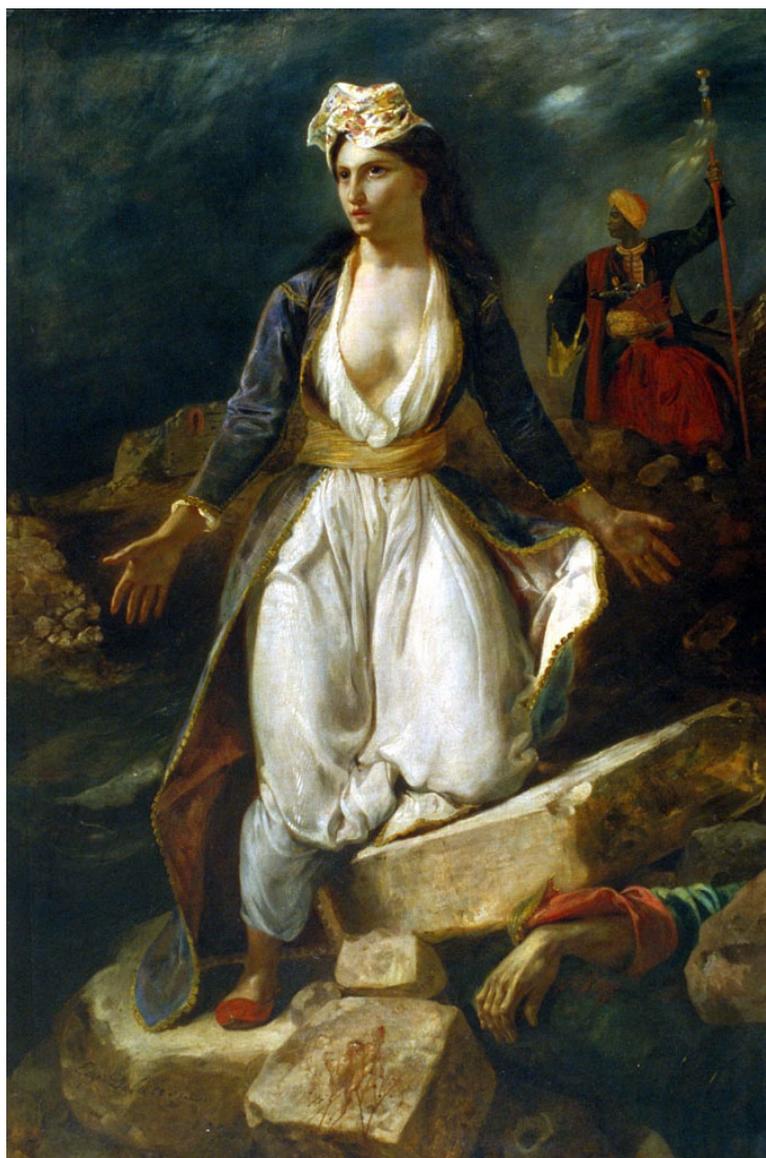


Figura 14 - Eugène Delacroix. *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826.
Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

A jovem sobre um bloco de pedra ensanguentado, com as mãos desarmadas e nuas, incarna a Grécia. Delacroix pinta a violência nos detalhes, como a mão que surge inerte entre as ruínas. Quatro anos depois, Delacroix recorre novamente à alegoria, com seu quadro mais

célebre. Para o Louvre, onde mora *La Liberté guidant le peuple*, esta pintura é um tema da modernidade e um ato político. Representa a insurreição popular parisiense conhecida como *Les Trois Glorieuses*, ocorrida em 27, 28 e 29 de julho de 1830. Motivada por republicanos liberais contra a violação da constituição pelo governo da segunda Restauração, resultou na substituição de reis: Charles X por Louis Phillipe, duque de Orléans. Testemunha do evento, Delacroix traduz a visão histórica em pintura, com a mesma composição piramidal e o mesmo fervor romântico que tingiu as cores do seu quadro sobre a guerra da independência grega.

O Louvre ilumina a tradição libertária vinculada aos quadros de Delacroix, ao citar que “a alegoria da liberdade evoca a Revolução de 1789, os *sans-culottes* e a soberania do povo. A bandeira, azul, branca e vermelha, símbolo de luta, mesclada com o braço direito, desdobra-se voltando do mais escuro ao mais brilhante, como uma chama”. O museu ressalta que na pintura sobre 1830, a alegoria participa de uma luta real, como indicam as armas presentes na tela, onde “a luz do sol poente mistura-se com a fumaça dos canhões e revela o movimento barroco dos corpos, explode no fundo à direita e serve de aura à liberdade, à criança e à bandeira”. O trabalho de Delacroix é apresentado como histórico e político, pois combina “documentos e símbolos, notícias e ficção, realidade e alegoria, a última explosão do antigo regime”, e *La liberté* é reconhecida pelo Louvre como uma “imagem do entusiasmo romântico e revolucionário, continuando a pintura histórica do século XVIII e à frente da *Guernica* de Picasso”.

Bem antes da pintura feita por Picasso em 1937 para denunciar ao mundo os bombardeios aéreos da Guerra Civil Espanhola – nas dimensões de uma tela de cinema cuja imagem paralisada como tempo interrompido pelo horror tornou-se um ícone de resistência e antifascismo –, outros artistas constituíram essa linhagem iconográfica inspirada nas tintas de coragem e sangue das insurreições, em que o vermelho trágico da seiva vital não alcança mais visibilidade do que o afeto impetuoso pela liberdade, esse afeto que vem às consciências sediciosas nos momentos de perigo.

Manet e Meissonier, por sua vez, também dialogam com uma trajetória iconográfica. Manet, inspirado em *Três de Maio* de Goya, pintou a *Execução de Maximiliano* em 1862, enquanto *A guerra civil* é uma reprise do seu *Torero mort* (1864). Meissonier parece não ter retomado um quadro anterior; ele pinta barricadas no momento em que troca a pintura de gênero pela pintura histórica, porém mantém-se fiel ao pequeno formato da pintura de gênero.

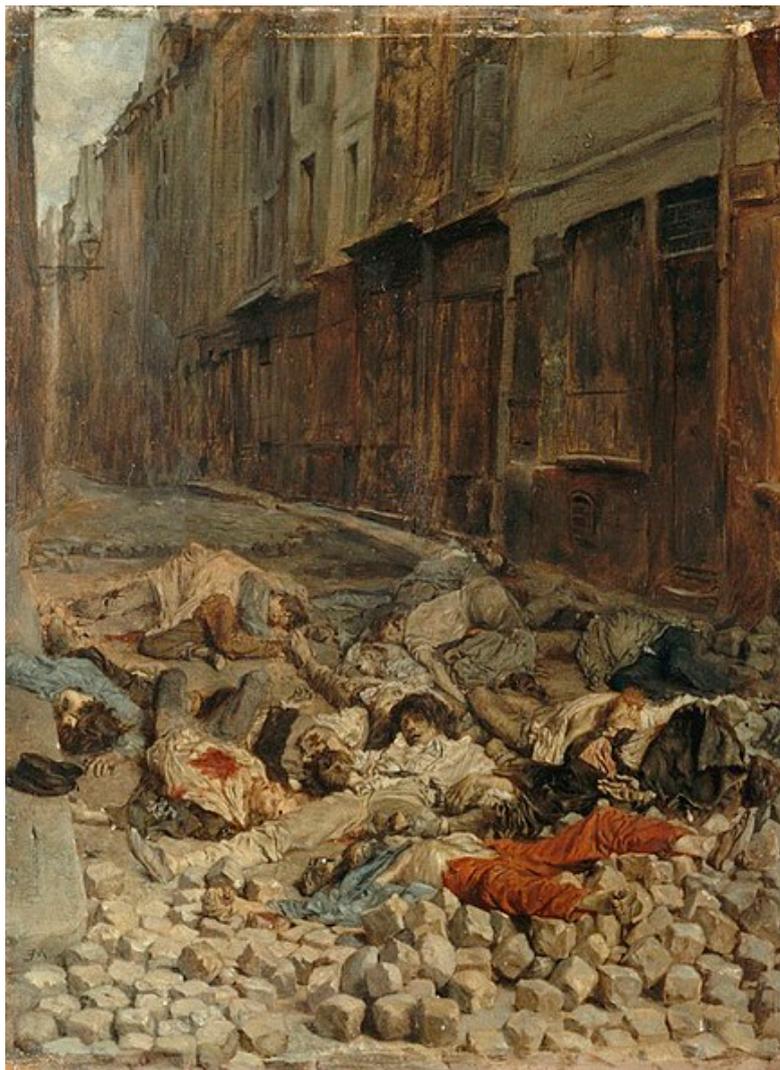


Figura 15 – Ernst Meissonier. *La barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848, dit aussi Souvenir de guerre civile, 1848. Musée du Louvre.*

Delacroix, Manet e Meissonier: os três artistas relacionam-se com a política através da estética de uma pintura com forte consciência histórica, como também evidenciam suas correspondências, entrevistas e publicações. Suas telas irradiam os novos ares epistemológicos da época, pois os três viveram no século XIX inspirados pelo advento do paradigma da história como forma de conhecimento do mundo, por meio de um olhar cronológico sobre as relações entre causas e efeitos.

Nessa nova perspectiva, “a imagem histórica só poderia ser relegada a um papel anedótico e ilustrativo, privada de dimensão poética e criativa que tinha ainda quando David pintava”, analisa Marie-Claude Genet-Delacroix. Ela aponta que a obra de pintura histórica tornou-se um manifesto, um ato político, e que a escolha da barricada significa a expressão de um ideal moral e estético dos artistas como cidadãos.



Figura 16 - Honoré Daumier. *La famille sur les barricades*, 1848.
National Gallery Prague.

Meissonier acompanha, em 1848, a repressão das jornadas de junho. Manet testemunha a violenta repressão dos *communards*, em 1871. E tudo aparece em suas gravuras e pinturas, através das inovações estéticas potencializadas por estes três artistas. Nesse sentido, Genet-Delacroix (1997) afirma que

na pintura histórica acadêmica, o relato figurativo deve seguir literalmente o relato escrito, fosse na história bíblica, mitológica ou antiga. Os três artistas em questão introduziram a modernidade do olhar e do sentimento como uma nova tradição; o texto desapareceu e só subsiste a verdade da emoção individual suscitada pelo espetáculo da história, seja imaginado ou vivido.

Mas há uma opção estética que diferencia Delacroix dos outros dois pintores. Embora *La liberté guidant le peuple* pareça uma alegoria tradicional à primeira vista, Marie-Claude Genet-Delacroix elucida que na verdade o artista Delacroix transfigura sutilmente as convenções acadêmicas da alegoria, considerada então uma representação ideal da realidade. A mulher de sua pintura é uma figura realista, porém idealizada através de objetos e símbolos alegóricos ao seu redor, que tecem uma analogia entre a mulher do povo e a deusa Liberdade.

Assim, Eugène Delacroix é fiel ao espírito da técnica alegórica, mas subverte as convenções acadêmicas através do trabalho de metaforização, baseado na transferência de sentido de uma representação à outra através de símbolos. O quadro tem o aspecto de uma simples alegoria, mas trata-se de uma “alegoria real”, como percebido por Gustave Courbet. Ao contrário de Delacroix, Meissonier e Manet rompem com a alegoria e mantêm sua relação estética com a tradição da pintura histórica através da aparência de realismo.



Figura 17 – Manet. *La barricade*, 1871. Szépművészeti Múzeum, Budapeste.

Em Manet e Meissonier, não há heróis: a barricada não tem saída ou resultados vitoriosos. A catástrofe é iminente. Ambos os pintores visam a provocar no observador um choque diante da representação estética de uma violência similar àquela testemunhada por eles quando presenciaram a brutalidade do espetáculo. As referências alegóricas e humanistas não encontram lugar nessas telas. Não há esperança nem futuro, ao contrário da conquista da

liberdade pintada por Delacroix. “Meissonier e Manet pintam como pintores, e não como poetas”, enquanto “Delacroix pinta seus quadros como o poeta romântico faz seus versos” - conclui Genet-Delacroix. Por isso, o olhar da mulher *Liberté* aponta para o extraquadro, direcionado pela utopia romântica para um futuro promissor, onde se oculta o que ainda não é visível no presente dos limites daquela pintura.

Não obstante suas diferenças, este trio de artistas fez nascer a pintura política, como livre produção de imagens históricas, na paisagem do novo paradigma do pensamento histórico oitocentista. Novos valores e princípios políticos, nascidos na Revolução Francesa, requeriam um novo sistema de representação iconográfica, que também manifestava a expressão das sensações individuais dos artistas enquanto seres históricos. Nesse sentido, seus olhares iluminam as posteriores fotografias de barricadas com sua aura de precursores e a alma das insurreições.

A questão do afeto aparece aqui como constitutiva do olhar que representa a história e pode ativar algum afeto no observador, ampliando sua consciência política ou até mesmo cintilando a possibilidade de uma ação contemporânea. “A imagem se torna, assim, uma arma e um agente do político, algo que os códigos narrativos e simbólicos da antiga estética acadêmica não permitiriam”, observa Genet-Delacroix.



Figura 18 - Gustave Courbet. *Révolutionnaire sur une barricade (Le salut public)*, 1848. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

A pintura histórica, ao se transformar, inventa a linguagem simbólica da modernidade, afirma a pesquisadora. Com a aparição da fotografia, a representação pictórica passa a interessar cada vez mais às câmeras, para as quais o século XIX legou muitas inspirações, como as gravuras e pinturas de Gustave Courbet, Honoré Daumier e Édouard Manet, entre outras, em intercâmbio genealógico com as pinturas de J. Louis David, Ernest Meissonier e Eugène Delacroix.

A barricada constitui-se de uma elaboração estética, mesmo enquanto evento político. No século XIX, o olhar de certos artistas traduz essa percepção visual, através de dimensões simbólicas e metafóricas: gravuras, pinturas e, posteriormente, fotografias. Composições que integram uma genealogia de imagens cujas referências ressurgem como as barricadas intermitentes e iluminadas por súbitos vaga-lumes.

O álbum do século XX tem inúmeros retratos políticos oriundos desta fonte estética. Como o século XXI vislumbra em suas fotografias as sobrevivências de barricadas memoráveis? Em que figurações a fotografia registra seus olhares sobre a estética singular e inusitada das barricadas? A imagem resulta de uma construção alicerçada em fundamentos políticos e estéticos, em que a visão do fotógrafo cria novas camadas de significados temporais, geográficos e contemporâneos? Que experiências e afetos são transmitidos através das fotografias de barricadas que relampejam em suas sobrevivências?

Capítulo 3 – Barricadas artísticas: o olhar dos fotógrafos

Tensão, vestígio e fulguração são os componentes da imagem dialética e são o que nos interessa para pensar a fotografia. [...] Na imagem, eu percebo a história em toda a sua historicidade, como atualidade e como fóssil, como reminiscência e como sonho.

Mauricio Lissovsky

[...] a fotografia nomeia um processo que, apreendendo e arrancando uma imagem de seu contexto, atua imobilizando o fluxo da história. Por isso, seguindo a exigência do fragmento ou tese, a fotografia pode ser considerada um outro nome para a captura que Benjamin identifica com o momento da revolução.

Eduardo Cadava

Talvez a única função real da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível. [...] O impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que realmente amamos foi um dia impossível.

Vladimir Safatle

A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. [...] o poder sempre funcionou com manifestações espetaculares, seja na Grécia clássica, seja nas monarquias modernas. [...] Em primeiro lugar, uma revolução é uma ruptura na ordem do que é visível, pensável, realizável, o universo do possível. [...]

Jacques Rancière

Da perspectiva da fotografia e dos fotógrafos, o fascínio da barricada vai além do seu simbolismo. Antes de se tornar imagem, a barricada como motivo fotográfico é um objeto físico sempre improvisado, estrutura “violentamente” construída com um número muito limitado de elementos urbanos [...]. Construção arquitetônica, objeto estético sublime que surge do inabitual, inesperado, surreal acúmulo de objetos cotidianos [...] arrancados de contextos originais (físicos e semânticos) e vistos em novo arranjo.

Tomanic Trivundza

Estéticas revolucionárias

O primeiro efeito da revolução é uma ruptura na ordem do visível, interrompido por cenas inéditas e novas constelações de visibilidades, como barricadas e pessoas antes despercebidas. Assim analisa Jacques Rancière (2009) para concluir que a revolução é, sobretudo, “uma ruptura do universo sensível que cria uma miríade de possibilidades”. Tal pensamento permite vislumbrar as potências da dimensão estética da política, que reconfigura a partilha do sensível ao rasgar as ondulações do opaco véu de naturalizações que acalmam os olhos para entorpecer ânimos coletivos e ao romper com as turvas visibilidades que perpetuam a permanência do insustentável.

Os levantes interrompem os fluxos cotidianos de rotinas, pensamentos e imagens; transformam o espaço público em local de disputa de poder – em busca da liberdade, o único motivo da revolução segundo Hannah Arendt. A resistência manifesta-se de muitas e criativas maneiras. Como efeito, a política inspira a estética.

Por isso, o historiador Eric Hobsbawm (2019, p. 392) considera notável o extraordinário florescimento das artes no período da revolução dupla: o meio século em que assuntos públicos inspiraram artistas como Beethoven, Schubert, Goethe, Dickens, Dostoiévski, Verdi, Wagner, Mozart, Goya, Pushkin e Balzac, entre outros.

O que determina o florescimento ou o esgotamento das artes em qualquer período ainda é muito obscuro. Entretanto, não há dúvida de que entre 1789 e 1848, a resposta deve ser buscada em primeiro lugar no impacto da revolução dupla. Se fossemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação. (HOBBSAWM, 2019, p. 395)

Os artistas que não respiravam a atmosfera revolucionária do século XIX são alcunhados por Hobsbawm (2019, p. 395) como “gentis decoradores de palácios rococó”, “precisamente aqueles cuja arte definhou”. Por outro prisma, o historiador destaca o advento do romance oitocentista e aponta as novas experiências musicais como algo ainda mais surpreendente, devido especialmente à expansão da ópera, que ultrapassava as fronteiras italianas ao redor de sua origem florentina: “este talvez tenha sido o único período da História em que as óperas eram escritas ou consideradas manifestos políticos e armas revolucionárias” (HOBBSAWM, 2019, p. 396). Ele destaca *A flauta mágica*, de Mozart; as primeiras óperas de Verdi com expressões do nacionalismo italiano; *La muette de Portici*, de Auber, como estopim

da Revolução Belga de 1830; *Uma vida pelo czar*, de Glinka, e várias óperas nacionalistas como a húngara *Hunvady László* (1844).

A importância da ópera foi propulsionada pela facilitação de seu acesso às classes populares – algo que também ocorria com as reproduções gráficas, poemas e canções – na época em que muitas manifestações culturais ainda estavam restritas à minoria de letrados e às classes mais abastadas. Hobsbawm (2019) lembra que nessa época havia “poemas tão bons quanto úteis em termos de agitação” e cita que talvez o poema mais potente seja *Baile de Máscaras da Anarquia* (1820), de Shelley.

A efervescência artística na época revolucionária oitocentista tem sua voga mais característica expressa no Romantismo da literatura e das artes visuais, que surgiu logo após a Revolução Francesa, como uma estética da inquietação e do questionamento emanados pelos que não se ajustavam à eterna rotação previsível das engrenagens da era industrial movidas pela promessa do progresso como uma infalível panaceia. Distante da fumaça das chaminés nas paisagens, a atmosfera romântica desenhou o retrato do gênio boêmio. A crítica romântica disseminou raízes e semeou floradas nos séculos subsequentes.

A flor azul, símbolo central do Romantismo alemão, nasceu no livro de Heinrich von Ofterdingen como alegoria da esperança em busca de algo aparentemente infinito e inacessível. Um símbolo, portanto, de uma esperança utópica, tão característica das insurreições do século XIX. Na literatura, essa flor foi citada como uma aparição no sonho de um jovem. Algumas revoluções depois, na segunda década do século XX, Walter Benjamin (1997) espelha em refração sua linhagem romântica ao escrever que “já não se sonha com a flor azul” para iniciar seu ensaio *Onirotsch*, no qual afirma que “a história dos sonhos ainda está por ser escrita e abrir uma perspectiva nela significaria assestar um golpe decisivo à superstição de seu encadeamento à natureza mediante a iluminação histórica”.

A flor azul do Romantismo flutuava no horizonte das utopias que impulsionavam as ondas revolucionárias do século XIX. Suas pétalas renasciam entre as pedras de pavimentação amontoadas em cada barricada. O pólen de sua vitalidade foi soprado pelas ventanias intermitentes dos afetos sediciosos. A flor azul afastou-se da esfera onírica, atravessou o limiar entre impossível e possível, e a textura utópica de suas pétalas tocou as mãos dos trabalhadores da era industrial – “o novo e desesperado proletariado”, como escreveu Hobsbawm (2019, p. 414), “aquele elemento que a gravura de Daumier sobre o *Massacre na Rue Transnonain* (1834), com seu trabalhador assassinado, acrescentou à imaginação romântica”. Essa litografia testemunha o massacre de trabalhadores sobre uma barricada durante a repressão de um motim popular em protesto contra a lei que interditava o direito de associação. Diante da imagem,

segundo a *Bibliothèque nationale de France* (BnF), Baudelaire afirmara que não era exatamente caricatura, mas “história, realidade terrível e trivial” – por isso, “de caricaturista, Daumier ascendeu ao posto de pintor de história a preto e branco, à frente do movimento realista na pintura”.



Figura 19 - Honoré Daumier. *Rue Transnonain, le 15 avril 1834*, 1834.
Metropolitan Museum of Art.

Barricadas são ideias concretizadas no improviso das arquiteturas efêmeras. Diante delas, cada artista constrói um olhar específico e cada fotógrafo posiciona suas lentes políticas e estéticas de formas singulares para materializar suas perspectivas. Ainda em seu primeiro decênio de existência – justamente o período apontado por Benjamin como o apogeu da fotografia, antes de sua industrialização com a profusão do formato *carte-de-visite* –, as câmeras já registravam barricadas em levantes parisienses.

As primeiras fotografias de barricadas

As primeiras imagens fotográficas de barricadas são os daguerreótipos feitos por Charles François Thibault durante a revolução de 1848, mais precisamente antes e depois do ataque das forças repressivas coordenadas pelo general Lamoricière. Em duas manhãs consecutivas, 25 e 26 de junho, Thibault posicionou sua câmera diante de três barricadas da rua Saint-Maur que pareciam envoltas pelo vazio. A limitação técnica do dispositivo ainda não

permitia o registro de imagens instantâneas e, por isso, exigia de sujeitos e objetos a imobilização imprescindível para possibilitar a captura técnica, sob a iminência de fazer desaparecer (ou quase) da imagem fotográfica os corpos que se moviam diante da objetiva durante o longo período de exposição da superfície sensível à luz.

É provável, portanto, que o aparente vazio fotográfico ao redor das barricadas da rua Saint-Maur estivesse, na verdade, ocultando corpos e movimentos que só o passado testemunhou. O passado e aquela mulher na janela, a única figura humana mais perceptível nos daguerreótipos de Thibault, parada em sua curiosidade de mirar ora as barricadas, ora o fotógrafo com aquele estranho aparelho que devolvia o seu olhar. Além dela, há também um homem bem próximo a uma das barricadas, mas que só permite ser visto quando a imagem tem seus detalhes ampliados em sucessivas etapas, como no clássico filme de Michelangelo Antonioni.

Por um lado, a fotografia ainda era uma novidade que vivenciava um processo pioneiro para fixar imagens. O daguerreótipo, invenção de Louis Daguerre, teve seu segredo químico tornado público pelo governo francês em 1839 e, desta forma, rapidamente possibilitou o registro de cenas históricas, baseado em uma promessa e uma exigência: uma imagem realista, desde que o fotógrafo cumprisse a espera do tempo necessário para que a luz sensibilizasse a superfície. Por outro lado, não era difícil naquela época obter um equipamento fotográfico em Paris, disponível na maioria dos oculistas e por preços decrescentes na década de 1840, como explica o pesquisador Olivier Ihl (2016). Por isso, fixar a vista da janela, como fizera Niépce na pioneira fotografia de 1826, tornou-se uma prática em expansão quando os preparativos de captura da imagem foram simplificados e a exposição precisava de apenas algumas dezenas de segundos, e não mais de longos minutos como nos primeiros daguerreótipos.

O desejo do olhar oitocentista pelo instantâneo evidenciava-se nas imagens artesanais – aquarelas, gravuras, pinturas – cujos traços e pinceladas mostravam o movimento suspenso do ato sedicioso ou combativo, em planos bem mais próximos do que conseguiam os fotógrafos do século XIX, que geralmente precisavam situar a barricada em uma paisagem urbana onde as figuras dos insurgentes se posicionavam mais distantes e imobilizadas como estátuas. Pausa para o retrato coletivo no álbum da história. Os movimentos, que escapavam das câmeras, encontravam refúgio nas gravuras.



Figura 20 - *Prise de la barricade du Faubourg Saint-Antoine*, junho 1848.
Bibliothèque nationale de France.



Figura 21 - *Attaque de la barricade Place Maubert*, junho 1848.
Bibliothèque nationale de France.

Na revolução de 1848, um daguerreotipista só poderia fazer fotografias de barricadas antes e depois do ataque das tropas, como fez Thibault, enquanto diante de situação similar um artista como Gaspard Gobaut ilustrava em sua aquarela justamente o momento do ataque a uma barricada em outra rua, com figuras escultradas em movimento suspenso, como um instantâneo a que a fotografia só teria acesso como possibilidade técnica em fins da década de 1880.



Figura 22 - Gaspard Gobaut. *Troupes et barricade rue de la Culture-Sainte-Catherine en 1848*, 1848. *Musée Carnavalet, Histoire de Paris.*

Naquela época, as limitações estendiam-se também aos processos de impressão da imagem, pois era tecnicamente impossível imprimir diretamente a imagem fotográfica, que precisava ser gravada sobre uma placa de madeira e integrada aos caracteres em relevo das prensas à vapor. Publicadas através desse processo, as barricadas figuram como a temática das fotografias pioneiras publicadas na imprensa francesa e uma experiência fundadora do fotojornalismo.

As fotografias de Thibault foram publicadas como xilogravuras no jornal *L'Illustration*, na edição especial de 1º a 8 de julho de 1848, dedicada exclusivamente aos eventos revolucionários de junho. Entre as 33 imagens publicadas nessa edição, apenas as duas xilogravuras feitas a partir dos daguerreótipos de Thibault têm origem em processo fotográfico. Com o passar dos anos, esse tipo de publicação foi conquistando mais espaço nas páginas do jornal. O processo de transposição da imagem dos daguerreótipos para as placas de madeira consistia em simplificar os volumes fotografados em traços nítidos dos contornos artesanais dos desenhistas.

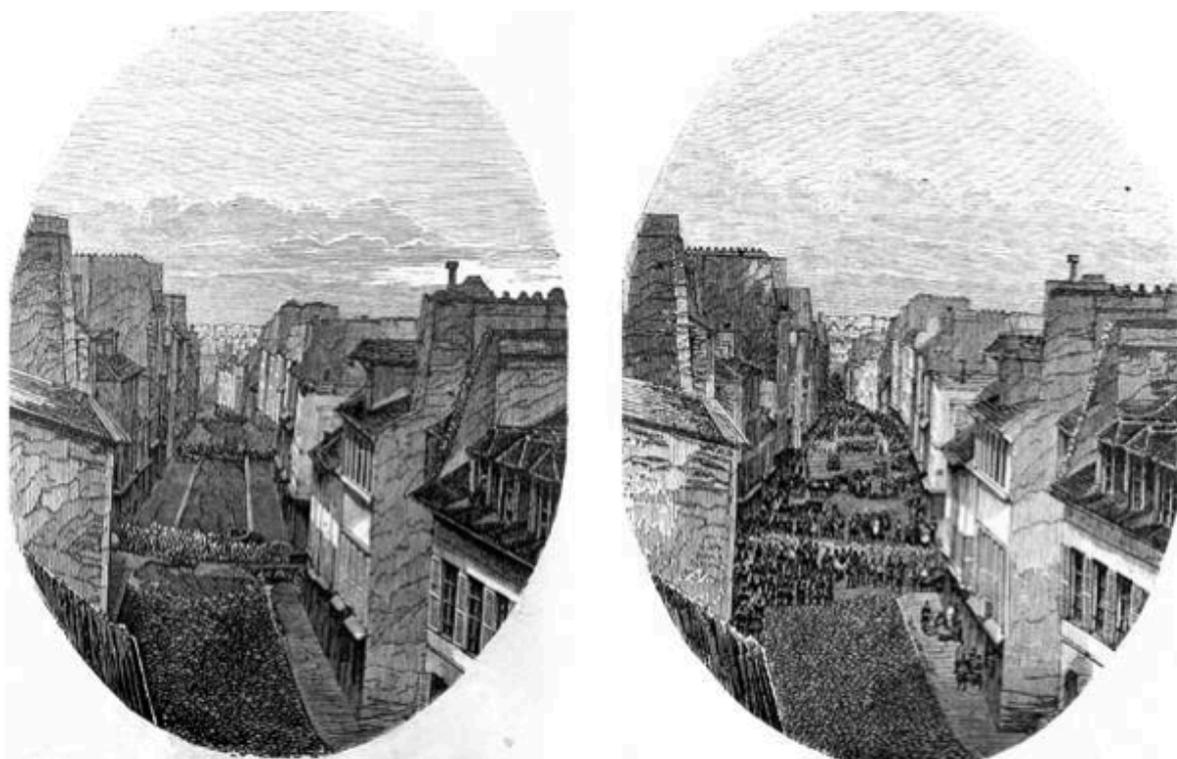


Figura 23 - Xilogravuras a partir dos daguerreótipos de Thibault no jornal *L'Illustration*, 1848. *Bibliothèque de l'Hôtel de Ville*.

Durante a década de 1840 houve uma renovação na dinâmica da imprensa, com o advento de periódicos que passaram a privilegiar a publicação de imagens como meio de se diferenciar e de ampliar o seu público, incluindo as classes menos abastadas e mais numerosas. A época datou o início dos jornais *Illustrated London News* (1842) e *Illustrirte Zeitung* (1843). Nessa atmosfera, também em 1843 foi criado o jornal *L'Illustration*, planejado para ser uma publicação fundamentada em imagens, onde “as gravuras a partir de fotografias são uma ferramenta, entre outras, a serviço de uma dinâmica geral que visa renovar a imprensa tradicional e criar um novo objeto cultural: o jornal ilustrado de atualidades”, descreveu Thierry

Gervais (2003, p. 57). Sobre o processo de publicação das imagens, diante das gravuras de barricadas a partir dos daguerreótipos de Thibault no *L'Illustration*, o pesquisador percebeu que

os níveis de cinza não são copiados, mas interpretados. Para os personagens, as “fotografias rápidas” mostravam apenas borrões de movimentos [...] Para a reprodução das barricadas da rua Saint-Maur, o desenhista respeita os arranjos e os tons principais, mas a precisão dos corpos fica sob sua imaginação (GERVAIS, 2003. P. 69).

Dizer que a precisão dos corpos é representada pela imaginação do desenhista é explicar por que motivo, nas páginas de *L'Illustration*, as gravuras a partir das fotografias de barricadas mostram muitas pessoas que simplesmente não foram registradas nos daguerreótipos de Thibault. O mesmo aconteceu quando o jornal publicou uma gravura a partir de fotografias do Palácio da Indústria da Exposição Universal de 1855: a gravura também mostrava muitas pessoas que eram ainda invisíveis para a técnica fotográfica da época, mesmo com o processo do colódio úmido sobre a placa de vidro, como observa Gervais (2003). Retratos e paisagens não despertavam essas questões técnicas e iconográficas que rondavam as fotografias de eventos culturais e políticos. Considerando a liberdade dos traços dos desenhistas, Gervais (2003) analisa que as legendas “*d’après une photographie*” buscam evocar a credibilidade da fotografia, embora essa legenda não fosse tão frequente no jornal *L'Illustration*. Havia também a expressão “*d’après une épreuve daguerrienne*” na legenda de algumas gravuras.

A técnica de traduzir fotografias em gravuras para ilustrar os periódicos durou décadas, até quase o limiar do século XX. As primeiras experiências de reprodução fotomecânica se desenvolveram entre as décadas de 1840 e 1870, envolvendo pioneiros da fotografia como Talbot, e o desafio de publicar fotografias tornou-se objeto de pesquisa. Em 1855, Alphonse Poitevin desenvolveu as técnicas de impressão a carvão e fotolitografia, com vantagens de maior simplicidade e melhor fidelidade fotográfica. Entretanto, nenhuma dessas fórmulas poderia ser associada aos caracteres tipográficos na composição de uma página, como acontecia com as xilogravuras, lembra Thierry Gervais (2003, pp. 68-69).

Quanto à intenção editorial do *L'Illustration* ao publicar as barricadas de Thibault, Gervais (2003, pp. 59-63) avalia que aponta a oposição do hebdomadário aos motins, pois essas imagens mostram a derrota da insurreição e o retorno à ordem estabelecida, paisagem política que agrada ao seu leitor típico: o burguês parisiense, “cuja prosperidade repousa na calma política”. Ao mesmo tempo, o jornal buscava ampliar seu público através da acessibilidade e da facilidade pedagógica de imagens que representavam os acontecimentos mais importantes do século XIX francês: “as xilogravuras são para o semanário o meio de diminuir a distância

intelectual, que separa o espectador do sujeito, a ponto de refletir a própria atualidade”. Contudo, “antes de educar o leitor, as ilustrações devem encantá-lo e incentivá-lo a comprar o jornal”. Assim, as imagens, situadas entre informação e entretenimento, constituíam os pilares do jornal:

A composição e a diagramação do jornal estão sujeitas às restrições de impressão e devem se construir ao redor das gravuras. Cabe ao texto atender exigências das ilustrações. Além disso, o formato das imagens é invariável. Uma vez gravadas, as xilogravuras não podem mais ser aumentadas ou reduzidas para atender às contingências espaciais da página. O texto é mais maleável. [...] Por essas diversas razões, as imagens não podem ser consideradas como simples decorações que acompanham os textos. Eles têm um papel estruturante que contribui para a definição do jornal ilustrado. (GERVAIS, 2003, pp. 66-67)

As fotografias são transcritas para o desenho na madeira, onde seu traçado recebe o relevo necessário para o contato com a tinta da impressão e, posteriormente, com o papel. De superfície metálica guardada como joia no estojo dos daguerreótipos a carimbo de representação do real talhado em peças de madeira, a imagem experimentou a amplificação de sua circulação através da reprodução técnica e a variedade de olhares sobre suas mensagens. Não obstante, como o registro fotográfico ainda não alcançava a instantaneidade, o ato de fotografar requeria alguma antecedência e organização.

Nessas condições, o desamparo dos fotógrafos está no auge. Dificilmente previsíveis, esses eventos são repentinos, movimentados e pouco suscetíveis a serem registrados sobre uma superfície fotossensível. As ruínas ou uma paisagem desolada são então erguidas para evocar a violência de um terremoto e o calor das chamas. O clímax do drama e o momento trágico são excluídos por imagens de antes e depois. Gravuras de catástrofes inspiradas em fotografias são a expressão do não-acontecimento e deixam à imaginação a reconstrução da ação. [...] Mais uma vez, as gravuras inspiradas em fotografias são formalmente mais limitadas do que as resultantes do desenho. (GERVAIS, 2003, p. 76)

Quando as gravuras publicadas no jornal eram feitas a partir de desenho ou pintura, a legenda costumava mencionar o autor, a origem geográfica e a técnica utilizada. Quando a fonte iconográfica era uma fotografia, nem sempre a legenda trazia tais especificações. E a primeira legenda informando que uma gravura foi desenhada *d’après une photographie* é justamente a que acompanha a reprodução dos daguerreótipos de Thibault – considerados, por isso, as primeiras fotografias publicadas na imprensa francesa. Pouco antes, outros jornais também publicaram suas primeiras fotografias através do processo de xilogravura, como o *Illustrirte*

Zeitung (em 1845, sobre a construção de uma estação ferroviária em Hamburgo) e o *Illustrated London News* (em abril de 1848, sobre a manifestação dos cartistas do Kennington Common).

No mês seguinte à publicação no *L'Illustration*, as gravuras feitas a partir dos daguerreótipos de Thibault já estavam circulando em uma publicação especial nomeada *Journées illustrées de la révolution de 1848*, entre centenas de gravuras e algumas que ultrapassavam as fronteiras francesas daquele ano revolucionário, com imagens dos levantes ocorridos em outras cidades europeias onde floresceu a Primavera dos Povos, como Berlim, Frankfurt, Roma e Veneza.

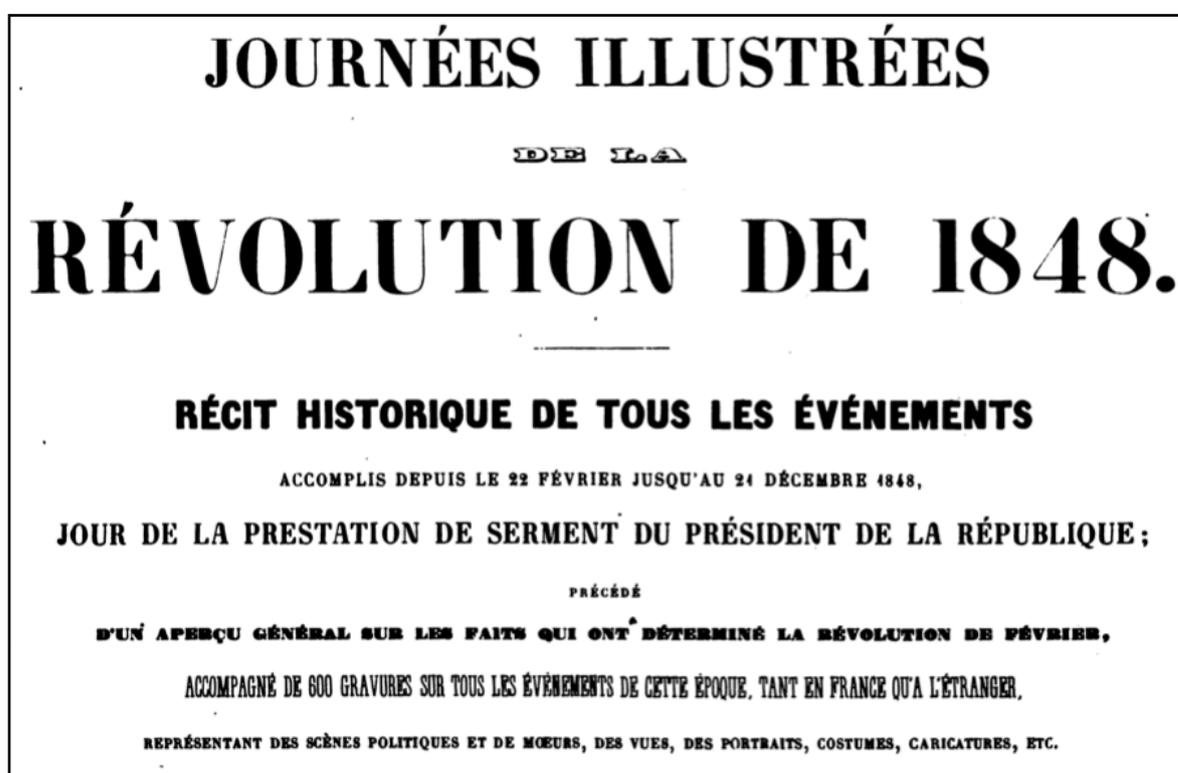
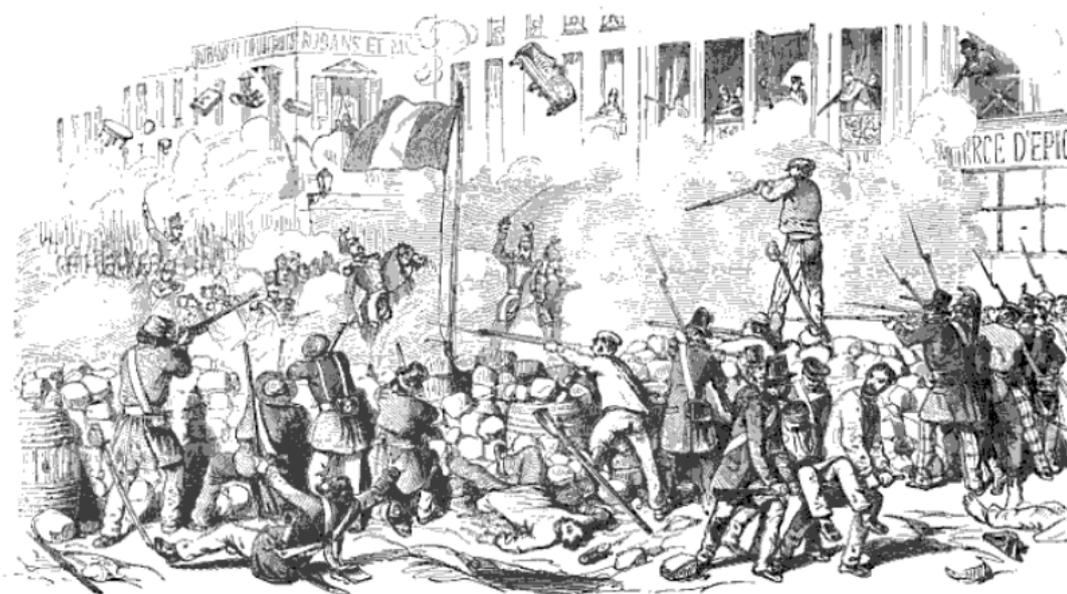
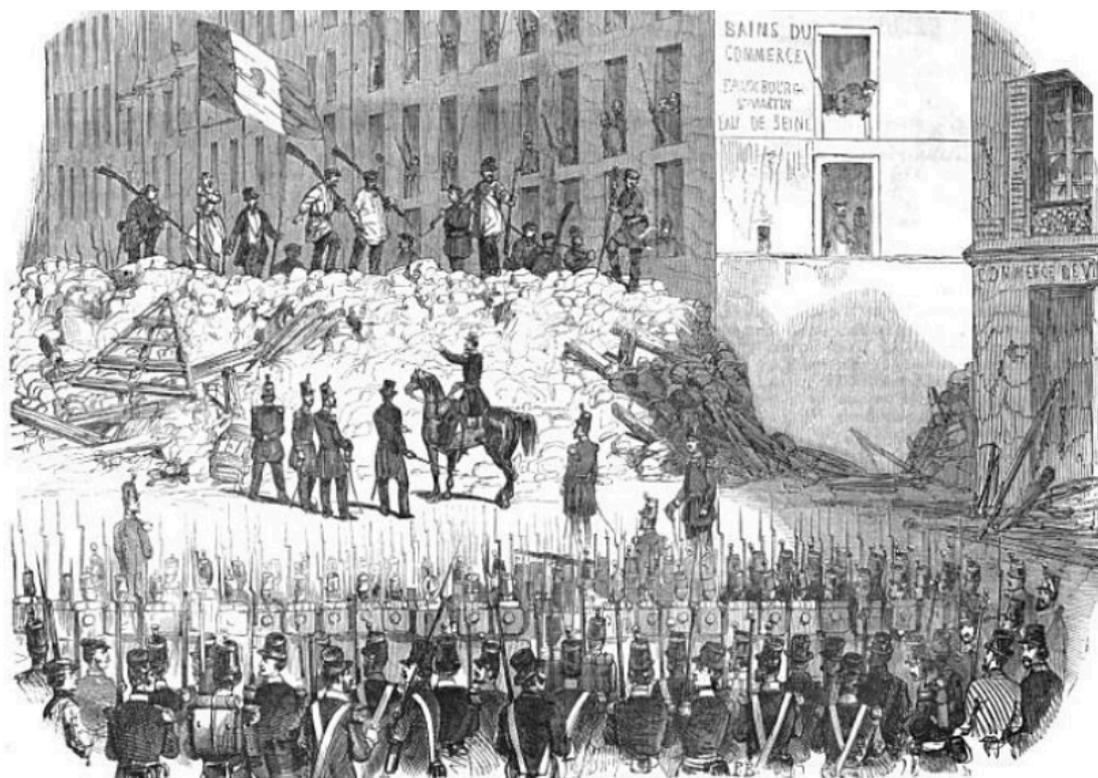


Figura 24 - Reprodução de *Journées Illustrées de la révolution de 1848*, 1848.
Musée Carnavalet, Histoire de Paris.



N° 11. Défense d'une barricade, 24 février 1848.

Figura 27 - Defesa da barricada em *Journées Illustrées de la révolution de 1848*, 1848.
Musée Carnavalet, Histoire de Paris.



N° 103. Le général Lamoricière parlementant avec les insurgés de la barricade de la course Saint-Martin.

Figura 28 - O general Lamoricière com os insurgentes da barricada de Saint-Martin, em *Journées Illustrées de la révolution de 1848*, 1848.
Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Entre o daguerreótipo e a gravura: trabalhadores

O *Journées illustrées de la révolution de 1848* imprimiu também outra imagem de publicação pioneira na imprensa, que capturava a citada manifestação cartista ocorrida em Kennington Common, Londres, em 10 de abril de 1848. O daguerreótipo que inspirou a gravura publicada foi realizado pelo fotógrafo William Edward Kilburn.

A partir desta imagem, a pesquisadora Ana Maria Mauad (2019) investiga a experiência histórica essencialmente fotográfica vinculada aos fatos que circundam o registro de Kilburn e o posterior interesse do rei Albert, que integrou os dois daguerreótipos feitos na ocasião à Royal Collection e, conseqüentemente, à visibilidade do espaço público. Uma destas fotografias foi aquela publicada como gravura no *Illustrated London News*, com vasta circulação. Delineando suas investigações ao percorrer as sinuosidades legadas pelas trajetórias da vida social, material e cultural deste objeto-imagem, Mauad percebe a importância da fotografia feita por Kilburn para compreender a chegada e a comercialização inicial do daguerreótipo na terra da Rainha Vitória, considerando as relações da economia visual inglesa da época.

Para a historiadora, “o que de mais interessante essa foto revela tem pouco a ver com as motivações pessoais de Kilburn, mas com algo que antecede a própria produção da imagem, o fato de ter adotado a técnica do daguerreótipo na terra do inventor do talbótipo, também identificado como calótipo”. Sua pesquisa evidencia, através de escritos da época, a atmosfera perceptiva sobre as duas técnicas fotográficas, resultando na vitória do modelo francês: “a questão da patente foi central para a definição da hegemonia de uma tecnologia sobre a outra”, explica Mauad, pois Talbot blindou a patente de sua invenção por muito tempo, enquanto o governo francês havia doado à humanidade a invenção do daguerreótipo. E com uma importância essencial, pois como lembra Mauad, “a produção e disseminação de imagens *d’après* daguerreótipo tornaram-se a base do consumo massificado de imagens impressas”.

O daguerreótipo feito sob a luz londrina de fato oculta em seu metal o interessante duelo entre as técnicas fotográficas de Talbot e de Daguerre. Por outro lado, para quem espia a imagem de Kilburn entre tantas barricadas oitocentistas cercadas de fantasmas dos insurrectos dissolvidos nos cinzas estáticos da paisagem ao redor, algo de tão interessante que esta imagem pode também revelar é justamente a materialização dos corpos individuais dos trabalhadores em sua composição espontânea como corpo coletivo do proletariado, cujo conceito político assume sua potência de presença ao se constituir como memória visual.

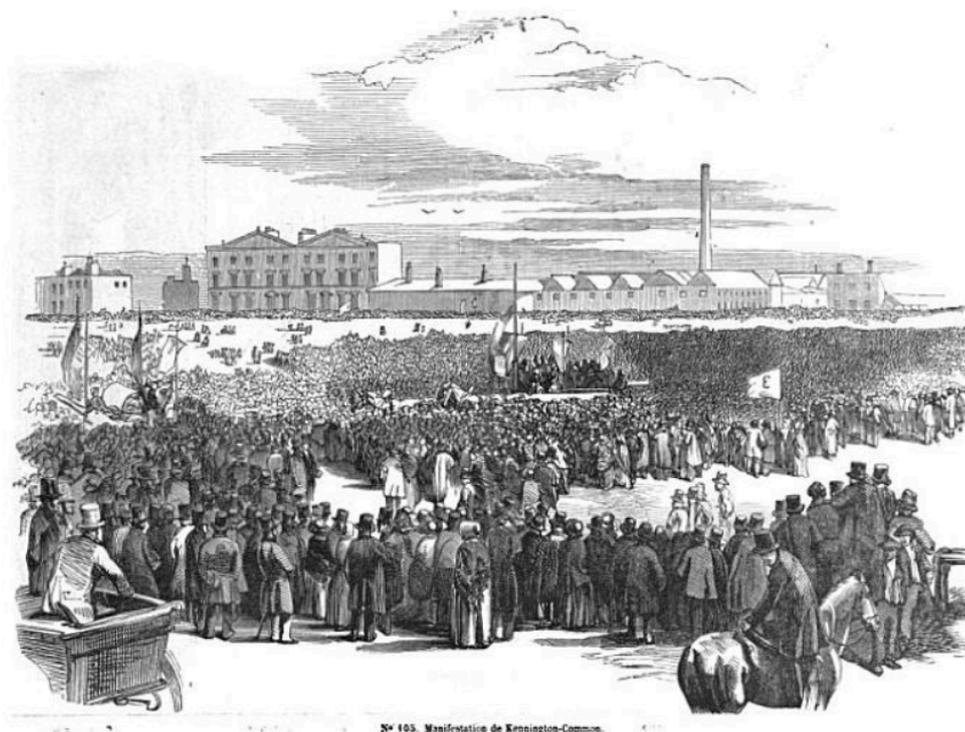


Figura 29 - Gravura a partir do daguerreótipo de Kilburn no Kennington Common, em *Journées Illustrées de la révolution de 1848*, 1848. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Para convocar trabalhadores de diferentes regiões rumo ao *meeting* cartista em Kennington Common houve, além de uma publicação no jornal *The Observer*, palavras de ordem que amanheceram em paredes e muros da cidade, evocando, entre outros dizeres, o lema da Revolução Francesa, relata Mauad (2019). *Liberté, égalité, fraternité* – quando escritos em inglês naquele momento histórico, significavam mais do que as palavras traduzidas, pois “o ano de 1848 havia sido inaugurado com as barricadas de Paris, em fevereiro, o que elevou a temperatura daquele início de primavera em Londres”, lembra Mauad (2019).

As ventanias parisienses fariam oscilar folhas e flores se houvesse árvores na paisagem industrial que cercava a multidão de trabalhadores e as duas carroças ativas em suas missões: enquanto uma servia de palanque para os membros da convenção, a outra abrigava o tesouro cartista materializado na petição com mais de cinco milhões de assinaturas que reivindicavam reformas políticas e sociais no Reino Unido.

O movimento, cujo nome remete ao manifesto democrático de 1838 intitulado Carta do Povo, é considerado “o primeiro movimento operário de massa da classe trabalhadora na história ocidental” e talvez também seja um exemplo pioneiro de vigilância através da imagem, se estiver correta a hipótese de que Kilburn havia sido contratado pelas autoridades com a finalidade de controle social. Entretanto, observa Mauad, “o daguerreótipo de Kilburn, em vez de atestar o caos que se esperava, apresenta um outro cenário”, distante do medo imaginário

que uma reunião de trabalhadores havia despertado. Isso permitiu à imagem outros usos e funções. Mauad (2019) observa que “a peça não somente garantiu prestígio real ao fotógrafo como possibilitou a entrada para a história da manifestação cartista, como um movimento de massa que parou Londres na primavera de 1848”.

A natureza parcialmente estática da manifestação contribuiu para que o daguerreótipo de Kilburn seja um dos registros pioneiros de movimento de massa, pois ao ficarem parados para ouvir os cartistas sobre a carroça-palanque, os manifestantes tornaram-se visíveis para a fotografia e, conseqüentemente, para a história. Portanto, uma atitude historiadora formou-se em torno desta imagem, analisa Mauad (2019): “o daguerreótipo, ao se tornar uma imagem pública, porque publicada, mas sobretudo porque apropriada por um público variado, como registro de uma experiência histórica que se tornou conhecida por ter sido fotografada, encetou um novo rumo à sua trajetória”. As imagens ampliam imensamente sua circulação ao ingressar no espaço público através de sua aquisição por museus e instituições semelhantes. Como aconteceu em Paris com os daguerreótipos de Thibault, muito tempo depois de sua primeira publicação no século XIX.

De volta às barricadas parisienses

Os dois daguerreótipos de Thibault sobre as barricadas, *avant et après l'attaque*, foram adquiridos pelo Museu D'Orsay em um leilão no início do século XXI. Esta aquisição permitiu a entrada dessas imagens históricas no espaço público. Até então, quase nada se sabia sobre essas fotografias, guardadas por colecionadores particulares. O Museu D'Orsay ressalta, em sua página virtual, a influência de tais daguerreótipos na visão de pintores que trabalhavam com os fatos parisienses a partir da década de 1860, quando a pintura saiu dos ateliês para explorar as dinâmicas urbanas nas ruas modernizadas por Haussmann.

Para a historiada da fotografia, os daguerreótipos das barricadas de Thibault constituem um pioneirismo, embora fotografar a cidade não fosse uma prática inédita e sua câmera não fosse o único olhar apontado para as barricadas de 1848, pois havia outros mirando os eventos históricos através de uma objetiva. Hippolyte Bayard fixou os vestígios de uma barricada em *Rue Royale et restes des barricades de 1848*, que não era um daguerreótipo, e sim um clichê obtido em gelatina de prata sobre as ruínas de um levante que ainda ocupavam a fantasmagórica rua da fotografia sem a aparição de humanos por perto. Com seu silêncio instável, o vestígio da barricada interrompe a calma presumível da composição da imagem.



Figura 30 - Hippolyte Bayard. *Rue Royale et restes des barricades de 1848*, 1848.
Musée des Beaux-Arts du Canada

Serendipity. Esse foi o conceito evocado pelo pesquisador Olivier Ihl para sintetizar com precisão a sensação de encontrar algo muito mais interessante do que sua busca almejava, pois ao pesquisar as representações eleitorais de 1848, recebeu do acaso o vislumbre das misteriosas imagens de barricadas feitas por “um certo Thibault”. A partir da publicação dos dois daguerreótipos do jornal *L’Illustration* e da aparente premissa sobre as imagens de que “no contexto insurrecional tratava-se de celebrar a ordem reestabelecida”, Olivier Ihl (2016) resgatou a identidade do daguerreotipista amador, um engenheiro encantado pela heliografia, e traçou a genealogia dessa tomada de vista, localizando o endereço exato do seu ponto de vista para as barricadas.

Em seu artigo *Dans l’œil du daguerréotype: La rue du Faubourg-du-Temple, juin 1848*, Olivier Ihl apresenta os resultados da pesquisa sobre o verdadeiro Thibault que fez as fotografias, entre os vários homônimos que partilhavam esse nome comum naquela época. Para isso, precisou descobrir exatamente o local em que sua câmera foi posicionada, através de mapas e registros imobiliários que indicaram o alto do número 94 da *rue du Faubourg-du-Temple*. Olivier Ihl descobriu o jardineiro que conhecia Thibault e era o proprietário do imóvel cuja janela abriu-se como um obturador fotográfico sobre as barricadas. Ao desvendar o “tecido social que possibilitou o ato fotográfico de Thibault”, Olivier Ihl (2016) esculpe um portal de

entrada nos dois daguerreótipos de junho de 1848, para entender seus significados e simbolismos.

Permitir o movimento dos insurgentes e dificultar a passagem das tropas: duas missões essenciais das três barricadas da rua *Saint-Maur*. Dispostas como horizontes provisórios e paralelas como ondas do mar, elas atravessaram a paisagem e o cotidiano daquela rua, ao som de canções insurrecionais que ecoavam na atmosfera.

A maior barricada que aparece nos daguerreótipos de Thibault, um muro de paralelepípedos com cerca de dois metros, protege a *rue du Faubourg-du-Temple* e centenas de trabalhadores dos *ateliers nationaux*. Olivier Ihl (2016) cita relatos de testemunhas sobre o impacto que a assimetria de forças diante das tropas militares provocara nos insurgentes. E também sobre a estratégia do general Lamoricière, baseada em seu conhecimento de que a melhor barricada, em termos de estrutura e defesa, era aquela situada na interseção da *rue du Faubourg du Temple* com a *Saint-Maur*. Justamente essa que ainda se manteve monumental quando as outras duas que aparecem nos daguerreótipos, enfraquecidas pela falta de munição dos insurgentes, já haviam sucumbido sob os tiros de canhão disparados desde o meio da madrugada de 26 de junho.

O território que elevou as barricadas era um subúrbio de artesãos, e cada fachada fotografada por Thibault ocultava dezenas de trabalhadores. A *rue du Faubourg du Temple* é movimentada e íngreme, com becos e passagens, adegas e oficinas, densamente habitada. Atravessada pelas barricadas nos daguerreótipos, essa região era habitada e frequentada por “grupos sociais propícios à afirmação do trabalhador, do *savoir-faire* e de suas reivindicações de autonomia”, analisa Olivier Ihl (2016, p.14).

Estratégia rememorada pelos herdeiros dos insurgentes de 1830, a antiga tática de fraternização com as tropas quase funcionou em junho de 1848: muitos soldados recusaram-se a atirar nos trabalhadores e desertaram rumo às casas próximas como refúgio. Mas isso não foi suficiente, e o confronto aconteceu. “Thibault será o fotógrafo de uma vitória do exército legalista, não do triunfo do ‘democrático e social’” – analisa Olivier Ihl (2016), ao observar também que foi “uma luta contra um poder desprovido de legitimidade democrática. Liderados por grupos que contestam o princípio dinástico em nome de um ideal republicano, apoiados pelas evidências da Revolução Francesa”.



Figura 31 – Thibault. *La Barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt avant l'attaque par les troupes du général Lamoricière, le dimanche 25 juin 1848, 1848. Musée d'Orsay.*

As três barricadas foram atingidas às três horas da madrugada pelo ataque de canhões e baionetas ordenados pelo general Lamoricière. O fotógrafo Thibault precisou aguardar as primeiras luzes do amanhecer para registrar seu daguerreótipo. Para Olivier Ihl (2016), “essas fotografias alimentaram por muito tempo o tema da *barricade renversée* [barricada derrubada]”, apesar da “ilusão que sustentou todas as lutas desde a Restauração, de que a burguesia e as pessoas, de mãos dadas, iriam completar o que havia sido iniciado em 1789”. De fato, como apontam os historiadores atentos à história fragmentada e recorrente das barricadas, junho de 1848 representa uma forte virada repressiva contra os insurgentes, pois os comandantes da ordem institucionalizada refizeram suas estratégias, para evitar o risco de fraternização das tropas com os insurgentes e a população, e intensificaram a violência da artilharia repressiva, especialmente com o uso de canhões.



Figura 32 – Thibault. *La Barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt après l'attaque par les troupes du général Lamoricière, le lundi 26 juin 1848, 1848. Musée d'Orsay.*

Além do seu advento em meio à erupção de barricadas no memorável ano revolucionário de 1848, a experiência óptica dos daguerreótipos de Thibault acontece no momento histórico de plena efervescência de uma nova cultura visual, potencializada pela ampliação das formas de produção e de circulação das imagens, cujos movimentos são contextualizados por relatos historiográficos. O século XIX experimenta novos paradigmas, tanto de visualidade quanto de pensamento histórico. Na interseção das duas epistemologias, as barricadas sensibilizam superfícies fotográficas como registros da história. E retornam.

Pausa para a fotografia: os *communards*

Filmes e livros sobre a Comuna certamente tiveram como referência essencial as fotografias desse levante histórico, com início em 18 de março de 1871 e duração de 70 dias. Um período intensamente registrado em imagens por cinco fotógrafos identificados e outros anônimos, como lembram os pesquisadores Pierre Gaudin et Claire Reverchon (1997) no ensaio *Une image renversée: les photographies des barricades de la Commune*:

Mais de uma centena de clichês foram identificados, obras principalmente de cinco fotógrafos – quando podemos atribuir a autoria. Alphonse Liébert, Braquehais, Collard, Eugène Appert, Disdéri, publicaram álbuns de fotografia, como *Crimes de la Commune*, álbum de fotos de ruínas e fotomontagens de Eugène Appert, ou *Les Ruines de Paris et ses environs 1870-1871 Siège et Commune*, de Alphonse Liébert, publicado em 1872. De maneira geral, esses álbuns, que não são favoráveis aos *communards*, insistem sobre as ruínas da capital. Um deles, publicado tardiamente em 1890, *Paris sous la Commune par un témoin fidèle: la photographie* teve apenas um sucesso mitigado.

O álbum *Paris sous la Commune par un témoin fidèle: la photographie* publicou 214 fotografias, das quais 17 representavam barricadas, feitas pelos fotógrafos citados e por outros não identificados. Nas imagens, os insurgentes fixam suas poses com orgulho e olhar firme em direção à câmera durante por, no mínimo, 20 segundos para que a imagem fosse capturada. Gaudin e Reverchon (1997) contam que Eugène Appert fotografou os *communards* aprisionados e utilizou seus retratos recortados sobre as fotos de figurantes posando no cenário original. Essas fotomontagens foram vendidas como documentos autênticos, justamente na época em que a imagem fotográfica era compreendida como verdade. Os pesquisadores notam que “a difusão de retratos dos *communards* [...] tinha por objetivo contribuir com o controle de riscos de agitação. Mas essa função foi rapidamente invertida: as ‘vítimas’ são transformadas em heróis, de modo que a distribuição desses retratos é proibida por um decreto”.

Entre as barricadas da Comuna, há aquelas improvisadas, que emanam a linhagem romântica das erupções de 1830 e 1848 e há outras que tornam visível a organização prévia pela *Commission des barricades*. Independente de sua visualidade e da forma de construção, “as barricadas constituem o patrimônio da Comuna, no sentido arquitetônico do termo (arquitetura efêmera), mas também no sentido simbólico, definitivamente ‘fotogravadas’ na história”, analisam Gaudin e Reverchon (1997).

Os insurgentes posam ao lado e sobre as barricadas sem imaginar que essas imagens poderiam ser usadas contra eles:

As fotografias foram amplamente utilizadas como fonte de identificação dos *communards* em fuga. Elas foram utilizadas para capturar centenas. A polícia de fronteira recebeu 4.000 retratos como *cartes-de-visite* de *communards* em fuga, o que permitiu à polícia estabelecer seus arquivos. O exemplo de Courbet, reconhecido numa das fotografias da demolição da Coluna Vendôme e a quem foi atribuída parte da responsabilidade por esta destruição, é um dos mais famosos; mas ele está longe de ser o único. (GAUDIN e REVERCHON, 1997)

A partir de então, a fotografia começou a ser pensada para fins de repressão política, com a identificação e controle dos retratados. Essa experiência com as imagens da Comuna constituiu um precedente para a criação do arquivo antropométrico-fotográfico de Alphonse Bertillon, em 1882.

As imagens referenciais da Comuna são constituídas ao redor de barricadas e assim rememoradas historicamente. No ensaio *Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871*, Jeannene M. Przyblyski (2004) concentra sua análise em duas fotografias: a primeira, justamente uma barricada, no início da Comuna em março, e a segunda no final da insurreição, em maio. A autora observa as convenções narrativas das fotografias sobre a Comuna e as invenções fotográficas posteriores, como as fotomontagens que foram vendidas como cartões postais, e questiona o conceito de “real” através das representações.

No paradoxo entre a efemeridade urgente do fato histórico e a lentidão necessária à captura da imagem, a fotografia passou a ser uma espécie de certificado de autenticidade imprescindível aos eventos. A autora analisa a convicção das pessoas que se imobilizavam na pose necessária ao registro fotográfico antes do instantâneo como uma indicação de sua crença de que aquele momento histórico deveria ser fotografado, como um modo de ocupar a história ao permitir a sua visibilidade. Przyblyski (2004, p. 291) conclui que “essas demandas foram parte integrante da invenção do meio. Também estão associadas a uma noção, que surgiu naquele momento, sobre um outro tipo de narração – que ligava a vivacidade exterior da fotografia ao relato de um evento específico”.

A fotografia das barricadas erguidas às pressas em março estava relacionada à disposição dos parisienses na defesa de seu território ainda assombrado pela recente invasão dos prussianos e permeado pelo vaticínio secreto de que a Comuna ocuparia o Hotel de Ville nas dez semanas seguintes.

Não obstante a curta duração e o desfecho trágico, suas imagens são icônicas e notórias. As barricadas da Comuna tornaram-se referência para insurreições posteriores. Como os daguerreótipos de Thibault em 1848, tais fotografias foram publicadas na imprensa. Mas as barricadas da Comuna talvez sejam as primeiras a circular com mais fluidez em outros âmbitos sociais e temporais através do cartão postal. Esse pioneirismo constitui mais um diferencial das imagens dos *communards*. No século XX, outras barricadas foram impressas em cartão-postal como metonímia do levante que ilustravam, como a resistência francesa à ocupação nazista em Paris (especialmente em 1944) e a revolta dos estudantes em 1968.



Figura 33 - *Barricada na Comuna de Paris, 1871.*
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

As fotografias da Comuna ecoam as fortes tensões ao seu redor, oriundas da atmosfera parisiense recém-modernizada. São imagens híbridas, conforme analisa Przyblyski (2004, pp. 290-291), compostas por vista da cidade, retrato de grupo e ação revolucionária, resultando em uma mescla instável de indicações topográficas, fisionômicas e narrativas. O espaço em perspectiva é interrompido pela barricada e a pela variedade de poses, formando um misto de gravidade formal e casualidade ao ar livre. O que parece mais importante é a indicação de que os insurgentes queriam ser fotografados, pois aquele momento era “fotografável” e necessário para tornar a história visível, com emanções daquele presente para os olhares do porvir. A atitude dos insurgentes motiva uma narrativa histórica que conecta a imagem fotográfica ao relato de um evento específico.

A segunda fotografia vista no artigo mostra o Hotel de Ville após os combates que derrotaram a Comuna, com ruínas arquitetônicas visíveis e quase todos os habitantes da cidade invisíveis. Przyblyski (2004, pp. 292-296) conta que imagens da Paris arruinada circularam muito depois da queda da Comuna, como uma propaganda conservadora que buscava atribuir aos *communards* o rótulo de “vândalos, incendiários e assassinos”, direcionadas para “um público burguês ávido por justificar a repressão brutal dirigida à Comuna”. Enquanto a destruição da propriedade era visível, as milhares de vidas perdidas pela violenta repressão são invisíveis – inclusive na imagem de Liébert.



Figura 34 - Alphonse Liébert (fotografia) e Charles Soulier (fotomontagem). *Hôtel de Ville em ruínas*, 1871. *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*.

Analisadas em conjunto, observa Przyblyski (2004, p. 292), essas duas imagens apontam um aspecto importante dos usos da fotografia no fim do século XIX, quando cada vez mais foi considerada uma ferramenta para registrar não apenas retratos e paisagens, mas também episódios em tempo “real”, revelando um desejo pelo instantâneo em convergência com um desejo de tornar os fatos historicamente visíveis. Diante da presença crescente da fotografia na imprensa, Przyblyski (2004, p. 302) observa que “a demanda generalizada por fotografias rapidamente tornou-se parte da névoa exagerada de notoriedade e fascinação, em meio à qual o jornalismo de massa participou do processo de mitificação e comercialização da Comuna”.

Outras elipses de circulação das imagens da Comuna foram traçadas pelas trajetórias das fotomontagens de Appert, não apenas na imprensa ilustrada, mas também como *souvenir* da Comuna e até em brinde em uma inusitada caixa de pudim. No final do seu ensaio, Przyblyski (2004, p. 311) declara sua posição com clareza ao definir as fotomontagens de Appert como “uma prática repugnante”, pois “estavam profundamente comprometidas com o jogo de relações públicas, por meio do qual o governo nacional procurou construir sua própria versão dos eventos da primavera de 1871”.

As duas imagens fotográficas da Comuna se inserem na tendência crescente durante as décadas de 1860 e 1870 de apontar a câmera para eventos culturais e políticos. A tarefa de fotografar o movimento, interligada à intenção de narrativas históricas, sugere a necessidade não apenas de um refinamento mecânico, mas também da constituição de códigos representativos capazes de comunicar os sentidos de tais narrativas, situadas entre a pose fotográfica (herança da pintura) e o documento (aura do signo indicial “daquilo que foi visto”), analisa Przyblyski (2004, p. 293).

A tarefa de fotografar o movimento [...] levanta um conjunto de questões e parece relacionada à tarefa de fotografar narrativas históricas, [...] (o que sugere não apenas uma necessidade de refinamento mecânico, mas, o mais importante, a necessidade de constituir códigos representativos por meio da apropriação e da invenção). (PRZYBLYSKI, 2004, p. 293)

Portanto, a essência do estudo das imagens da Comuna revela o desejo dos *communards* de constituir uma narrativa histórica através de experimentações estéticas que integraram a gênese das convenções modernas da reportagem fotográfica, observando suas estratégias e suas ausências significativas (como as cenas de combate nas barricadas). Com base nessa reflexão, Przyblyski (2004, p.296) observa que o termo *instantané* indica a conexão que começava a ser estabelecida entre a *actualité*, ou a prática da reportagem jornalística com seu caráter indicial e suas relações com a mercantilização da notícia como entretenimento, e a imagem instantânea produzida no local. Contudo, esse termo pode evocar uma noção moderna de instantaneidade que só aconteceu em 1888, vinculada à capacidade técnica de registrar o instantâneo fotográfico, motivo de uma transformação tão intensa e integral que provocou o advento da fotografia moderna e de suas diferentes abordagens documentais e humanistas desenvolvidas ao longo do século XX.

Das ruas para os álbuns de fotografia

Ao longo do século XIX, o álbum fotográfico expandiu o espaço da moldura de suas páginas dos retratos familiares para os eventos coletivos e públicos; dos relatos íntimos para as narrativas históricas diversas, ilustrando também o interesse sobre as insurreições que se sucederam após a Revolução Francesa. Inicialmente com imagens artesanais, como as gravuras, e depois com as imagens técnicas, os álbuns apresentam a visualidade do paradigma da história como compreensão dos fatos e aludem às relações entre causas e efeitos.

Entre os poucos álbuns que integram a coleção Thereza Christina Maria, na Biblioteca Nacional do Brasil, há uma pequena série de imagens da Comuna. São dezoito fotografias que ilustram o álbum *Siège de Paris 1870-1871*, de Bruno Braquehais. Com duração de pouco mais de quatro meses, o cerco de Paris foi o evento maior da guerra franco-prussiana, cujo armistício em janeiro de 1871, entretanto, não aquietou a cidade: às vésperas da primavera seguinte, em 18 de março, ergueram-se as primeiras barricadas da Comuna.



Figura 35 - Bruno Braquehais. *Barricada perto do Hotel de Ville, 1871.*
Biblioteca Nacional do Brasil



Figuras 36 e 37 - Bruno Braquehais. *Place Vendôme – Grande barricade de la rue Castiglione [partie gauche et partie droite], 1871.* Biblioteca Nacional do Brasil.



Figura 38 - Bruno Braquehais. *Barricade de la Rue de la Paix*, 1871. Biblioteca Nacional do Brasil



Figura 39 - Bruno Braquehais. *Place Vendôme (Groupe des fédérés auprès de la barricade primitive de la Rue Castiglione)*, 1871. Biblioteca Nacional do Brasil.

Braquehais é considerado um fotógrafo favorável aos *communards*. Seu olhar resultou na produção de “algo muito próximo da noção moderna de um ensaio fotográfico quando voltou sua câmera para um dos eventos centrais daquela primavera, a derrubada da Coluna Vendôme”, mostrando os preparativos, a multidão em ação e o espetáculo da destruição, “com a imagem partida de Napoleão espalhada no chão”, como observa Przyblyski (2004, p. 294). Ruínas parisienses oriundas da guerra também se espalham pelo chão das fotografias de Braquehais, onde pedras amontoadas guardam semelhanças com as barricadas e fazem o olhar hesitar diante da imagem até distinguir que as ruínas são pedras sem intenção que apontam para o passado, enquanto as barricadas são pedras utópicas que sonham com o futuro.

Braquehais é destacado como o fotógrafo que demonstrou maior interesse pela insurreição e pelos insurgentes na exposição *La Commune photographiée*, realizada no Museu D’Orsay na virada do século XXI, cuja apresentação evoca a Comuna de Paris como “o primeiro evento importante na história da França a ser objeto de cobertura fotográfica em grande escala, como a Guerra Civil Americana havia sido alguns anos antes”. A curadoria ilumina a perspectiva de que

a visão da Comuna proposta pela fotografia difere daquela oferecida pelas gravuras e desenhos da mesma época. É mais estático, menos dramático e geralmente menos partidário. Uma mera fração dos fotógrafos profissionais ativos em Paris na época saiu às ruas para documentar a insurreição, deixando imagens preciosas (barricadas e grupos de insurgentes em torno do Hôtel de Ville e da Place Vendôme, os dois centros da insurreição) ainda dificultadas por constrangimentos técnicos [...].

A exposição lembra que “a venda de imagens da Comuna foi proibida no final de 1871, pois afirmava-se que tais imagens perturbavam a ordem pública, lembrando as pessoas de acontecimentos angustiantes. Apenas imagens ‘puramente artísticas’ das ruínas de Paris escaparam a essa política”.

Entre as convenções narrativas de linguagem fotográfica estabelecidas durante a Comuna de Paris, Przyblyski destaca duas: o efeito de realidade e a compressão narrativa, que define um momento significativo para representar o evento histórico inteiro. Na memória iconográfica da Comuna de Paris, a barricada é esse elemento significativo que resulta da compressão narrativa e também aparece em fotomontagens, cartões postais e até mesmo em *cartes-de-visite*. Przyblyski analisa montagens feitas por Eugène Appert, publicadas sob o título *Crimes de la Commune*, que constroem reencenações que combinavam o falso e o real para serem utilizadas como propaganda conservadora contra a Comuna, como uma tentativa de justificar ao público burguês a brutal repressão aos insurgentes. Essas imagens, publicadas

também na imprensa através de gravuras desenhadas a partir das fotografias, foram rapidamente divulgadas como clichês da Comuna, pouco importando a fronteira entre realidade e simulação. Para a pesquisadora, tais falsificações são alertas contra a confiança ingênua no real fotográfico, lembrando que mesmo na fotografia documental há alguma intervenção do fotógrafo.

A Comuna foi o último grande levante do século XIX com uso de barricadas, e de uma forma muito específica, com a criação de uma *Commission de Barricades*, que decidira em sua primeira reunião, em 12 de abril de 1871, demolir as barricadas construídas em 18 de março por serem consideradas apressadas e sem método, para substituí-las por um sistema de defesa, planejado com duas linhas de barricadas ao redor da cidade. Além disso, foi também criado o *Bataillon de Barricadiers*, para que a construção, projetada por engenheiros, fosse executada por trabalhadores especializados. “A racionalização da construção constitui uma modificação profunda na técnica de guerra de rua”, avalia Marcel Cerf (1997), em seu ensaio *La barricade de 1871*, no qual observa que faltou à Comissão coerência e liderança em seu funcionamento.

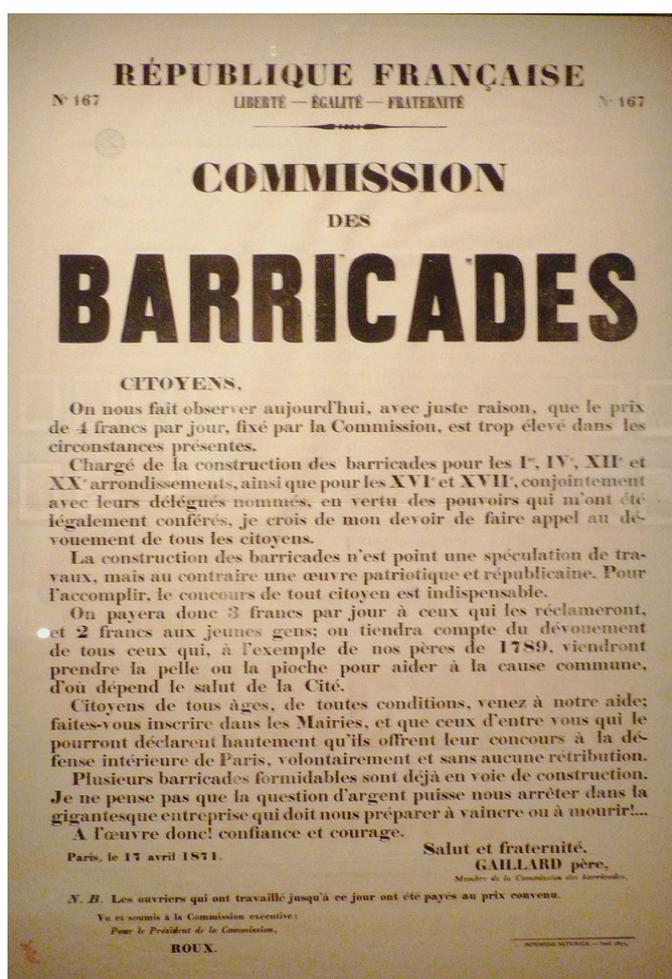


Figura 40 - Gaillard. Cartaz sobre a remuneração de trabalhos de construção de barricadas, 17 de abril de 1871. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

A entrada dos versalheses em Paris marca um retorno à tradicional barricada improvisada. A maioria das barricadas à espera das tropas foi erguida às pressas durante o mês de maio. Assim, o conflito urbano reencontrou suas raízes, mas também os erros de 1848, como a falta de comunicação entre as diversas barricadas espalhadas pela cidade. Os equívocos foram percebidos por insurgentes como Lissagaray, Blanqui e Cluseret. Entre as críticas, a percepção de que, não obstante a dimensão do *Château Gaillard* – a grande barricada planejada e batizada com o nome do chefe da *Commission des Barricades* –, os materiais anteriormente improvisados para construir barricadas espontâneas eram suficientes. Além disso, os críticos observaram que os insurgentes deveriam atacar e não apenas aguardar para se defender, como fizeram durante a iminência da chegada dos versalheses.

Houve muitas barricadas nos dois meses e dez dias da Comuna, mas “a memória popular conservou apenas a barricada da Semana Sangrenta que, na sua trágica espontaneidade, simboliza muito melhor a luta heroica do povo parisiense pelo advento de outra ordem social”, nota Marcel Cerf (1997). Talvez não exista uma barricada preponderante na memória coletiva que evoca a Comuna, mas é certo que o imaginário mais forte sobre o levante dos *communards* é a barricada. E de forma tão persistente que uma espécie de álbum publicado em 1880 e nomeado como *Les Communeux 1871: Types, caracteres, costumes* traz quarenta desenhos cujo autor, o ilustrador Bertall, apresenta como um testemunho da Comuna:

Essa coleção não é um trabalho de imaginação e fantasia. [...] pude ver passando diante dos meus olhos esses tipos inesperados, esses rostos bizarros ou sinistros, esses lenços, essas tranças, essas plumas, toda esta encenação insana, os atores e os cúmplices que desempenharam o seu papel neste drama estranho e sangrento onde a comédia disputa com a tragédia.

Entre os tipos desenhados por Bertall – como o prefeito de polícia, o ministro da guerra, componentes das tropas, integrantes da Comuna, crianças e mulheres – estava o retrato do comandante e engenheiro das barricadas, Gaillard, e a própria barricada, representada no cenário de pedras, ruínas e fumaça, mas também personificada no corpo e no gesto de uma insurgente; uma variação de *La liberté* de Delacroix mais vestida por tecidos e despida de véus alegóricos. Na mão elevada uma bandeira vermelha, na outra o fogo. A face esculpida pelo ímpeto sedicioso cujo som bradam os lábios entreabertos. *La barricade* aparece como uma personagem, a mais ativa entre os tipos representados por Bertall, a mais representativa do afeto misto de revolta e esperança.

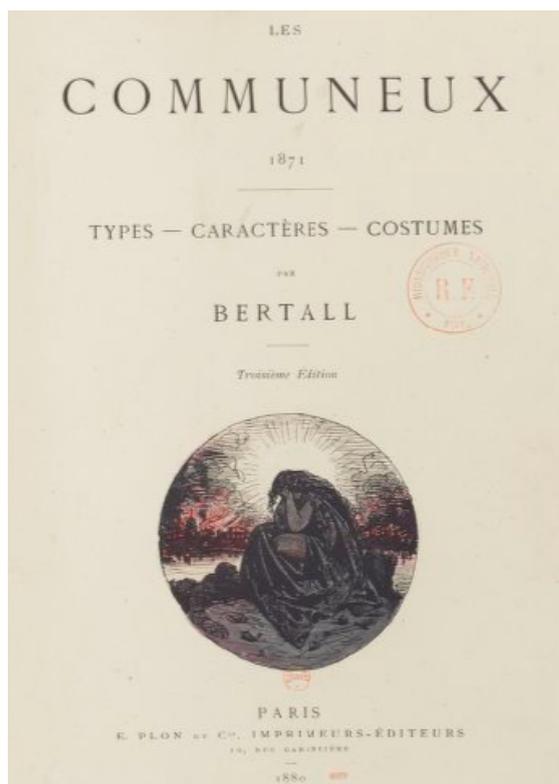


Figura 41 – Bertall. Capa de *Les Communeux*, 1871 : *Types, caractères, costumes*, 1871. *Bibliothèque nationale de France*.



Figura 42 – Bertall. *Commandant et ingénieur des barricades (le citoyen Gaillard père)*, em *Les Communeux*, 1871 : *Types, caractères, costumes*, 1871. *Bibliothèque nationale de France*.



Figura 43 – Bertall. *La barricade*, em *Les Communeux*, 1871: *Types, caractères, costumes*, 1871. *Bibliothèque nationale de France*.

A permanência da memória coletiva sobre a Comuna está diretamente relacionada à circulação de suas imagens. Essa potência foi impulsionada especialmente pelas fotografias. Cartões postais como o *Souvenir de l'année terrible 1870-1871* intensificaram essa dinâmica, evocando a materialidade da imagem como objeto fotográfico que circula em práticas sociais e culturais. Este cartão postal reproduz uma iconografia que se tornou muito simbólica da Comuna: a imagem em plano aberto, com molduras laterais esculpidas pelas janelas dos edifícios haussmanianos, uma grande barricada em frente ao fotógrafo e muitos insurgentes compondo um retrato coletivo dos *communards*. O ponto de fuga, para onde as linhas convergem, é seu ponto de origem. Eles olham para a câmera e para o horizonte atrás do fotógrafo. Estátuas efêmeras em monumentos fugazes, vivem a espera de entrar para história como futuro e como imagem. A relação dos *communards* com a fotografia é permeada pela esperança que sustenta a energia do instantâneo histórico na duração do momento suspenso. Mas essa relação é também assombrada pelo vaticínio ainda oculto da ausência de muitos na página seguinte. Os álbuns da Comuna imprimem algo da descontinuidade e das fulgurâncias que compõem os levantes, por isso cada imagem tem em sua superfície a transparência como portal de acesso à dimensão fotografada, porém interrompida por alguma opacidade que espelha os retratos de novas gerações de insurgentes.



Figura 44 - *Barricade de la Chaussée Ménilmontant, 18 de março de 1871.*
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.



Figura 45 - Hyppolyte Blancard. *Place Vendôme. Siège du Comité central de la garde nationale.*
Barricade de la rue de la Paix, 24 de maio de 1871.
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.



Figura 46 - Barricade de la rue Basfroid et rue de Charonne, 18 de março de 1871.
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.



Figura 47 - Paris – Souvenir de l'année terrible 1870-1871 [cartão postal], 1871.
<https://br.pinterest.com/pin/714313190878914668/>. A fotografia original, adquirida pelo rei Edward VII, integra a Royal Collection britânica: <https://www.rct.uk/collection/2980259/barricade-rue-lafayette-en-faubourg-st-martin-18-mars-1871-album-paris-1871>.

O longo processo de transformações urbanas continuou a alterar as paisagens do século XIX, com sua arquitetura de ferro e vidro ao lado das ferrovias que inspiravam pintores impressionistas e aceleravam o tempo rumo ao novo século, enquanto a fotografia passava a habitar novas materialidades e experimentar novas circulações, desde suas primeiras aventuras na imprensa ilustrada até as inovadoras práticas estéticas e narrativas do instantâneo junto às técnicas de impressão puramente fotográficas. O mundo se tornou mais visível porque mais reproduzível. E nas épocas seguintes, século XX e primeiros decênios do XXI, as barricadas continuaram a ocupar o espaço público e o espaço da imagem. Entre os dois, o campo aberto da imaginação, onde insurgentes evocam seus acervos de repertório de ação coletiva. Nesse sentido, as duas inspirações sediciosas mais relevantes do século XIX são destacadas por Mark Traugott (2010):

Foi somente com as insurreições de 1848 e 1871 e seus ecos no exterior que a barricada adquiriu um tom internacional de tal forma que, a partir de meados do século, a mera menção ou simples representação de uma barricada poderia ser usada para evocar a visão (ou espectro) de mudança revolucionária para europeus e não europeus. Essa progressão, portanto, envolveu uma mudança no que a barricada significava: de um local físico onde as questões e resultados políticos eram decididos, ela se tornou um símbolo abstrato da própria luta.

Enquanto a imagem se desmaterializou, a barricada se rematerializou: renovou seus materiais constitutivos sem, no entanto, desvincular-se das antigas barricadas preenchidas com pedras de pavimentação. Há fios invisíveis, teias de memória e história, redes de imagem. Barricadas digitais flutuam nas telas velozes e fragmentadas. E continuam verdadeiras em sua essência como as oitocentistas. Menos bélicas, mais leves, porém elevadas pelos mesmos afetos sediciosos que motivaram suas antecessoras. Herdeiras da história, brotam nos mais diversos territórios, resultantes de materiais inusitados e cada vez mais simbólicos ao longo dos séculos. As experiências pictóricas convergem para um acervo coletivo, um álbum sempre incompleto, um memorial utópico que lampeja, inspira, deseja e provoca a imagem seguinte. Onde há barricada, há fotografia. E os séculos XX e XXI são também as ruas dessas imagens. Antes, porém, uma caminhada por uma floresta com dias de borboleta e noites de vaga-lume sob as folhas escritas com pensamentos sobre as relações – visíveis e invisíveis – entre história e imagem.

Capítulo 4 – Barricadas suspensas: pausa sob a árvore dos tempos

Vê-se desenhar, em linha tracejada, uma tradição dos oprimidos, da qual a barricada é a expressão material visível.

Michael Lowy

Uma história que se ocupa das imagens é sobretudo uma história do futuro, uma história poética. De modo geral, os historiadores acreditam que as descobertas que realizam resultam da sua argúcia. Deixam escapar que é por meio do futuro guardado nas imagens que os vestígios do passado nos visam e ainda nos dizem alguma coisa. Todo “achado” em uma imagem de arquivo é um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem perceber. [...] A história das imagens é a história da sua vida onírica. Toda fotografia é o despertar onde as luzes do dia se misturam com fiapos de sonhos que nos escorrem por entre os dedos.

Mauricio Lissovsky

Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. A imagem, ao contrário, é aquela em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação. [...] Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Outrora com o Agora presente é dialética: não se trata de algo que se desenrola, mas uma imagem intermitente.

Walter Benjamin

Para ver a história nas imagens

Ao investigar a potencialidade da referência iconográfica como evidência histórica, Peter Burke (2017, pp. 19-22) lembra que há muito tempo as imagens são observadas como fontes de relatos históricos, pois “as pinturas nas catacumbas romanas foram estudadas no século XVII como evidência para a história do início do cristianismo” e “as tapeçarias de Bayeux já eram levadas a sério como fonte histórica por estudiosos no início do século XVIII” para o estudo da trajetória da Inglaterra. Além disso, historiadores culturais como Jacob Burckhardt e Aby Warburg constituíram suas obras a partir de interpretações de pinturas do Renascimento e de épocas anteriores. Burke acrescenta nessa pequena lista os historiadores Philippe Ariès, Michel Vovelle e também Gilberto Freyre, o sociólogo “que via a si mesmo como um pintor histórico ao estilo de Ticiano e seu enfoque da história social como uma forma de ‘impressionismo’, no sentido de uma ‘tentativa de surpreender a vida em movimento’.” Tais fluxos do pensar histórico e imagético convergiram para a “virada pictórica” dos anos 1980, conforme denominação de William Mitchell. Novas considerações historiográficas desenvolvidas desde o início do século XX contribuíram para a legitimação das imagens como evidência histórica, em movimento semelhante aos processos de validação de textos literários e testemunhos orais, que também foram absorvidos nessa ampliação de perspectiva epistemológica.

É preciso, então, ultrapassar o equívoco de tratar as imagens como meras ilustrações de conclusões que o pensamento já teria construído por outros meios, pois isso seria obstruir os sentidos perceptivos diante de um documento constituído por outros elementos de linguagem. É necessária uma crítica da evidência visual que observe questões referentes a “contexto, função, retórica e recordação” – aspectos que também despertam análises diante de fontes textuais. Burke (2017, p. 28) lembra o quanto é importante considerar a técnica de imagem disponível em cada lugar e em cada época, considerando as “duas revoluções na produção de imagens: o surgimento da imagem impressa (gravura em madeira [...]) durante os séculos XV e XVI, e o surgimento da imagem fotográfica”. Tais circunstâncias provocam modificações na aparência das imagens, na quantidade e circulação de impressos, e na amplitude dos efeitos subjetivos que suscitam ao se tornarem mais acessíveis.

Portanto, fotografias precisam ser contextualizadas, pois toda imagem tem um ponto de vista literal e outros metafóricos. Para compreender os sentidos da imagem, um grupo de historiadores elaborou, por volta dos anos 1930, uma reação à análise puramente formal de pinturas em termos de composição ou cor, através dos métodos de iconografia e iconologia.

O enfoque das imagens pelo grupo de Hamburgo foi sintetizado por Panofsky no seu ensaio sobre a distinção de três níveis de interpretação de uma imagem: a descrição pré-iconográfica, que observa o significado cultural de objetos e eventos; a análise iconográfica, que reconhece o significado convencional daquela representação; e a interpretação iconológica, que busca o significado intrínseco da imagem – mais especificamente, como detalha Burke (2017, p. 62), “os princípios que revelam a atitude de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica”. Em busca de significados, os iconografistas prestam atenção aos detalhes da imagem, de forma semelhante à prática de Morelli para identificar autores das obras a partir de pequenas pistas. Nesse contexto, Burke (2017) sugere que a definição de “fonte”, que remete a uma origem não contaminada por intermediários, seja substituída pela ideia de “indícios do passado no presente”.

Em relação ao método iconográfico, Burke (2017, pp. 64-66) observa que tem sido alvo de críticas por ser intuitivo em demasia e muito especulativo, pois “é mais fácil identificar os elementos de uma pintura do que compreender a lógica de sua combinação”. Para ele, “a iconologia é ainda mais especulativa, e os iconologistas correm o risco de descobrir nas imagens exatamente aquilo que eles já sabiam que lá se encontrava, o *Zeitgeist*”. Além disso, outra limitação do enfoque iconográfico refere-se à ausência do contexto social, pois o objetivo de Panofsky, “conhecidamente indiferente, se não hostil, à história social da arte, era descobrir ‘o’ significado da imagem, sem levantar a questão: significado para quem?”. O método seria também excessivamente logocêntrico, ao considerar que as imagens ilustram ideias e privilegiar o conteúdo sobre a forma. Diante disso, Burke avalia que a forma integra a mensagem e que as imagens, além de veicular ideias racionais, despertam a recepção emocional nos observadores. De todas, a mais consequente limitação do método iconográfico-iconológico é negligenciar as questões históricas para as quais as imagens ajudam a encontrar respostas e também a formular novas perguntas. Por isso, Burke conclui que os historiadores precisam da iconografia, mas devem ir além dela.

Tornar visíveis os conceitos abstratos, através de metáforas, símbolos e alegorias: a missão essencial das imagens permaneceu durante a secularização pós-medieval que transferiu a idealização das formas religiosas para as profanas. Desde a Antiguidade, conceitos abstratos são representados através da personificação em figuras humanas, habitualmente femininas, de valores como liberdade, igualdade e justiça. Peter Burke (2017, p. 97) cita três exemplos pictóricos que representam três conceitos de liberdade, cuja imagem varia conforme as dinâmicas circunstâncias políticas. A primeira é justamente o quadro de Delacroix, com a “Liberdade deusa (modelada numa estátua grega da Vitória), metade mulher do povo, a

bandeira tricolor numa mão e um mosquetão na outra, os seios descobertos e o barrete frígio (uma referência clássica) simbolizando a liberdade em nome da qual a revolução foi feita”, associando os eventos de 1830 com os ideais da Revolução Francesa de 1789. Desde então, as imagens participam ativamente das disputas políticas, através de impressos, caricaturas, pinturas, propaganda e outras formas visuais.

A fotografia herdou das pinturas narrativas o desafio de representar uma sequência dinâmica de fatos e movimentos sob a forma de uma cena estática, utilizando o espaço pictórico para representar o tempo condensado. Nesse sentido, destaca Burke (2017, p. 218), “entre retratos de acontecimentos, a obra de batalha merece lugar de destaque”, por ser uma tradição bastante antiga e que se intensificou após a Revolução Francesa. No século XIX, cenas de batalha fizeram grande sucesso nos panoramas, e a guerra da Crimeia (1853-1856) foi transformada em imagens pelo francês Constantin Guys – aquele que Baudelaire considerou o “pintor da vida moderna” – e pelo pioneiro fotógrafo de guerra Roger Fenton, além de outros artistas presentes no campo de batalha. Burke (2017, p. 225) percebe que as imagens “revelam detalhes significativos que reportagens verbais omitem. Elas oferecem aos espectadores distanciados no espaço ou no tempo algum senso da experiência de batalha em diferentes períodos [e] atestam de forma nítida as mudanças das atitudes em relação à guerra”.

As “interpretações pintadas do passado” conduzem Burke (2017) a considerar alguns pintores como historiadores, citando Meissonier, e a perceber o papel das imagens como agente nas revoluções, quando sua função é ainda mais importante enquanto a revolução está acontecendo, pois contribuem para politizar pessoas comuns. Para isso, foi fundamental a evolução das técnicas de impressão.

O final do século XIX projetou uma nova possibilidade de imagens como indícios históricos: o cinema exhibe esse potencial, considerando que “os eventos históricos alcançam o espectador somente depois de ter passado por um duplo filtro, o literário e o cinematográfico”, como lembra Burke (2017, pp. 238-239), ao enfatizar também que filmes são iconotextos que buscam influenciar a interpretação do espectador e que seu poder reside na sensação de testemunhar os acontecimentos – para Burke, esse poder é também o perigo de uma sensação ilusória de ser testemunha ocular.

Por isso, o historiador propõe uma terceira via de interpretação que flua como a dinâmica das águas entre duas margens distantes: a percepção da imagem como espelho da realidade e a compreensão da imagem como um sistema de signos e convenções afastado do real. É necessário observar os graus de confiabilidade das imagens representadas, considerando que testemunham sociabilidades passadas e maneiras de ver, pensar e sentir o mundo de outrora.

Para isso, é preciso inserir a imagem em paisagens variadas de contextos culturais, políticos e materiais da época em que foi produzida, bem como observar as convenções artísticas e os interesses de divulgação. Assim, gravuras, pinturas, fotografias e filmes são evidências visuais da história. O cinema, mais uma expansão do paradigma visual do século XIX, muitas vezes levou às telas imagens de revoluções e levantes, como a tão referenciada Comuna de Paris de 1871.

A travessia do limiar temporal e o atlas da deusa da memória

A Comuna de Paris simboliza, entre outras ressonâncias e inspirações, a última grande insurreição do século XIX em que as barricadas se elevaram como ondas de pedras de pavimentação amalgamadas por uma utopia coletiva. Por isso, há pesquisadores que delimitam seus escritos sobre barricadas neste exato ponto histórico. Contudo, as barricadas atravessaram os limiares do tempo e continuaram a interromper espaços públicos em lutas políticas durante o século XX, em variados territórios e sob impulsos singulares de cada levante, cada bandeira e cada tradução que canta a palavra liberdade. Entre outras barricadas, Limoges em 1905, Berlim em 1918/1919, Espanha em 1936 e novamente Paris – em 1944, durante a resistência francesa à ocupação nazista, e depois em 1968.

As ressurgências de barricadas são cíclicas, recorrentes em seus súbitos retornos históricos irregulares. Vaga-lumes que retornam e sobrevoam o chão das insurgências como as estrelas do significado originário de revolução. Interrompem os tempos obscuros e inspiram outras historicidades a partir dos intervalos entre os vislumbres que cintilam na memória devota de uma antiga deusa grega, como conta Jacques Le Goff (2013, pp. 400-401)

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, Mnemosine, mãe das nove musas, engendradas no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. [...] Mnemosine, revelando ao poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do Além. A memória aparece então como um dom para iniciados, e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística.

Para os gregos antigos, as nove musas, fontes de imaginação e inspiração, são filhas da memória. A reminiscência toca o passado em seus mistérios e permite vislumbrá-los nos fios invisíveis que conectam imagens na percepção do presente. Entretanto, existem diversas possibilidades de olhar o passado. Há historiadores da arte que elaboraram narrativas lineares, canônicas, fundamentadas em períodos históricos e movimentos estéticos – como Ernst

Gombrich e Erwin Panofsky. São variações e ampliações do trabalho do pioneiro Giorgio Vasari, com seus relatos sobre as vidas dos pintores renascentistas, e de Johann Winckelmann, com suas análises sobre ciclos e estilos artísticos.

Vasari publicou, por volta de 1550, o primeiro texto considerado como uma história da arte, estruturado em crônicas sobre pintores da época, de Giotto a Michelangelo, com a intenção de abordar o longo processo do Renascimento. Dois séculos depois, em 1764, Winckelmann publicou *História da arte entre os antigos*, ultrapassando as considerações cronistas vasarianas e inaugurando uma história da arte positivista, sucessiva e linear. Os historiadores modernos inspirados nestes pioneiros não contemplam os anacronismos presentes nas imagens e seguem o modelo de grandeza e decadência dos estilos estéticos.

Mas as narrativas lineares da história da arte foram questionadas no final do século XIX por um homem que falava com as borboletas. Aby Warburg, em seu pensamento divergente em relação a Vasari e a Winckelmann, provocou uma nova epistemologia ao criar uma história da arte fundamentada em fantasmas e sintomas que retornam em diversas formas estéticas ao longo dos tempos.

Como espaço criativo para esse deslocamento epistemológico, Warburg criou sua biblioteca em Hamburgo, construída entre 1900 e 1906, e mandou gravar na entrada a palavra *mnemosyne*, talvez como um aviso aos passantes de que atravessar aquele portal significava caminhar no território incerto das sobrevivências. A biblioteca foi depois transferida para Londres e renomeada como o atual Instituto Warburg. Para o historiador da arte Georges Didi-Huberman (2013), a biblioteca resiste ao tempo porque os fantasmas permanecem inquietos com tantas perguntas sem resposta.

Em seu aspecto caleidoscópico, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* mescla manuscritos, esboços, diários, cartas e imagens. E especialmente o atlas criado por Warburg, composto por painéis que parecem montados a partir de imagens que teriam se espalhado avulsas em uma antiga caixa de memórias e que foram resgatadas pelo olhar do historiador, a partir da percepção dos movimentos de atração entre as formas estéticas presentes em cada uma. Um atlas que ousa “desconstruir o álbum de recordações historicista das ‘influências da Antiguidade’, para substituí-lo por um atlas da memória errática, pautada pelo inconsciente, saturada de imagens heterogêneas, invadida por elementos anacrônicos ou imemoriais”, como analisa Didi-Huberman (2013, p. 406).

Imagens se atraem e se conectam: interagem entre si. Warburg tem os olhos atentos para captar as singularidades e tornar visíveis os encontros das heterogeneidades e dos anacronismos que transitam entre imagens, impulsionando seus movimentos através dos

tempos na forma de sobrevivências (*nachleben*), o conceito central de sua história da arte. Pois, observa Didi-Huberman (2013), a *nachleben* é justamente o que desaparece em um ponto da história e reaparece algum tempo depois - como fantasma e como sintoma.

Pensar a história da arte pelo anacronismo das imagens é uma proposta epistemológica de outra historicidade, que implica um novo olhar na escavação dos arquivos. Warburg mergulhou no mundo sem hierarquia do *archivio* florentino, em que ele dizia ouvir o “timbre das vozes” dos homens e mulheres do *Quattrocento*, conta Didi-Huberman (2013, pp. 34 e 405). Arquivos são caixas de memórias da humanidade, onde é possível observar as singularidades que tornam complexo o tempo histórico, em oposição às simplificações arquetípicas e generalizantes. Portanto, como aponta o historiador francês (2013, p. 76), na própria hipótese de sobrevivência está implícita a crítica ao historicismo.

Em sua ênfase no tempo histórico como impuro e híbrido de anacronismos, Warburg inspirou-se em historiadores opostos à concepção positivista de história, especialmente Nietzsche e Burckhardt, como sismógrafos para pensar o tempo histórico. O que Nietzsche chamou de intempestivo evoca a mesma urgência anacrônica provocada pelo retorno da *nachleben* em nossa memória, nota Didi-Huberman (2013, p. 29). E mais, Nietzsche ilumina os aspectos dionisíacos da Antiguidade clássica, quase ocultos sob os véus da aparência apolínea de linhas e formas artísticas. Burckhardt, em sua crítica ao historicismo, considera o tempo histórico como um jogo de latências e crises, onde há vestígios não percebidos: trata-se de um tempo impuro e pleno de anacronismos – ideia que antecipa diretamente o conceito de *nachleben* e influencia decisivamente a metodologia de Warburg. Além disso, Burckhardt menciona a concepção da história como um quadro, muito antes de Warburg elaborar os painéis do atlas *mnemosyne*.

Não por acaso, portanto, Burckhardt foi a motivação e o tema de um seminário organizado, na Universidade de Hamburgo, por Warburg, que concluiu o evento proferindo uma palestra cuja essência consistia em aproximar os dois pensadores considerados por ele como historiadores-sismógrafos: Nietzsche e o próprio Burckhardt. Muito sensíveis, distantes das certezas positivistas, capazes de captar e de transmitir os movimentos invisíveis da terra – ou as “ondas de choque da memória” ou “ondas do tempo”, como especificou Didi-Huberman (2013). Em sua exposição, Warburg ressaltou os riscos para o historiador quando o sismo do tempo atinge o próprio sismógrafo: riscos de se perder, pela “experiência do sintoma” e pela “empatia do tempo”.

Warburg observou a diferença de estilo entre os dois sismógrafos: Burckhardt é o sismógrafo apolíneo, que oferece fórmulas e constrói conhecimentos de forma arquitetônica,

mantendo uma distância segura em relação aos choques que registra. No avesso conceitual, Nietzsche é o sismógrafo dionisíaco, que repercute o *pathos* da história, mas é atingido em cheio por ele: recebe as ondas do tempo e acaba se afogando. Assim conta Didi-Huberman (2013, p. 115), que percebe a precisão da metáfora criada por Warburg, ao detalhar que o sismógrafo consegue captar os tempos saltitantes de aparição; assim como o historiador-sismógrafo registra anacronismos às vezes quase imperceptíveis que compõem a *nachleben*.

As oposições destacadas nessa palestra de Hamburgo provavelmente levaram Didi-Huberman (2013, p. 120) a afirmar que Warburg, em sua metodologia, é tanto apolíneo quanto dionisíaco. Enquanto Apolo sopra as inspirações de harmonia e de forma, Dionísio canta os desequilíbrios e os excessos. E a energia dionisíaca é a que impulsiona as sobrevivências, percebidas nas *pathosformel*, ou seja, em suas formas corporais e estéticas.

A partir da questão inicial sobre o significado da antiguidade para a arte renascentista, Warburg viabiliza a pesquisa de seu interesse essencial: investigar como a humanidade se representa figurativamente em épocas distintas.

O Renascimento, a Antiguidade pagã, os gestos, isso tudo a que Warburg dedicou sua vida, seriam apenas meios para enfrentar um problema bem mais ambicioso: “a função da criação figurativa na vida da civilização”. Por que criamos imagens? o que esperamos delas? E de que nos têm servido ao longo da história? (LISSOVSKY, 2014, p. 307)

Portanto, *nachleben* e *pathosformel* não são os objetivos finais do método de Warburg, porém meios para essa investigação mais ampla e profunda. É uma questão que permanece como herança, quer seja reconhecida ou não, para futuros historiadores da arte e observadores atentos de fotografias.

Alguns tentaram sistematizar o seu método, outros se concentraram em analisar os resultados concretos. Há grandes discordâncias entre os teóricos da arte acerca da interpretação de materiais figurativos. Devido à ruptura epistemológica que exigiam, os dois conceitos centrais da obra warburguiana – *nachleben* e *pathosformel* – foram desvalorizados por diversos historiadores da arte, como Wollflin, Panofsky e Gombrich. Houve também apropriações equivocadas que associaram tais conceitos justamente ao que se opunham, ou seja, a “esquemas temporais e modelos de determinismos” (Didi-Huberman, 2013, p. 78). Ou que desviaram para o apolíneo a atenção que Warburg dedicou ao dionisíaco.

Desviando das sobrevivências como quem foge de fantasmas

Gombrich havia participado do Instituto Warburg, do qual chegou a ser diretor. Mas seus interesses versavam sobre teorias mais objetivas, com exemplos e análises detalhadas – distantes das divagações warburguianas, hipotéticas e criativas ao extremo – ou “à beira do abismo para colher flores”, como sugere o pensamento nietzschiano.

O historiador italiano Carlo Ginzburg (1989, pp.75-88) constata que Gombrich demonstrava reduzido interesse pela relação recíproca entre aspectos da realidade histórica e fenômenos artísticos, pois questionava a concepção de que os estilos artísticos exprimam o espírito dos respectivos períodos históricos (*zeitgeist*) e de que sejam atalhos para acessar a mentalidade de outras civilizações. Esta postura marca uma clara oposição a Fritz Saxl, outro seguidor de Warburg, para quem “o novo problema principal era o de relacionar a história da arte com os outros ramos da história: política, literatura, religião, filosofia”.

Há duas proposições principais em Gombrich; a primeira afirma que o artista pode copiar a realidade referindo-se unicamente a outros quadros, e a segunda avisa que a leitura de uma imagem nunca é óbvia, mas sempre ambígua. Por isso, a tarefa existencial e exclusiva da história da arte seria a reconstrução dos vínculos e relações formais entre as obras de arte.

De fato, em Gombrich, a obra de arte deixaria de ser pensada como ‘sintoma’, seja da época, seja do artista (ou expressão da sua personalidade) e passa a ser entendida como uma ‘mensagem particular’, que pode ser compreendida pelo espectador a partir de seu contexto linguístico e seu repertório. [...] Ignora-se a expressão profunda das emoções humanas, diluem-se as sombras irracionais do mito, a dimensão inconsciente das imagens desaparece. (LISSOVSKY, 2014, p. 308)

Por isso, Gombrich reinterpreta a tradição warburguiana e enfatiza a perspectiva de tradição nos aspectos que permanecem nas sobrevivências dos *pathosformel*. E para sustentar, perante as evidentes modificações de estilo, a sua compreensão fundamentada na tradição das obras artísticas, Gombrich cria o conceito de “função”, pensado a partir da passagem da arte egípcia para a arte grega. Enquanto no Egito esta função estava relacionada à arte pictográfica funerária e ao aspecto não-mutável no tempo, na Grécia representava uma arte narrativa de episódios míticos e relacionados à temporalidade. Portanto, a mudança de função provoca a mudança da forma artística.

Ginzburg (1989, pp. 90-92) observa que o conceito de “função” faz Gombrich romper com o “círculo mágico das pinturas que se parecem com outras” – ou seja, das semelhanças – ao considerar as exigências da sociedade como provocadoras das mudanças de função e,

consequentemente, de forma. Nessa perspectiva, Gombrich aponta sua atenção para o contexto social da obra de arte. E volta à história que antes recusava, como destaca Ginzburg: “a história (as relações entre fenômenos artísticos e história política, religiosa, social, das mentalidades etc.), expulsa silenciosamente pela porta, torna a entrar pela janela”.

Além de Gombrich, Warburg foi negligenciado por outros historiadores que apreciavam tons mais positivistas nas interpretações das imagens do passado. Mesmo Panofsky, que reconhecia Warburg como o criador da iconologia, afastou-se desta abordagem para se concentrar nas pesquisas iconográficas, o domínio tradicional da estética, e desenvolveu seu método de interpretação de imagens naqueles três níveis analisados por Peter Burke: pré-iconográfico ou fenomênico; iconográfico ou alusivo ao significado (que remete a conhecimentos literários) e iconológico ou “região do sentido da essência”. O historiador Mauricio Lissovsky (2014, p. 310) examina que “para Panofsky, as análises iconográficas e pré-iconográficas funcionariam como um freio aos devaneios iconológicos” relacionados ao “risco das ilações indevidas, das atribuições infundadas, da superinterpretação”. Assim, paradoxalmente às diretrizes do seu próprio método, Panofsky desconfiava da iconologia.

Gestos cristalizados como imagens históricas

O nível iconológico demanda uma “intuição sintética” para perceber os princípios que unem forma e conteúdo nas obras de arte. Para minimizar os riscos dessa subjetividade, resumidos por Fritz Saxl como o ato de ler nos testemunhos figurativos aquilo que se aprendeu por outras vias, é imprescindível o uso de outros documentos, pondera Ginzburg (1989, p. 69). Contudo, há sutilezas que apenas a consideração iconológica pode captar, a partir da relação entre aspectos iconográficos e estilísticos – apesar dos perigos inerentes a essa metodologia. Por isso, entre outros motivos, para Warburg, uma pesquisa puramente iconográfica não tinha sentido, pois “a escolha de determinados temas era tão importante para a reconstrução da mentalidade florentina do século XV quanto o estilo adotado”. Ginzburg (1989, p. 65) considera que o próprio conceito de *pathosformeln* estabelecia uma análise com estreita ligação entre forma e conteúdo.

Assim como Peter Burke, Ginzburg (1989, pp. 63-64) alerta para o risco de simplificações na interpretação das imagens, motivadas por uma leitura fisionômica dos documentos figurados, quando “o historiador lê neles apenas o que já sabe, ou crê saber, por outras vias, e pretende demonstrar”. Esta postura evidencia a armadilha dos argumentos circulares, que coexiste com outro risco: colocar questões de estilo em primeiro plano,

impossibilitando a compreensão histórica geral que resulta da relação entre dados iconográficos e estilísticos. “Warburg tem aversão à história da arte estetizante, que avalia obras figurativas apenas em termos de beleza”, diz Ginzburg. Pois é preciso perceber os movimentos que habitam as imagens, ao mesmo tempo subitamente cristalizados e inevitavelmente em trânsito devido ao seu aspecto de sobrevivência. Para reconhecê-los, as formas demandam do pesquisador um olhar atento aos gestos. Como especifica Didi-Huberman (2016, p.32), em sua conferência pronunciada no Teatro de Montreuil, próximo a Paris,

[...] as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles sobrevivem em nós, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos.

Antes de citar Warburg como o autor de uma história das emoções figuradas através de gestos que exprimem o *pathos*, Didi-Huberman (2016, p. 34) explica que “as imagens são como cristais que concentram muitas coisas, em particular esses gestos muito antigos, essas expressões coletivas das emoções que atravessam a história”. Gestos que moldam os movimentos corporais e são transmutados em formas estéticas que desaparecem e ressurgem como fantasmas em outros momentos históricos. Tal compreensão relaciona-se com o pensamento de Ginzburg (1989, p. 45) ao definir os gestos como “vestígios de violentas paixões experimentadas no passado”.

Em seu atlas, Warburg evidencia os gestos presentes em diversas superfícies artísticas e torna visíveis em suas montagens as conexões entre imagens anacrônicas. Assim, ele buscava expandir os limites perceptivos, para que a história da arte fosse uma ciência atenta aos campos simbólicos e culturais. A partir do pressuposto da “utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas”, como define Ginzburg (1989, p. 42), Warburg semeou com imagens muito específicas o espaço negro de seus painéis.

Atlas: imagens dançantes no céu escuro e histórico das memórias

O atlas de Warburg, materialização do seu olhar histórico diferenciado, é o espaço em que “uma mesma imagem pode deslocar-se no fracionamento repetido de seus próprios detalhes. Um mesmo lugar pode ser explorado de longe e de perto [...]. As impressões fotográficas podem ser usadas várias vezes, de uma prancha para outra”, explica Didi-Huberman (2013, p. 385), para quem o atlas “é uma espécie de autorretrato estilizado em mil pedaços, com esses alguns milhares de imagens afixados nas 63 telas negras em que o

pensamento de Warburg – a história mesma desse pensamento – se reconhece nas circulações, nos relacionamentos das imagens entre si”.

Didi-Huberman (2013) vê o atlas *mnemosyne* como um objeto de vanguarda, por ter a ousadia de romper com a linearidade do pensamento em plena era do positivismo. E por expandir os limites de pesquisa, fazendo da iconologia não o objetivo final, mas um instrumento de suas investigações. Outra especificidade do método warburgiano reside na criação de uma “iconologia do intervalo”: o fundo negro do atlas pode ser visto tanto como um intervalo entre as temporalidades das imagens quanto um intervalo entre as próprias imagens, destacando os detalhes, sintomas e sobrevivências presentes em cada prancha.

Warburg trabalhou no atlas desde 1924 até o fim de sua vida, em 1929. Dedicou-se a esse projeto, que não era apenas visual, pois tinha também os seus manuscritos. A montagem do atlas não busca estabelecer uma continuidade temporal. Trata-se exatamente do oposto: dar visibilidade às descontinuidades. E para conectar as relações anacrônicas entre as imagens sem se perder, Warburg manteve como eixo de suas reflexões o tema da influência da Antiguidade. O atlas é a prática da montagem como forma de pensamento em Warburg, assim como a montagem literária é o método filosófico de Walter Benjamin.

Atlas *Mnemosyne* e *Passagens* são projetos sem ponto final. Warburg legou as montagens de seu atlas aos nossos olhos e estudos, sem propor um discurso do método, apenas o desafio de relacionar imagens entre si. Um pensamento por imagens cujas ressonâncias conceituais se entrelaçam com as imagens do pensamento (*denkbilder*) de Benjamin. Embora sejam independentes, o atlas warburgiano e a composição benjaminiana são capturas atentas e expostas em montagens históricas, dialéticas e dinâmicas de fragmentos e citações. Projetos interrompidos pela súbita ausência de vida de seus criadores. E, sobretudo, projetos cuja vida amplia sua potência a cada olhar que os atualiza.

Na interseção de seus interesses, Warburg e Benjamin têm um pensamento histórico fundamentado em impurezas, tempos heterogêneos e dinâmicas dialéticas. Contudo, nutriram-se de influências diversas: marxismo e surrealismo para Benjamin; psicologia freudiana e filosofia nietzschiana para Warburg. Os dois pensadores alemães têm suas obras investigadas e especialmente valorizadas algumas décadas depois, como aponta Lisovsky (2014, p. 315):

o ‘retorno’ de Warburg está estreitamente relacionado à crescente influência de Walter Benjamin. [...] A afinidade entre estes dois autores parece-nos um ponto decisivo para compreendermos o crescente interesse por Warburg na atualidade. De fato, em ambos, a visão da história como um progresso linear é contestada [...].

A expansão do interesse por Warburg no final do século XX ocorre em sincronia com a ampliação vertiginosa da internet e do fluxo de imagens, quando a fotografia passa a ser uma imagem numérica e experimenta novas velocidades de manipulação e de circulação. Lissovsky (2014, p. 320) observa que “a fotografia foi a última e mais poderosa das tecnologias de reprodução impressa que favoreceram a migração de imagens, cuja difusão só fez multiplicar-se desde a Renascença”.

O atlas *mnemosyne* era essencialmente fotográfico: Warburg fotografava as imagens para colocar nos painéis em variadas disposições e escalas, sempre provisórias. A escala fotográfica, analisa Didi-Huberman (2013, pp. 385-386), permite pôr tudo na mesa de trabalho, “a fim de produzir uma série comparativa desses objetos tão distantes no espaço e tempo reais”. Um método que possibilitou a mobilidade e a proximidade entre as obras de arte, pois “Warburg compreendeu desde cedo que a história da arte só poderia realizar sua mutação epistemológica se usasse os poderes – recentes – da reprodutibilidade fotográfica” (Didi-Huberman, 2013, p. 386).

Montagens da história em imagens

Algumas questões aparecem no intervalo entre as imagens. Como as experiências metodológicas de Warburg no início do século XX podem se relacionar aos fluxos incessantes de imagens digitais no século XXI?

A internet, ao oferecer interessantes, promissores e perigosos excessos, evidencia a importância de construir um olhar entre as temporalidades. Warburg, com a originalidade que diferencia os precursores, propôs uma reflexão essencial ao situar o olhar do pesquisador não apenas diante das imagens, mas no pensamento do tempo histórico através das imagens.

Warburg fragmentou em montagens dinâmicas e dialéticas as imagens que antes integravam uma história da arte linear, relacionando-as a outras imagens menos consideradas nesse universo “estético” legitimado por pensadores canônicos. Um século depois, a fragmentação da percepção, a ubiquidade das imagens digitais e a fugacidade das permanências imprime velocidade às vivências das imagens – e suas sobrevivências. Percebê-las e associá-las é o desafio warburguiano, que incentiva a imaginar a possibilidade de trajetos ainda impensados pelas imagens digitais em relação à história – dos séculos e do tempo presente. A história é inevitavelmente permeada pelas práticas sociais das épocas e dos lugares, práticas que incluem as tecnologias de comunicação e de conhecimento disponíveis.

Com potencialidades e riscos, a internet altera as circunstâncias para a produção do conhecimento histórico. Carlo Ginzburg, em sua palestra “História na era Google”, proferida em 2010, alertou que “o Google é, ao mesmo tempo, um poderoso instrumento de pesquisa histórica e um poderoso instrumento de cancelamento da história. Porque, no presente eletrônico, o passado se dissolve”. Para ele, ferramentas de buscas virtuais intensificam a quantidade de informação, mas as questões são as mesmas: históricas.

O excesso na produção de imagens é bem diferente do excesso dionisíaco cujo transbordamento tentava ser contido pelas formas estéticas do *pathos*, sobrevivências que aparecem e reaparecem porque habitam a memória da humanidade.

A questão que emerge indaga sobre as relações dialéticas das sobrevivências nas possibilidades do presente. Com quais outras imagens estabelecerão diálogos as imagens sobreviventes? Que imagens a humanidade produz agora como seus espelhos e mensagens para o futuro, se algum arquivo for seu abrigo? O que veria o anjo da história de Benjamin se por acaso se virasse para a direção a que o vento do progresso impulsionava suas asas? Um olhar sob o impasse de estar entre a antiga pirâmide de ruínas e a avalanche atual de imagens? Se o anjo fosse um sujeito ocidental do século XXI, cercado por imagens do primeiro ao último segundo de vigília dos seus dias – e talvez não mais nos sonhos, onde não há mais flor azul nem cinza – haveria espaço em seu olhar para perceber as intempestividades nietzschianas nas imagens sobreviventes? Haveria espaço em seu pensamento para permitir outras historicidades?

O século XXI é o tempo que abre os portais da virtualidade para infinitas montagens, como jogos de memória entre passado e presente, para perceber o que faz as imagens atravessarem os limiares de temporalidades e reaparecerem como sobrevivências do que é mais histórico e, portanto, mais humano.

Em meio ao excesso de imagens na contemporaneidade, que interferem tanto na percepção do presente quanto na construção da memória coletiva, há fotografias antigas que retornam sua atmosfera, há barricadas antigas que remontam sua efervescência. A memória pressupõe a dinâmica entre lembranças e esquecimentos, voluntários ou casuais, cujo resultado se distancie do caos de todas as imagens e de todas as possibilidades. Para pensar a questão das sobrevivências e dos acessos ao repertório de ação coletiva dos insurgentes, é preciso descobrir caminhos para o olhar em meio à avalanche de imagens que acontece em apenas um dia – ou em muitos séculos.

Trajetórias da imagem e caminhos da memória

Nessa perspectiva, é relevante considerar a trajetória da imagem no contexto da memória histórica. Ainda que houvesse pinturas rupestres nas cavernas, traços desenhados em materiais anteriores ao papiro e imagens materializadas em todos os séculos, muitas memórias transmitidas de geração a geração eram narrativas tecidas por palavras orais ou escritas. Ainda assim, ao mirar o passado através da distância de milhões de noites, os historiadores modernos restringiram por muito tempo a credibilidade documental apenas aos registros escritos. A imagem só alcançaria a legitimidade de testemunho histórico a partir de meados século XX, depois de habitar outros espaços artísticos e documentais.

Atravessando as flutuações históricas da humanidade, a memória coletiva experimentou transformações conforme as épocas e suas possibilidades de comunicação. Jacques Le Goff (2013) observa que nas sociedades de comunicação oral, os relatos de memória, vinculados aos mitos de origem, eram constituídos por uma rememoração inexata, com ênfase na dimensão narrativa. Depois, nas sociedades com escrita, os procedimentos mnemotécnicos possibilitaram a memorização de cada palavra. As civilizações pioneiras no uso da escrita, como Mesopotâmia, Egito, China e América pré-colombiana, produziram tanto imagens quanto registros escritos de suas memórias.

Segundo o historiador francês, outra grande transformação ocorreu quando o período medieval promoveu uma cristianização da memória escrita e da mnemotécnica, ao sustentar na recordação de santos e mártires a crença dos fiéis. As pinturas dos artistas medievais também cultivaram essa memória em telas encomendadas e pagas pela igreja, interessada em capturar e manter os iletrados em seu rebanho. Afinal, o poder relaciona-se aos atos de constituir e de denunciar a memória de forma persuasiva. E a imagem integra essa estratégia, embora a compreensão posterior dos historiadores tenha inicialmente privilegiado as palavras ainda manuscritas daquele período. No final da Idade Média, a invenção da imprensa por Gutemberg permitiu novas amplitudes à memória coletiva. O século XVIII viveu a expansão da influência das enciclopédias e a criação de arquivos públicos e museus na Europa.

Depois das invenções da escrita e da imprensa de tipos móveis, outra grande revolução da memória coletiva foi a imagem técnica, especialmente a fotografia, desde os primeiros daguerreótipos em 1839. Antes, havia reprodução técnica de imagens através de processos como xilogravura e litografia. Madeira, pedra ou superfícies fotossensíveis são mais do que suportes materiais da memória. A especificidade de cada registro interfere na constituição das

imagens – e, portanto, das memórias que aguardam a mirada do futuro – ao exigir um gesto manual ou um domínio técnico; a apreensão de uma duração ou a captura de um instantâneo.

Contudo, Jacques Le Goff (2013, p. 432) observa que apenas a partir de meados da década de 1950 acontece uma “conversão do olhar histórico”, que passa finalmente a considerar outros tipos de fontes documentais, como imagens, gestos, rituais e festas.

O crepúsculo do século XX foi o tempo da mais recente revolução da memória coletiva, suscitada pelo acesso mais democratizado à tecnologia de captura de imagens e pela velocidade da comunicação via internet. Momento analisado com algum otimismo por Le Goff (2013, p. 429): “como todas as outras formas de memória automáticas aparecidas na história, a memória eletrônica não passa de um auxiliar, um servidor da memória do espírito humano”. Para ele, “a memória arquivista foi revolucionada pelo aparecimento de um novo tipo de memória: o *banco de dados*”.

Esse novo arquivamento de memória permite acessos facilitados às imagens virtuais, agora imaterialmente numéricas: entre zero e um cabem todas as variações luminosas e cromáticas, acessíveis ao mundo interconectado em uma velocidade que, no entanto, não conhece a temporalidade imprescindível e essencialmente humana para condensar um olhar do presente sobre os séculos, pois a máquina, distante das musas mitológicas gregas, tem uma memória desprovida de inspiração.

Haveria talvez um novo risco para o historiador-sismógrafo: não apenas a absorção desprotegida das ondas do tempo, mas o sismo discreto e constante das demasias digitais. É preciso reconectar-se com as forças de Apolo e Dionísio, como fez Warburg. Mas a velocidade é menos importante. Ou o tempo das revelações pode simplesmente escapar, e toda potencialidade dos fantasmas ocultar-se, como nos antigos esquemas sucessivos e estetizantes de etapas artísticas.

Mas há algum tempo, há mais de um século, já sabemos que outra história pode ser vista e revista. Talvez apenas pelos que sabem se relacionar com a fugacidade permanente das borboletas. Ou dos vaga-lumes, que retornam e sobrevoam o chão das barricadas insurgentes como as estrelas do significado pioneiro de revolução. Interrompem os tempos obscuros, assim como os feixes luminosos atravessam a caixa-preta dos fotógrafos quando afetos sediciosos se materializam.

A historicidade possível no tempo mágico das imagens

A fotografia existe em suas circularidades externas que atravessam os tempos, mas também em suas circularidades intrínsecas e constitutivas, reconhecidas pelo olhar que vagueia sobre sua superfície para reconstituir as duas dimensões – de tempo e uma de espaço (volume) – que foram abstraídas no processo de composição da imagem, durante a tradução feita pelo fotógrafo dos conceitos oriundos de sua intenção política e estética em cenas, através de um aparelho técnico. Esse olhar que contempla a imagem segue sua estrutura formal e também os impulsos íntimos do observador, e por isso o significado transmitido resulta da síntese entre duas intencionalidades, conforme propõe Vilém Flusser (2002, p.7). Em sua *Filosofia da Caixa Preta*, o filósofo argumenta que imagens não são símbolos inequívocos, mas espaços interpretativos cujos elementos têm suas relações temporais reorganizadas pelo observador, não entre causa e efeito, mas como relações de reciprocidade entre o antes e o depois.

E, como o olhar circular do observador tende a voltar aos elementos preferenciais da composição, Flusser (2002, p.8) afirma que “o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno” e estabelece uma distinção fundamental ao notar que “o tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos”. Entre a linearidade racional dos textos e a circularidade mágica das imagens, Flusser (2002, pp. 9-10) analisa que a escrita, no caminho inverso da imagem, transcodifica o tempo circular em linear e traduz cenas em processos, originando “a consciência histórica, dirigida contra as imagens”. A escrita abstrai todas as dimensões, exceto a conceituação, que codifica e decifra textos. Por isso, imagens são mais próximas do mundo do que as palavras: enquanto “os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas”, “imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los”. Portanto, as imagens técnicas remagicizam a vida, diz o filósofo.

Espiar a caixa preta da filosofia de Flusser suscita a estranheza de considerar imagens em oposição à consciência histórica, pois a trajetória das representações artísticas durante o longo processo de secularização indica que as imagens profanaram-se intensamente em direção ao pensamento histórico, especialmente a partir do século XIX. Nesse momento de consolidação do paradigma da história como compreensão dos caminhos da humanidade através de relações de causa e efeito, Flusser estende a potência de remagicizar a vida das imagens tradicionais às imagens técnicas tão características desse século industrial, cuja nova paisagem foi vista por Max Weber como o desencantamento do mundo. Enquanto esta metáfora refere-se essencialmente ao processo histórico de declínio da dimensão mágica antes sustentada

pela visão religiosa como filtro de uma realidade que passou a ser compreendida através da ciência e da tecnologia, as imagens preservaram e ampliaram sua reserva de magia potencial. As imagens reencantam o mundo desencantado de Weber?

Não obstante, Flusser (2002) alerta sobre as “consequências imprevistas” da luta da consciência histórica contra a consciência mágica – em outras palavras, a luta da escrita contra a imagem que caracteriza todo o percurso histórico da humanidade. O filósofo não pode especificar a imprevisibilidade dos efeitos dessa luta. Estariam relacionadas à idolatria e à textolatria? Pois, como ele havia analisado, as imagens têm o propósito de mediar entre sujeito e mundo, mas podem se tornar biombos que provocam uma adoração alucinatória que leva a viver em função das imagens: idolatria. E, por outro lado, o risco oposto, considerando que o propósito dos textos é mediar entre sujeito e imagem, mas podem tapar as imagens e deflagrar a adoração alucinatória que leva a viver em função dos textos: textolatria. Ou as consequências imprevistas podem atingir o próprio pensamento histórico:

A crise dos textos implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos. História é explicação progressiva de imagens, demagicização, conceituação. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história para. [...] Pois é precisamente em tal mundo que vão sendo inventadas as imagens técnicas. E em primeiro lugar, as fotografias, a fim de ultrapassar a crise dos textos. (FLUSSER, 2002, p. 11)

Assim, os textos desmagicizaram imagens, e as imagens remagicizaram os textos. As imagens técnicas – cuja invenção tem uma importância histórica que para Flusser equipara-se à invenção da escrita – resultam de textos científicos aplicados em experiências ópticas, por isso são diferentes das imagens tradicionais. Por isso, Flusser (2002) considera que as imagens tradicionais são pré-históricas, pois precedem os textos, e as imagens técnicas são pós-históricas. Ainda assim, estas são dificilmente decifráveis, devido à sua aparência de realidade, que parece dispensar interpretações. A ilusão turva os olhos diante do palimpsesto de significados e símbolos que se disfarçam como imagem objetiva. No caso de imagens tradicionais, como a pintura, é mais fácil perceber os símbolos e conceitos que foram codificados pelo agente humano. Na fotografia, o processo codificador se passa no interior da caixa preta de forma quase imperceptível.

Imagens, tanto tradicionais quanto técnicas, são mágicas. Mas a magia das imagens técnicas difere por suceder à consciência histórica, conceitual e desmagicizante, que “não visa

modificar o mundo lá fora, como o faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo. É magia de segunda ordem: feitiço abstrato” (FLUSSER, 2002, p.16).

Como desvendar os significados de uma fotografia? Como descobrir os conceitos que foram transformados em cenas? Flusser (2002, pp. 32-41) define as fotografias como imagens de conceitos, criadas a partir do gesto quântico de fotografar, constituído por hesitações e decisões que fazem saltar os pontos de vista. O filósofo entende, então, que decifrar fotografias é decifrar o processo codificador que se passa durante o gesto fotográfico, além de procurar significados relacionados à intenção do autor e ao contexto em que as imagens foram codificadas. Esse processo de investigação permite a aproximação dos conceitos que motivaram a fotografia.

No final do ensaio, Flusser (2002, pp. 71-72) propõe quatro conceitos para uma filosofia da fotografia:

Os conceitos imagem, aparelho, programa, informação, considerados mais de perto, revelam o chão comum do qual brotam. Chão da circularidade. Imagens são superfícies sobre as quais circula o olhar. Aparelhos são brinquedos que funcionam com movimentos eternamente repetidos. Programas são sistemas que recombina constantemente os mesmos elementos. Informação é epíclon negativamente entrópico que deverá voltar à entropia da qual surgiu. Quando refletimos sobre os quatro conceitos-chave, estamos no chão do eterno retorno. Abandonamos a reta, onde nada se repete, chão da história, de causa e efeito. Na região do eterno retorno, sobre a qual nos coloca a fotografia, as explicações causais devem calar-se. [...] No entanto, o abandono do pensamento causal e linear se dá espontaneamente, não é preciso deliberá-lo. Pensamos já pós-historicamente.

Tais conceitos visam à liberdade, questão que a filosofia da fotografia precisa propor aos fotógrafos. A ideia de Flusser (2002, p. 76) é libertar o fotógrafo do programa do aparelho fotográfico: “a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos. [...] Assim vejo a tarefa da filosofia da fotografia: apontar o caminho da liberdade. Filosofia urgente por ser ela, talvez, a única revolução ainda possível”.

E quando a revolução ainda é possível, a história continua.

Capítulo 5 – Barricadas Contemporâneas: do século XX ao presente do XXI

Entretanto, podem reclamar os mais aguerridos que imagens poéticas não derrubam sistemas de governo, não alimentam os famintos, não proporcionam melhorias no sistema de saúde. Para os quais respondemos: imagens poéticas fornecem sentido às ações coletivas, criam memórias das gerações, atribuem valor ao que parece ordinário mas, sobretudo, conseguem transformar expectativa em esperança.

Ana Mauad

Se a fotografia é mesmo um fato "revolucionário", é porque transformou o mundo inteiro em um objeto fotografável.

Eduardo Cadava

Potência de relâmpago, como se a fulguração produzida pelo choque fosse a única luz possível para tornar visível a autêntica historicidade das coisas. Fragilidade disso tudo, uma vez visíveis, as coisas são condenadas a remergulhar quase imediatamente na escuridão de seu desaparecimento, pelo menos de sua virtualidade.

Georges Didi-Huberman

Não assume a imagem, em sua própria fragilidade, em sua intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra sua capacidade de reaparecer, de sobreviver?

Georges Didi-Huberman

Toda fotografia é um cristal das tensões que a constituem. Do ponto de vista do historiador visual, e do decifrador de imagens que todo fotógrafo contemporâneo se tornou, fazer a arqueologia de uma fotografia é sempre defrontar-se com os vestígios das forças do mundo, do gesto e do imaginário que a configuraram, é dar-se conta da cooperação e do conflito entre elas.

Mauricio Lissovsky

Entre pedras e palavras, a origem das barricadas

Estas páginas abrem a caixa de memórias do agora para ver suas fotografias, considerando o presente um tempo expandido que atravessa o século XX como herdeiro das insurreições oitocentistas e como inspiração para as miradas posteriores do século XXI. Não se trata de um álbum com uma sequência definida, mas de uma colheita em ato aleatório que desafia a tentação cronológica. Encontram-se na caixa imagens cujas origens, circunstâncias e datas diversas traçam fios de sobrevivência que precisam se tangenciar para adquirir visibilidade. Como imagens do atlas *Mnemosyne*. Como notas diferentes que formam os acordes dissonantes que fulguram nos momentos de perigo, no sentido do olhar histórico benjaminiano. Os sonhos que moviam as vozes dos antepassados habitam canções que ainda ecoam na atmosfera presente, junto com as novas musicalidades do ímpeto sedicioso de afetos que despertam corpos e imagens. Toda fotografia de barricada tem sua paisagem sonora.

A LAS BARRICADAS



Partitura de *A las barricadas*.

As notas da partitura indicam o caminho afetivo. Em si bemol, as palavras cantadas convocam às pedras e barricadas. Uma das melodias mais populares entre os anarquistas que lutavam contra o fascismo na Guerra Civil Espanhola: *A las barricadas*. A “confederação” citada do final da letra é a CNT, o maior sindicato na época e uma grande força de oposição a Franco. Os versos em espanhol encontraram, em 1936, a música *Warszawianka*, que havia sido composta em 1879 por Józef Pławiński:

*Negras tormentas agitan los aires
nubes oscuras nos impiden ver.
Aunque nos espere el dolor y la muerte
contra el enemigo nos llama el deber.
El bien máspreciado es la libertad
hay que defenderla con fe y valor.*

*Alza la bandera revolucionaria
que del triunfo sin cesar nos lleva en pos*

*En torta el pueblo obrero, a la batalla
hay que derrocar a la reacción.*

*¡A las barricadas! ¡A las barricadas!
por el triunfo de la Confederación.*

Quando em músicas, as palavras evaporam-se ao redor das barricadas e sedimentam-se, como névoa que paira ao amanhecer, em relatos de memória dos insurgentes. Quando em letras escritas, as palavras pousam nas imagens e atraem imediatamente o olhar. Absorvem uma sugestão de legenda dentro dos limites do quadro e direcionam a primeira leitura da fotografia.

Sobre uma das barricadas fotografadas por Bruno Barbey em Paris, 1968, uma placa avisa “*Interdit aux piétons*” (interditada aos pedestres), enquanto outra, logo abaixo, no formato de seta, indica por onde podem passar os “*piétons*”. As duas placas representam e sintetizam a dialética espacial do limiar estabelecido pela elevação de uma barricada. Membrana seletiva, muro para alguns e passagem para outros, a barricada constitui-se como materialização do limite e do afeto coletivo. As pedras de pavimentação e as grades circulares dos canteiros de árvores, deslocadas das ruas parisienses, amontoam-se e servem de apoio ao poste com as duas placas, segurado por um insurgente que conversa com outro. Todos *piétons*. Há insurgentes em ambos os lados da barricada; alguns conversam, outros apenas olham. É o lugar da convergência de afetos. É o momento da construção.



Figura 48 - Bruno Barbey. *A barricade at the cross of the rue Gay Lussac and rue Saint Jacques*, 1968. Magnum Photos.

As barricadas, originalmente erupções vulcânicas em solo francês, espalharam-se por outros povos e territórios, como nas primaveras de 1848, 1871, 1968 e 2013, entre outras. Como pólen levado pelos ventos soprados por sucessivas indignações e tufões insuflados por desejos coletivos de liberdade, as barricadas atravessam fronteiras temporais e geográficas em múltiplas reaparições, entre as quais as imagens evidenciam os pontos em comum. Elementos que delineiam as linhagens sobreviventes e conectam as barricadas contemporâneas às barricadas clássicas.

Quanto mais recentes as barricadas, maiores são a quantidade de registros fotográficos, a velocidade de sua circulação como imagem e, talvez, a sua evanescência temporária no turbilhão de *images numériques*, como nomeiam os franceses as imagens que não experimentam processos químicos. A fotografia desmaterializada passa a ser a guardiã da memória dos gestos seculares ao redor das barricadas. Gestos como invólucros mágicos do *pathos* que se manifestam em rituais historicizados, perceptíveis sob a forma de semelhanças.

Sensação paradoxal de um *déjà vu* do futuro.

Urgência de construir novas antigas barricadas.



Figura 49 - Benoit Tessier. *Gilets Jaunes arrancam pavês em Paris*, 24 de novembro de 2018. Reuters.

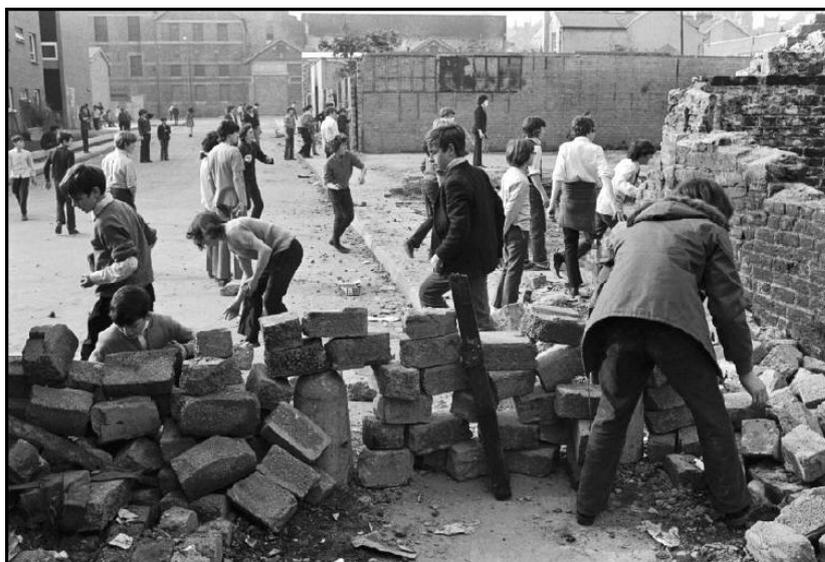


Figura 50 - Bruno Barbey. *Paris*, 1968. Magnum Photos.



Figura 51 - Bulent Kilic. *Protesters pass along stones for building a barricade*, Istanbul, 2013. APF.



Figura 52 - Bruno Barbey. *Rue Gay Lussac, Paris*. 10 de maio de 1968. Magnum Photos.



Figura 53 - *Resistência francesa: construção de barricada em Paris, 1944.*

<http://media.gettyimages.com/photos/world-war-ii-liberation-of-paris-construction-of-a-barricade-at-the-picture-id92424223>.



Figura 54 - Hesham Mostafa. *Manifestante corre para barricada em praça no Cairo*, agosto/2013.

<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/18423-protesto-no-egito>.



Figura 55 - Charles Platiau. *Gilets Jaunes montam barricada com lixeiras em Paris*, 2018. AFP.



Figura 56 - Hector Retamal. *Manifestantes movem poste para barricada em Porto Príncipe*, 2019. AFP.

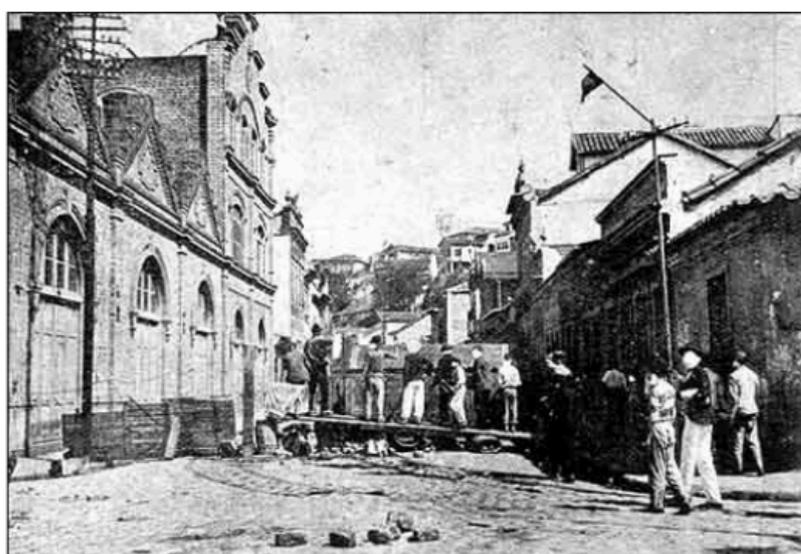


Figura 57 - “*Barricada da Saúde*”, montada no bairro da Saúde durante a *Revolta da Vacina*, RJ, 1904. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barricada_da_Saúde.jpg.

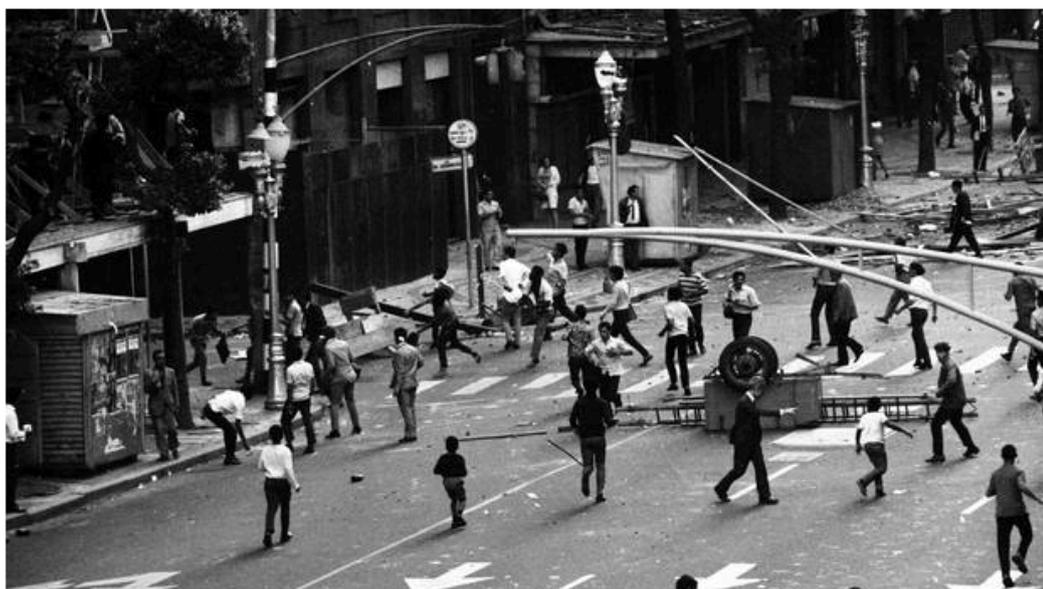


Figura 58 - Barricada na Avenida Rio Branco, 21 de junho de 1968. Agência O Globo.

As barricadas são essencialmente físicas, mas as palavras que nelas pousam abrem dimensões de interpretação, resultantes da síntese posterior ao estranhamento suscitado pelo encontro do tempo linear da escrita inserido no tempo mágico e circular das imagens. Nas fotografias de Hong Kong há um escrito que anuncia o objetivo bilíngue da liberdade diante de uma mulher e sua provável lata de refrigerante ocidental; há palavras orientais sobre a imagem de Bob Marley e, em outra imagem, uma faixa que avisa “*stop charging, we will not use force*”. Anunciar que a batalha não será disputada pela violência das forças assimétricas entre tropas repressoras e insurgentes é uma estratégia pertinente à fragilidade física da barricada e ao seu propósito simbólico.



Figura 59 - Phillipe Lopez. Barricada pró-democracia em Hong Kong, outubro/2014. AFP.



Figura 60 - Bruno Barbey. *Hong Kong*, 2014. Magnum Photos.



Figura 61 - Bruno Barbey. *Hong Kong*, 2014. Magnum Photos.

Outras barricadas exibem palavras como as mensagens panfletárias que amanheciam nos muros parisienses em maio de 1968 – no entanto, menos poéticas e mais vinculadas às situações particulares de cada local ou momento histórico. Escritos que denunciam o capitalismo durante a reunião de cúpula dos chefes de Estado das maiores economias do mundo, a impunidade aos estupradores indianos apesar do alto índice desse crime no país, a “vergonha” de não haver moradia para os filhos do país da Copa, como denunciam os sem-teto em sua precária barricada onde se lê três vezes a palavra paz. Ou ainda o protesto por “liberdade de expressão” escrito na tela de uma antiga televisão que simbolicamente obstrui uma via urbana na Venezuela enquanto reflete os contornos da paisagem do país em sua superfície de um grafite quase espelhado.



Figura 62 - Hannibal Hanschke. *Protesto contra cúpula do G20 em Hamburgo, 07 de julho de 2017.* Reuters.



Figura 63 - Money Sharma. *“Não à imunidade para estupradores”.* Nova Deli, Índia, setembro/2015. AFP.



Figura 64 - Apu Gomes. “Filhos da Copa sem moradia”, barricada dos sem-teto, Brasil, 19 de fevereiro de 2014. Folhapress.



Figura 65 - Fernando Llano. *Televisão colocada em barricada durante protestos na Venezuela*, 05 de março de 2014. Associated Press.

Na barricada fotografada por Barbaros Kayan em Istambul, uma espécie de faixa de propaganda de uma rede de hotéis, fixada sobre uma cerca jogada no meio da rua, tem sua proposta publicitária deslocada para fins sediciosos, tanto em termos geográficos quanto semânticos. O anúncio “*Opening soon*” não é mais a agenda de uma inauguração talvez ao gosto de goles alcóolicos, mas um aviso referente à natureza fugaz da barricada, não importa o desfecho do levante, que a fotografia tem como missão capturar para as gerações vindouras. Em letras um pouco menores, “*Let good things happen*” deixa de ser um convite restrito aos viajantes que podem pagar sua estadia em confortáveis quartos alhures, para expandir-se como uma proposta utópica cujo horizonte situa-se logo depois da barricada. Talvez não seja possível vê-lo agora, pois o tempo ainda está cercado pelo escuro da noite. Tempo de espera.



Figura 66 - Barbaros Kayan. *Opening Soon*, Istambul, 2013.
http://www.researchingcommunication.eu/book11chapters/C16_TRIVUNDZA201516.pdf.



Figura 67 - Bruno Barbey. *Boulevard Saint Michel, Paris*, 10 de maio de 1968. Magnum Photos.



Figura 68 - Bruno Barbey. *Rue de Vaugirard, Paris*, Maio/1968. Magnum Photos.



Figura 69 - Bruno Barbey. *Estudante em frente à Escola de Medicina, Paris, 1968*. Magnum Photos.

Entre os materiais que o século XX acrescentou às barricadas estão também os retratos, pintados ou fotografados. Como as palavras, também atribuem camadas de significados, mas com a diferença de ser uma imagem dentro de outra imagem. Na fotografia da barricada da resistência francesa à ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial, alguns retratos estão afixados nas pedras de pavimentação amontoadas. São fotografias de nazistas colocadas como alvos dos tiros que tentassem ferir a barricada, para que os invasores de Paris fossem atingidos pelo seu próprio exército. Por cima da barricada, uma dezena de homens posa para o retrato. A maioria olha para a câmera, quatro com cigarro entre os lábios e dois com um discreto sorriso. Esta fotografia circulou também como cartão postal. Sete décadas depois, o retrato de Lenin aparece no meio da barricada da Ucrânia.



Figura 70 - *Barricada da Resistência Francesa, Paris, 1944*. AFP.



Figura 71 - Alexander Zemlianichenko. *Barricada em Slovyansk, Ucrânia, na disputa entre insurgentes pró-Rússia e forças de segurança do país*, 03 de maio de 2014. Associated Press.

Desde os seus primórdios, as barricadas são constituídas por objetos do cotidiano, deslocados de suas funções e ressignificados, especialmente quando contribuem para a dimensão simbólica desses dispositivos. No século XIX, habitantes dos prédios ao redor das barricadas lançavam peças de mobília pela janela, em apoio aos insurgentes. Móveis ainda aparecem em cena, especialmente as cadeiras, objeto que absorve e projeta o significado do protesto que as lançam às barricadas. Cadeiras dos trabalhadores no 1º de maio chileno junto a outros objetos de escritório, cadeiras dos estudantes universitários em Hong Kong e em São Paulo, cadeiras dos bistrôs parisienses amontoadas como barricada e como evidência da radical ruptura do cotidiano provocada pelo levante dos *Gilets Jaunes* (coletes amarelos) contra o aumento do preço dos combustíveis.



Figura 72 - Ivan Alvarado. *Barricada em Santiago do Chile*, 1º de maio de 2012. <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/7436-1-de-maio-no-mundo#foto-124972>

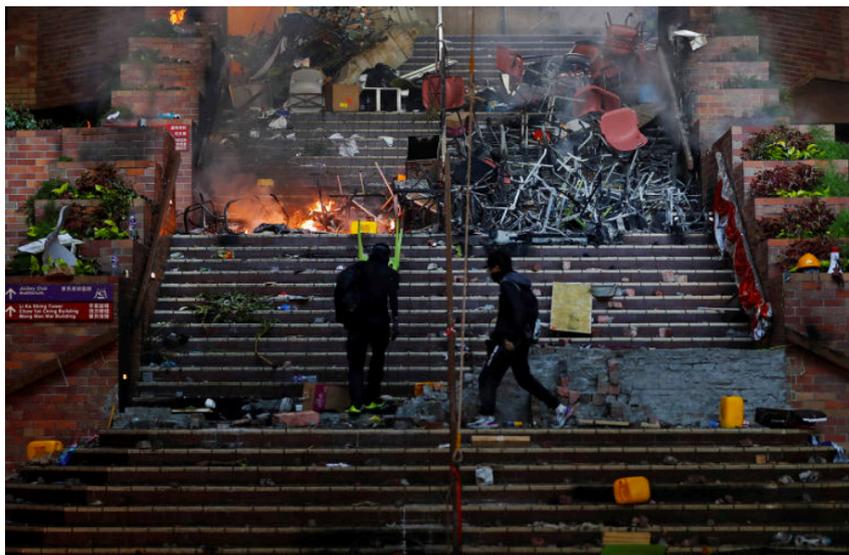


Figura 73 - Adnan Abidi. *Barricada na Universidade Politécnica de Hong Kong, 2019.* Reuters.

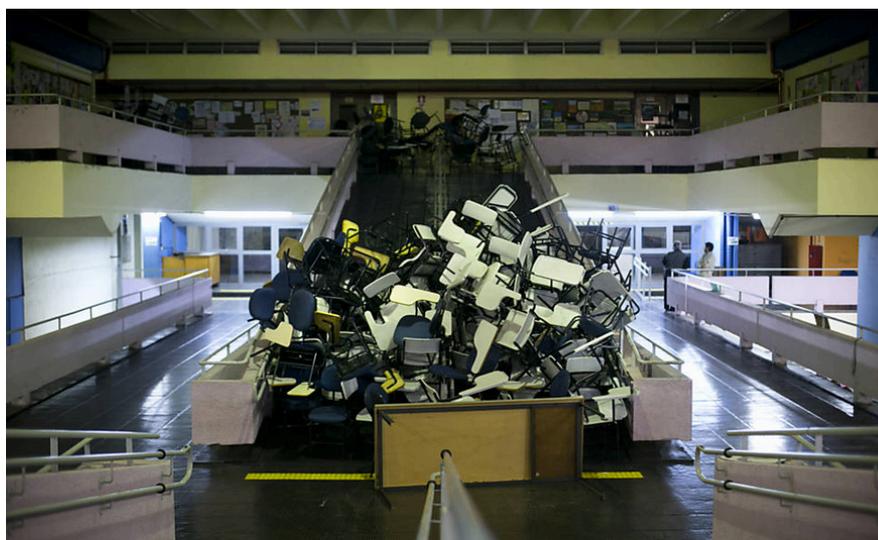


Figura 74 - Fabio Braga. *Barricada em apoio à greve na USP, 27 de maio de 2014.* Folhapress.



Figura 75 - François Gillot. *Barricada em Paris, 2018.* AFP.

Outra recorrência, muito notável e que remete às barricadas oitocentistas, são os meios de transporte impedidos de sua função prática de circulação e destinados à função política de interrupção dos fluxos. Carroças, ônibus, carros, bicicletas, qualquer veículo pode ser posicionado ou até mesmo virado para ser transformado em barricada. Ou até mesmo fragmentos de veículos, como nas barricadas dos trabalhadores da Renault, em 1968.



Figura 76 – Barricade Rue du Petit-Pont devant l'église Saint-Séverin, 1944.
Musée de la Résistance nationale.



Figura 77 - Barricade devant l'école normale d'institutrices du 10 rue Boursault, Paris 17e, 1944.
Musée de la Résistance nationale.



Figura 78 - Bruno Barbey. *Greve na fábrica da Renault, 1968.* Magnum Photos.



Figura 79 - Jiri Stivin. *Barricada em Praga, 1968.* <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-day-the-soviets-arrived-to-crush-the-prague-spring-in-rarely-seen-photos>

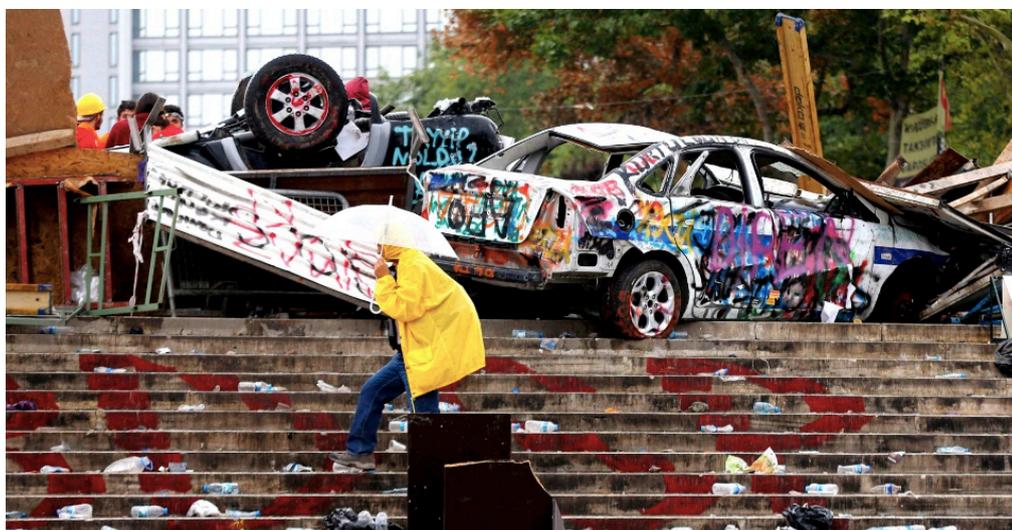


Figura 80 - Murad Sezer. *Parque Gezi, Istambul, junho/2013.* Reuters.



Figura 81 - Karam Al-Masri. *Menino diante de barricada de ônibus, em Aleppo, na Síria, 2015.* AFP.

No século XIX, gravuras e pinturas registravam o que a fotografia ainda não conseguia, por limitações técnicas. A partir do século XX, a câmera expandiu suas possibilidades de registro e favoreceu pontos de vista que não costumavam aparecer nas imagens artesanais, como a captura do alto, que mapeia o território urbano como um tabuleiro de jogo e mostra a composição da barricada de cima, permitindo a percepção de sua espessura, da quantidade de insurgentes posicionados ao seu redor e da distância ou proximidade das tropas repressoras. Bruno Barbey registrou essa visão de pássaro sobre uma das icônicas barricadas de 1968.



Figura 82 - Bruno Barbey. *Barricada em Paris, 1968.* Magnum Photos.

Outra fotografia que permite visualização similar mostra em três planos o avanço da polícia, a barricada de guarda-chuvas coloridos e os insurgentes. Em ambas as extremidades da barricada há fotógrafos, a maioria apontando suas câmeras para a polícia que se aproximava. A estética dessa barricada foi definida pelo símbolo do levante de Hong Kong que ficou conhecido como *Umbrella Revolution*, ocorrido em 2014 e, de forma muito semelhante, em 2018 com os guarda-chuvas usados como escudos contra o gás lacrimogêneo dos policiais.



Figura 83 - Phillipe Lopez. *Police move toward pro-democracy protesters, Hong Kong, 2014.* AFP.

Tão simbólicos quanto os guarda-chuvas em Hong Kong são os patos infláveis nas ruas da Tailândia no final de 2020, quando essa barricada também foi registrada do alto. Os patos expandem a esfera simbólica ao incluir a dimensão lúdica de sua aparência. Sua pequena função prática é proporcionar alguma proteção aos insurgentes diante dos canhões d'água da polícia.

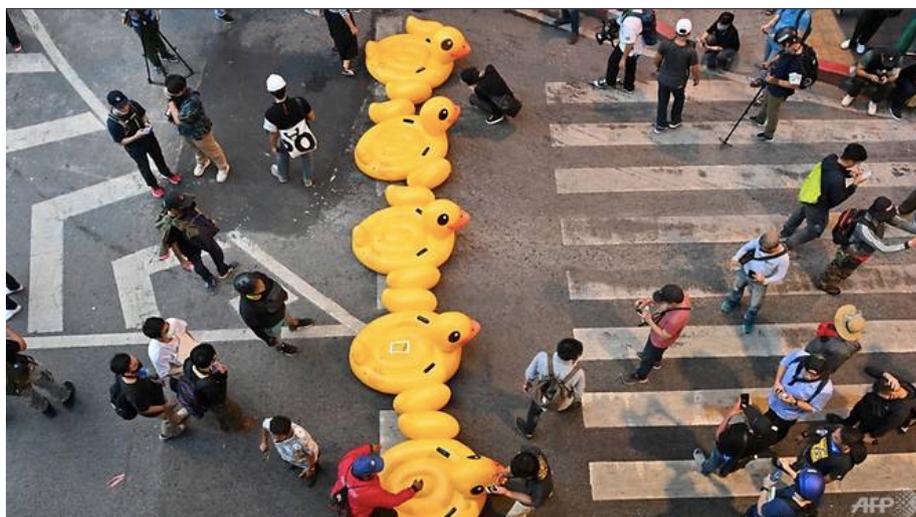


Figura 84 - Mladen Antonov. *Barricada de patos infláveis no protesto antigoverno em Bangkok, Tailândia, novembro/2020.* AFP.



Figura 85 - Athit Perawongmetha. *Barricada com patos infláveis em Bangkok, Tailândia, novembro/2020. Reuters.*



Figura 86 - Athit Perawongmetha. *Manifestantes usam patos infláveis para se proteger dos canhões de água durante protesto antigoverno próximo em Bangkok, Tailândia, novembro/2020. Reuters.*

Instantes e instantâneos de fogo

Contudo, o elemento que aparece com mais frequência nos combates de barricada é mais indomável e destrutivo. O fogo ilumina muitas fotografias de barricadas, especialmente a partir do final do século XX. Na iconografia oitocentista, parece ser um elemento ausente ou pouco referenciado. Mas depois passou a exigir do fotógrafo a perspicácia do instantâneo no momento exato, pois as labaredas aceleram a impermanência da barricada. Ato extremo em visualidade dramática, o fogo intensifica a interrupção da paisagem cotidiana.



Figura 87 - Bruno Barbey. *Paris, 1968*. Magnum Photos.



Figura 88 - Henry Romero. *Barricada em ato antigoverno em Santiago, Chile, 2019*. Reuters.



Figura 89 - Carlos Garcia Rawlins. *Barricada contra Maduro em Caracas, fevereiro/2014*. Reuters.



Figura 90 - Charly Triballeau. *Barricada em Saint-Lo, noroeste da França, 2015.* AFP.



Figura 91 - Mazen Mahdi. *Barricada no Bahrein, agosto/2012.* Efe.



Figura 92 - Jeanty Junior Augustin. *Barricada contra o governo em Porto Príncipe, Haiti, 2019.* Reuters.



Figura 93 - Vasily Fedosenko. *Roupa de manifestante em chamas ao lado da barricada na Praça da Independência, Ucrânia, janeiro/2014.* Reuters.



Figura 94 - *Barricada e bandeira da Turquia, em Istambul, junho/2013.* Associated Press.



Figura 95 - Rodrigo Zaim. *Jornada de Junho, Brasil, 2013.* RUA Foto Coletivo.

Rostos ocultos e rostos reflexivos

Diferente dos integrantes da Comuna, que exibiam seus rostos para a câmera em longos períodos de pose, há insurgentes que preferem ocultar sua fisionomia com máscaras, o que exalta o caráter anônimo dos participantes do levante e da construção das barricadas. As máscaras exibem significados anteriores às reivindicações da revolta em que aparecem. A mesma máscara, como a famosa face do grupo *Anonymous*, aparece junto a barricadas de protestos tão distintos como o anti-Copa, no Brasil, e o trabalhista, na Bélgica. Trilhando o mesmo caminho, a máscara de Salvador Dali também comparece em insurgências.



Figura 96 - Carl de Souza. *Manifestante contra o terceiro mandato do presidente burundês, no bairro de Kinama de Bujumbura, maio/2015. AFP.*



Figura 97 - Nelson Almeida. *Manifestantes montam barricada em protesto anti-Copa em São Paulo, maio/2014. AFP.*



Figura 98 - Benoit Doppagne. *Protesto dos bombeiros por melhores condições de trabalho, diante da barricada em Bruxelas, Bélgica, abril/2014. AFP.*



Figura 99 - Benoit Tessier. *Máscara de Salvador Dali na Champs Elysées durante protestos dos Gilets Jaunes, novembro/2018. Reuters.*

Ao contrário dos que ocultam seu rosto em máscaras, manifestantes no centro de Kiev buscam evidenciar a face da tropa através de uma espécie de barricada de espelhos que refletem o rosto dos policiais que estavam muito próximos e prontos para mais um combate. O ato visava provocar uma reflexão referente à noite de 30 de novembro, um mês antes, quando os policiais usaram força excessiva contra uma manifestação pacífica, formada basicamente por estudantes universitários, na Praça da Independência. É uma atualização, ou talvez uma variante, da estratégia de fraternização com as tropas que acontecia nas insurreições do século XIX, especialmente as vitoriosas de julho de 1830 e fevereiro de 1848. Mas em Kiev, a relação

estabelecida através do espelho tem a esperança de despertar uma reflexão ética e humanista nas tropas. Um protesto não violento, com mulheres segurando espelhos por cerca de meia hora diante dos policiais.



Figura 100 - Kostyantyn Chernichkin. *Barricada de espelhos em Kiev*, 30 de dezembro de 2013. KyivPost. <https://www.kyivpost.com/multimedia/photo/mirror-action-in-memory-of-nov-30-334467>.

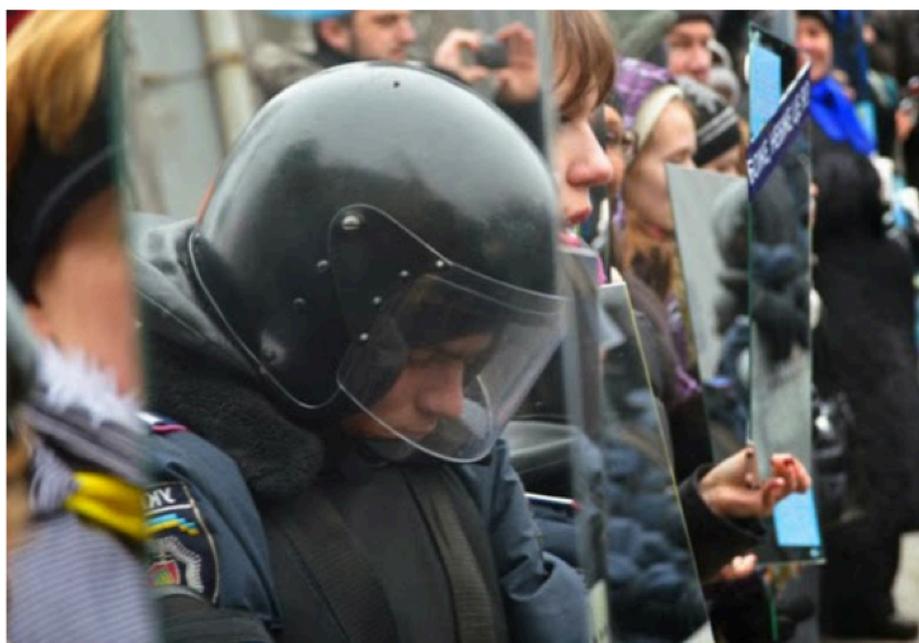


Figura 101 - Kostyantyn Chernichkin. *Barricada de espelhos em Kiev*, 30 de dezembro de 2013. KyivPost. <https://www.kyivpost.com/multimedia/photo/mirror-action-in-memory-of-nov-30-334467>.



Figura 102 - Kostyantyn Chernichkin. *Barricada de espelhos em Kiev*, 30 de dezembro de 2013. KyivPost. <https://www.kyivpost.com/multimedia/photo/mirror-action-in-memory-of-nov-30-334467>.



Figura 103 – Maxim Zmeyev. *Barricada de espelhos em Kiev*, 30 de dezembro de 2013. Reuters.

***Les Misérables*: sobrevivências de uma barricada memorável**

Enquanto as imagens dos espelhos de Kiev emanam uma atmosfera de aparência silenciosa – ao menos naquele momento em que o lago encontra narciso não para seduzi-lo, mas para indagar sobre seus atos – o levante de 1832, talvez o mais popular da história das barricadas, é cercado por melodias desde que a literatura de Victor Hugo foi traduzida em um musical cuja estreia em 1980 já alcançara grande sucesso em Paris e, alguns anos depois, em Londres e na Broadway. O livro inspirou diversas versões cinematográficas, das quais a versão

de 2012, dirigida por Tom Hooper, contribuiu bastante para uma nova onda de rememoração e popularização da barricada. A tal ponto que há várias montagens customizadas de Lego sobre a cena da barricada; e uma delas chega a tocar *Do you hear the people sing?* nas notas de um xilofone, como uma caixinha de música.



Figura 104 - W. Navarre. *Barricada Les Mis feita de Lego*, s/d.
<http://everydaybricks.com>.



Figura 105 - *Barricada Les Mis feita de Leg*, s/d.
<https://www.brickfanatics.com/iconic-theatre-scenes-in-lego/>.

Além da versão lúdica em Lego, a cena principal de *Les Misérables* foi transformada em doce. Há diversos bolos em que o adorno principal é justamente a barricada de 1832, com variações entre os elementos simbólicos de um levante.

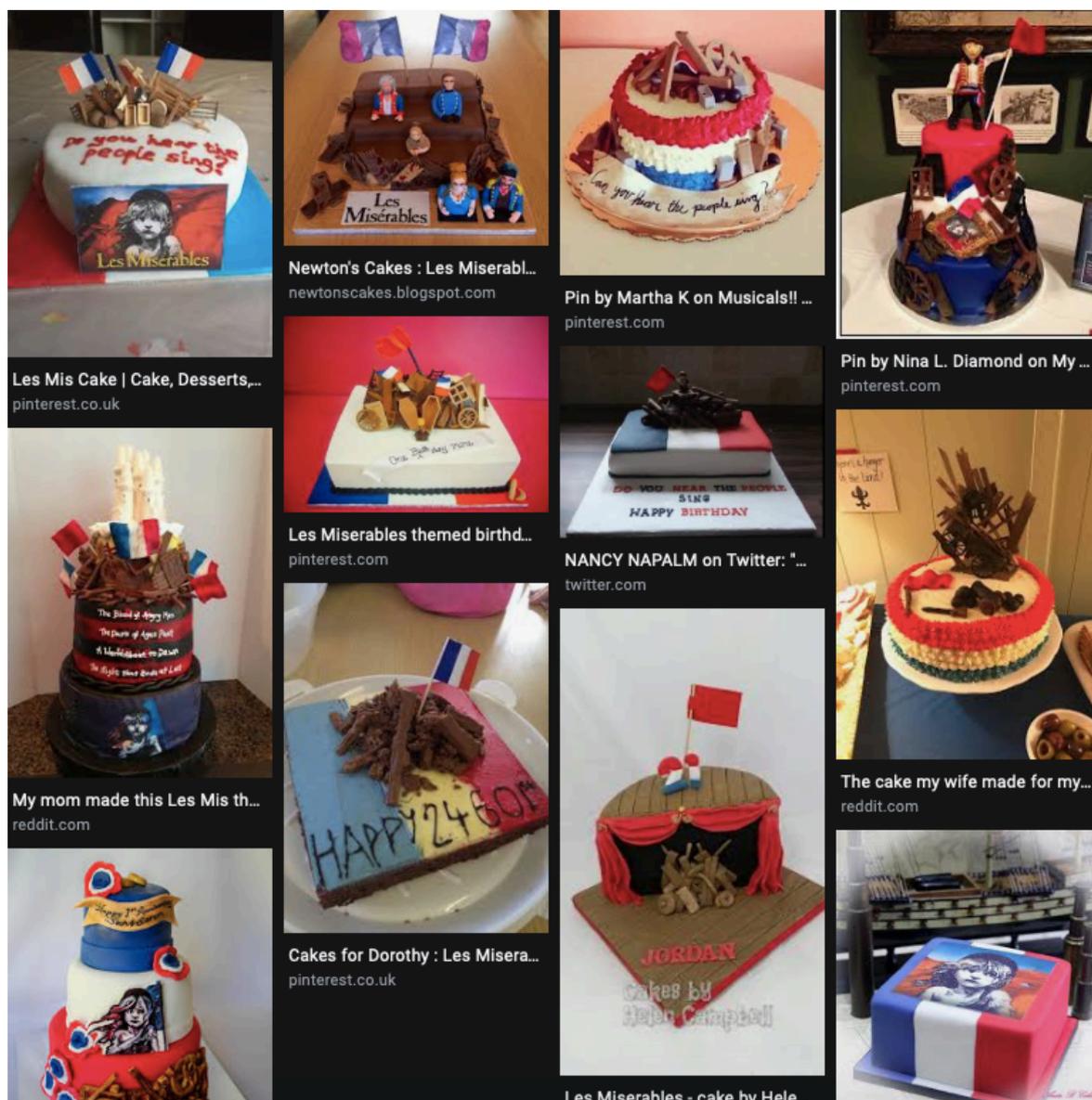


Figura 106 - Modelos de bolo *Les Misérables*. 2020. Google.

Entre brinquedos e bolos há uma nova e inusitada circulação das imagens de barricadas. São pinturas, fotografias e filmes – especialmente a versão musical de 2012 – que inspiram as montagens de bonecos e doces, que cumprem o invariável destino de voltar a ser imagem e integrar o círculo das ressurgências que mantêm ativo o imaginário coletivo.

A transformação em brinquedo ou em bolo não esmaeceu a potência da memória coletiva sobre a narrativa de Victor Hugo e as canções do musical. Manifestantes de Hong Kong elegeram *Do you hear the people sing?* – a música cantada sobre a barricada de 1832 na representação teatral e cinematográfica - como um hino de seus levantes em 2018. Muitas vezes entoada, a música unificou e potencializou os afetos dos insurgentes, e ajudou a comunicar ao mundo ocidental a luta pela democracia contra o domínio chinês.



Figura 107 - Manifestantes cantam “Do you hear the people sing?” nos protestos em Hong Kong, 2019. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/les-miserables-hong-kong-protests-do-you-hear-people-sing-musical-a9081401.html>.

Compositor da versão em inglês, Herbert Kretzmer (2019) publicou um artigo no *Daily Mail* em que declara seu encantamento ao ver os manifestantes de Hong Kong cantando a música de *Les Mis*: “Dois milhões de manifestantes em Hong Kong cantaram essas letras com paixão e entusiasmo. Eles estavam pedindo a liberdade do poder, influência e vigilância da China continental”. O estopim foi deflagrado pelo projeto de extradição de qualquer habitante de Hong Kong para ser julgado em território chinês. E a música, que já havia sido entoada por multidões nas manifestações de 2014, voltou a ecoar pelos ares. Kretzmer escreve que, embora nunca tenha pensado em ir às barricadas, com essa música talvez ele tenha contribuído de maneira diferente com a luta pela liberdade.

Eu acreditava que tal canção de protesto, cantada em solidariedade, poderia oprimir não apenas o repressivo estado policial francês de 1830 retratado em *Os miseráveis*, mas também as poderosas ditaduras de nossos próprios tempos, seja na forma do comunismo soviético, regimes fascistas ou o Apartheid em minha terra natal, África do Sul. *Do you hear the people sing?* pode se tornar um hino para os manifestantes de todos os lugares, da Venezuela a Taiwan, Turquia e Hong Kong. (KRETZMER, 2019)

Como evidência da potencialidade da canção sediciosa, os serviços de *streaming* bloquearam o acesso a essa música na China continental. Assim, combater o som com a imposição do silêncio preventivo tornou-se uma tática, acrescida às ações repressivas habituais como uso de gás lacrimogêneo e balas de borracha. Na ocasião, o jornal *The Economist* informou que a busca por *Do you hear the people sing?* em um dos serviços de *streaming* mais populares do país obteve como resultado o aviso de que não poderia ser reproduzida por questão de direitos autorais. E, ao pesquisar o álbum *Les misérables* completo, apareciam mais de dez versões, porém sem a faixa daquela música que canta a liberdade para desafiar a tirania.

Não obstante, a música proibida na China foi cantoria frequente no espaço público de Hong Kong, e com um acompanhamento muito especial à distância: “Você ouve o povo de Hong Kong? Eles estão defendendo seus direitos. Aos 93, só posso estar com eles em espírito. mas minhas palavras estão em seus lábios – e estou cantando com eles também”, conta Kretzmer (2019).

Uma imagem dialética: o piano sobre a barricada

A vivificação de músicas por insurgentes foi combatida de outra forma na Ucrânia. Para abafar o som das músicas tocadas no piano sobre a barricada em Kiev, as tropas de repressão colocaram uma música eletrônica muito alta. Esse combate de decibéis, que não atinge a fotografia, é narrado pelo filme *Piano*, em que a diretora Vita Maria Drygas conta a trajetória e o simbolismo do instrumento que seria lançado ao amontoado da barricada como mais um móvel destruído, quando foi salvo por uma jovem pianista. Sua professora havia lhe ensinado como tocar além das notas desenhadas no pentagrama da partitura, incentivando o mapeamento dos afetos internos e sua fluência do coração às extremidades dos dedos. Os protestos se concentravam na Maidan Square quando Antoinette Mishchenko surpreendeu-se com um piano sendo transportado em meio à multidão e perguntou o motivo e a intenção daquele movimento. A resposta apontou o caminho da barricada. “Então eu quase fui às lágrimas”, lembra a jovem pianista, “e disse que o piano não poderia ser lançado à barricada, porque era um instrumento

e precisava ser tocado”. A jovem pianista conseguiu convencê-los, talvez menos pelas palavras do que pela melodia que tocou, imediatamente acompanhada pelos passantes que paravam para cantar.

O piano pintado com as cores da bandeira ucraniana atraiu o olhar de outro pianista que passava ao acaso e despertou-lhe a memória de que costumava tocar o instrumento alguns anos antes e o desejo de experimentar se ainda sabia fazer das teclas alguma melodia. Substituiu a memória de tocar tecnicamente diante de avaliadores da escola onde estudava pela liberdade de ser observado por insurgentes desconhecidos em praça pública. E passou a se apresentar como *Piano Extremist*, utilizando uma máscara que tudo cobre exceto os olhos. É uma forma de despertar o olhar de outros países, especialmente os europeus, para a questão ucraniana.

Who is that masked man? Para responder ao título do artigo que investigava a identidade secreta do músico insurgente, a Reuters observou que “para o pianista, cujas apresentações improvisadas na rua congelada em frente à prefeitura encantaram outros manifestantes, o traje paramilitar, assim como seu nome artístico, é uma farpa irônica dirigida às autoridades ucranianas, que condenam os que reivindicam laços mais próximos com a Europa como militantes perigosos”. Portanto, extremistas.

Quando o piano foi colocado sobre a barricada, mais precisamente em cima de um ônibus queimado transformado em palco, um insurgente anunciou: “Somos contra a violência, então vamos ter um pequeno concerto hoje”. Outra insurgente diz “A música uniu as barricadas”. O piano tocou, mas foi interrompido por tiros, fumaça e fogo nos movimentos por vezes fatais das tropas do governo. Os mártires da Maidan Square foram homenageados pelos pianistas e pela multidão.

Aquele piano tornou-se um símbolo de resistência pacífica posicionado sobre o símbolo histórico e secular da barricada. Sobreposição de símbolos e de temporalidades. Os insurgentes mesclavam Chopin e Beatles com o hino nacional ucraniano. Concertos semelhantes ocorreram em mais nove cidades ucranianas onde pianos pintados de azul e amarelo começaram a aparecer no espaço público.



Figura 108 - Sergey Dolzhenko. *Piano-Extremist em Kiev, Ucrânia, 2014.*
European Pressphoto Agency.



Figura 109 - Sergei Supinsky. *Piano sobre a barricada em Kiev, Ucrânia, fevereiro/2014.* AFP.

Há algo curioso e inusitado no piano da barricada da Maidan Square: uma gravura ou pintura de uma paisagem idílica, com verdes e azuis e vermelhos que estão ausentes da paisagem marrom e cinza que cerca o levante, com seus tons de inverno e repressão na fileira de policiais. A imagem colada ao piano pode ser um vislumbre utópico em outra paleta de cores e sons sediciosos. Uma constelação saturada de tensões que ilumina a imagem dialética como síntese e potencialidade do olhar histórico...

Considerações finais

Há sucessivas camadas temporais na composição de uma barricada e de uma fotografia, sobre as quais pousam várias camadas de olhares que reconhecem e consolidam sua dimensão simbólica conforme as amplitudes de sua circulação em diferentes tempos e espaços.

As representações visuais de barricadas emanam a potência das imagens dialéticas em termos benjaminianos, como constelações em que cintilam estrelas de outrora, cuja existência factual evanesceu e permanece apenas como a luz que ainda brilha na memória e delimita os espaços escuros como possibilidade para as novas luminosidades que virão. As fotografias de barricadas apontam, simultaneamente, para o passado e para o futuro. Existem entre memórias e promessas, pedras e pétalas, imagens e urgências.

A imagem dialética fulgura no momento de perigo para interromper o fluxo dominante do passado linear que visa tornar o presente inquestionável. Com essa percepção conceitual, Benjamin coloca a imagem no centro do seu pensamento histórico, que tem a fotografia como paradigma. A imagem, portanto, não está mais resignada ao lugar ilustrativo que a história tradicional lhe reservou. Em liberdade, suas danças anacrônicas nos círculos temporais estruturam novas historiografias diante de nossos olhos do presente curiosos em decifrá-las.

Em barricadas e fotografias, tudo é construção. Entre semelhanças e diferenças, ambas resultam de uma montagem histórica que absorve contextos, desejos e temporalidades. A barricada fotográfica é um amontoado de imagens como resistência, potência, contrainformação e contrapoder. Imagens que interrompem os discursos visuais da mídia dominante e o fluxo das imagens cotidianas do senso comum. Às vezes, mesmo uma fotografia singular pode ser uma “barricada de opacidade” no percurso das imagens, como observa Mauricio Lissovsky ao vislumbrar que “uma das tarefas do fotógrafo do futuro não é, diante da velocidade com que os clichês se propagam, fazer uma imagem que se reproduza mil vezes, mas uma imagem que faça parar o fluxo incessante das imagens, interrompendo a reprodução automática dos clichês”.

As fotografias de barricadas, assim como as imagens sobreviventes no atlas de Warburg, ressurgem como fantasma e como sintoma no tempo presente, como retorno do recalcado desejo de liberdade que volta a configurar as insurgências do agora. Tempo perpassado por anacronismos que desafiam o olhar a identificar as sobrevivências através dos movimentos suspensos que habitam as imagens sob a forma de gestos, invólucros invisíveis dos *pathos* que confessam semelhanças como portais de percepção das ressurgências e de acesso à dimensão onírica das imagens. Olhar imagens é interpretar sonhos e vozes de outros tempos.

Além de ser a dimensão que impulsiona os afetos revolucionários e as ressurgências de barricadas em intermitências cíclicas, o *pathos* é também o ponto de convergência entre música e fotografia. A música, quando é um elemento histórico, estrutura a memória junto com a imagem. E, como só existe no tempo presente em que suas notas reverberam pelo ar, a música é a quarta dimensão abstraída pela captura da imagem, porém perceptível em imagens dialéticas como o piano sobre a barricada de Kiev.

Temporalidades das barricadas: lampejos, acasos, efemeridades. Espacialidades das barricadas: construção de ruínas, montes de vestígios, atravessamentos. Nos cruzamentos respectivos desses tempos e espaços – entre lampejos e construção de ruínas, acasos e monte de vestígios, efemeridades e atravessamentos – nascem as elevações tridimensionais das imagens, gravuras, pinturas, fotografias. Nascem as barricadas como materialização de resistência política, atmosfera de luta e memória visual histórica.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALBIGÈS, Luce-Marie. “L'ère des barricades, 1827-1851”, *Histoire par l'image*. Disponível em <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/ere-barricades-1827-1851>. Acesso em 27jun2018.
- AMARAL, Marcio Tavares d'. *Sobre a pandemia: primeiro ensaio da quarentena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020. Disponível em http://historiafilosofiareligiao.com/hfr/uploads/file/sobre-a-pandemia_amaral-marcio-23-07-2020.pdf. Acesso em 08set2020.
- ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- ARENDDT, Hannah. *Sobre a revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras Escolhidas vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Onirokitsch: Glosa sobre o surrealismo*. Revista USP, n. 33, pp. 187-189, 30mai1997.
- BLANQUI, Auguste. *A eternidade pelos astros*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- BOÉTIE, Étienne de La. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Martin Claret, 2017.
- BOLLE, Willi. *História e Trauerspiel* Revista de História USP, n. 119, pp. 43-68, publicada em 30dez1988. Acesso em 12jul2020.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913 – 1956*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CADAVA, E. *Words of light: theses on the photography of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- CARVALHO, Victa; PIMENTEL, Leandro e FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

CERF, Marcel. “La barricade de 1871”. In: *La barricade*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1997.

COLLOMB, Michel. “Limiares, aprendizagem e promessa em *Infância em Berlim por volta de 1900*”. In: *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. OTTE, Georg et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMITÊ INVISIVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

CORBIN, Alain e MAYEUR, Jean-Marie. *La barricade*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1997. Disponível em <http://books.openedition.org/psorbonne/1143>. Acesso em 09nov2018.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DIDI- HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

_____. “Ondas, torrentes e barricadas”. In: *Revista Serrote*, #33, pp. 114-143, 2019.

EISENSTEIN, Sergei. *Memórias imorais: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. “Entre a vida e a morte”. In: *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. OTTE, Georg et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. “Walter Benjamin: os cacós da história”. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GAUDIN, Pierre e REVERCHON, Claire. “Une image renversée: les photographies des barricades de la Commune”. In: *La barricade*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1997.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude. “La barricade: donner un corps à l’histoire (1830-1848-1871)”. In: *La barricade*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1997.

GERVAIS, Thierry. “D’après photographie. Premiers usages de la photographie dans le journal L’Illustration”, *Études photographiques*: pp. 56–85. Disponível em https://www.academia.edu/38463583/D_après_photographie_Premiers_usages_de_la_photographie_dans_le_journal_L_Illustration_email_work_card=view-paper. Publicado em 13jul2003. Acesso em 18mai2020.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HANSEN, Beatrice. “Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)”. *MLN*, vol. 114, n. 5, 1999, pp. 991-1013. www.jstor.org/stable/3251039. Acesso em 11jun2020.

HAZAN, Eric. *La barricade: histoire d'un objet révolutionnaire*. Paris: Autrement, 2013.

HIBBERD, Sarah. “La Muette and her context”. In: *The Cambridge Companion to Grand Opera*. UK: Cambridge University Press, 2003.

HOBSBAWM, Eric. *A era das revoluções, 1789-1848*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

IHL, Olivier. “Dans l’œil du daguerréotype”, *Études photographiques*, 2016. Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/3597>. Acesso em 03mar2019.

_____. *La barricade renversée: histoire d’une photographie, Paris 1848*. Paris: Editions du Croquant, 2016.

KRETZMER, Herbert. *How humbling that my Les Miserables hit has helped fight for FREEDOM: Lyricist HERBERT KRETZMER is delighted as Hong Kong protesters make his 'Do You Hear the People Sing?' their anthem*. Daily Mail. Publicado em 19jun2019. Disponível em <https://www.dailymail.co.uk/news/article-7160409/How-humbling-Les-Miserables-hit-helped-fight-freedom.html>. Acesso em 27out2020.

IBARLUCIA, Ricardo. *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1998.

_____. (1997). *Iluminações Históricas e interpretação dos sonhos na gênese de Passagens*. Revista USP, n. 33, p. 172-186.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LACOMBE, Hervé. “The ‘machine’ and the State”. In: *The Cambridge Companion to Grand Opera*. UK: Cambridge University Press, 2003.

LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

_____. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. “Dez Proposições Acerca do Futuro da Fotografia e dos Fotógrafos do Futuro”. In: *Revista FACOM (FAAP)*, São Paulo, v. 23, 2011. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_23/index.html. Acesso em 20set2018.

_____. *A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?* Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin, aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Revoluções*. São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. *A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

_____. *Estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LOWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MATE, Reyes. *Meia-noite na história: Comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.

MAUAD, Ana Maria. “Um daguerreótipo na terra da rainha Vitória: notas sobre a experiência fotográfica no Reino Unido”. *Revista Acervo*, v. 32, n. 2, p. 17-37, 17 maio 2019.

_____. “Como nascem as imagens? Um estudo de história visual”. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014.

_____. “Foto-ícones, a história por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas”. In: *Imagens na História*, PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. (orgs), São Paulo: Ed. Hicitec, 2008, pp. 197-212.

_____. “Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas”. In: *Revista Maracanan*, vol. 12, n. 14, pp. 33-48, jan/jun 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PARAKILAS, James. “The chorus”. In: *The Cambridge Companion to Grand Opera*. UK: Cambridge University Press, 2003.

PAUQUET, Alain. “Les représentations de la barricade dans l’iconographie de 1830 à 1848”. In: *La barricade*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1997.

PRZYBLYSKI, Jeannene M. “Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871”, in: Leo Charney e Vanessa Schwartz (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RAGO, Margareth. *Foucault, história e anarquismo*. Rio de Janeiro: Rizoma, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Unesp, 2018.

_____. *Partilha do sensível: a associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière*. Entrevista concedida à Revista CULT, n. 139, 2009.

SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (org.). *Walter Benjamin – Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos – Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica: 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986

TRAUGOTT, Mark. *The Insurgent Barricade*. Berkeley and London: University of California Press, 2010.

TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Belo Horizonte/Veneza: Editora Âyiné, 2018.

TOMANIC TRIVUNDZA, I. “On barricades” in *Politics, Civil Society and Participation: Média and Communications in a Transforming Environment*. Bremen: Edition Lumière, 2016.

WHITE, Nicholas. “Fictions and Librettos”. In: *The Cambridge Companion to Grand Opera*. UK: Cambridge University Press, 2003.

WILD, Nicole. “La question de la mise-en-scène à l’époque du grand opéra”. In: *Le répertoire de l’Opéra de Paris (1671-2009): Analyse et interprétation*. Paris: Publications de l’École nationale des chartes, 2010.

WILLIAMS, Simon. “The spectacle of the past in grand opera”. In: *The Cambridge Companion to Grand Opera*. UK: Cambridge University Press, 2003.

ANEXO: ANOTAÇÕES DE *LES MISÉRABLES*, VICTOR HUGO

De que se compõem as revoltas? De nada e de tudo. Da eletricidade despreendida pouco a pouco, da chama subitamente revivida, de uma força sem objetivo, de um sopro que passa. Esse sopro encontra cabeças que pensam, cérebros que sonham, almas que sofrem, paixões ardentes, misérias gritantes, levando-os atrás de si. (2017, p. 1380)

Convicções irritadas, entusiasmos ofendidos, indignações sublevadas, instintos guerreiros contrariados, jovens coragens exaltadas, cegueiras cheias de generosidade, curiosidade, gosto pelas mudanças, sede do inesperado, o sentimento que faz com que gostemos de ler o cartaz de um novo espetáculo e de ouvir, no teatro, o assobio do maquinista, ódios indefinidos, rancores, desapontamentos, toda a vaidade que acredita na traição do destino; descontentamentos, sonhos irrealizáveis, ambições rodeadas de abismos; alguém que espera de um desmoronamento uma saída; enfim, mais baixo ainda, a turba, lama inflamável, esses são os elementos de uma revolta. (2017, p. 1380)

O que há de mais nobre e o que há de mais desprezível; seres que rondam ao redor de tudo, à espera de uma ocasião, boêmios, homens desocupados, vagabundos de estradas, os que dormem à noite num deserto de casas sem outro teto que as nuvens frias do céu, os que dia a dia pedem pão ao acaso e não ao trabalho, os desconhecidos da miséria e do nada, braços nus, pés descalços, esses é que fazem as revoltas. (2017, pp. 1380-1381)

A revolta é uma espécie de enxurrada da atmosfera social que se forma bruscamente em certas condições de temperatura [...]. A revolta comunica aos seus adeptos não sei que poder extraordinário. Ela transmite ao primeiro que se encontra toda a força dos acontecimentos [...] (2017, p. 1381)

[...] cada época da história traz o protesto que lhe é possível. (2017, p. 1388)

Os pequenos detalhes, talvez já o tenhamos dito, são, por assim dizer, a folhagem dos grandes acontecimentos e se perdem na distância da história. (2017, p. 1393)

Nada mais extraordinário que o primeiro movimento de uma revolta. Tudo estoura a um só tempo. Já estava previsto? Sim. Estava preparado? Não. Donde se origina então? Das pedras da rua. De onde caiu? Das nuvens. Aqui a insurreição tem o caráter de uma conspiração; ali mais parece uma improvisação. (2017, p. 1401)

Tudo o que aqui relatamos aconteceu lenta e sucessivamente em todos os pontos da cidade, em meio a um enorme tumulto, como centenas de relâmpagos de um único trovão. (2017, p. 1404)

APÊNDICE - ANOTAÇÕES DE PRIMAVERA

Flores matutinas

Religar o pensamento à vida (5), curso de um primeiro semestre deslocado para o seguinte devido ao calendário da pandemia que interrompeu o tempo do mundo. A ementa lembrava que desligado da vida o pensamento crítico morre e a vida perde a dimensão do sentido. Por isso, esse curso de longa duração – que não atravessa, mas entrelaça os semestres – fala sobre os contravenenos ao pensamento sistematizado, como contraventos às rajadas da tempestade do progresso que visam impedir o anjo da história de Benjamin a juntar os fragmentos e as ruínas do passado que foram dissolvidos pelo historicismo em uma sequência de acontecimentos no tempo vazio e homogêneo.

Assim, para religar o pensamento aos desafios da vida atual, as manhãs de quarta-feira viveram a metamorfose do inverno à primavera cercadas pelas folhas de um jardim virtual que mescla o antigo espaço filosófico de Epicuro com as árvores da Praia Vermelha que aguardam a volta da nossa presença. O caderno com flores desenhadas, o café no início e as perguntas no final da aula mantêm o ritual do passeio pelos séculos para a expansão do pensamento no tempo presente. Dessas folhas manuscritas vêm as anotações que transcrevo: primeiro, aquelas que resultam das aulas e, especialmente, das respostas elaboradas pelo professor Marcio Tavares D’Amaral para as questões que eu havia feito – sem saber o quanto estava iluminando as reflexões dessa tese sobre a sobrevivência das revoluções e das barricadas –, e, ao final do apêndice, algumas percepções que floresceram nas tardes seguintes às aulas.

Minhas questões foram propostas ao final de uma aula em que o professor filósofo disse que é preciso equilibrar memória e esquecimento na relação entre passado e presente, justamente onde habita o desejo. Essa relação adquire contornos inusitados com a pandemia, que anulou o passado e o futuro porque o vírus coloca o presente em suspenso; um presente sem passado que desafia a compreensão do tempo histórico conforme o paradigma estabelecido no século XIX. Com esse paradigma, o passado entrou no tempo histórico como tempo das causas que são acessíveis pela memória. Ao pensamento histórico que vincula causas e efeitos, o século XX acrescentou o acaso, os imprevistos e as catástrofes.

E o passado permaneceu como tempo da memória. E o futuro como tempo do desejo. E a vida acontece entre memória e desejo. Para os pós-modernos, entretanto, o futuro não é um projeto, mas uma aposta – perceptível nas especulações do capitalismo financeiro. Sejamos históricos ou pós-modernos, nossa relação com o futuro é diferente da relação com o presente.

Mas agora o presente está suspenso. Não há memória do vírus porque esse vírus não tem passado. Relógios e calendários são invenções gregas para lidar com a demasia do tempo. O acaso é um tempo imprevisto, disruptivo. E a disrupção do tempo contínuo é uma experiência radical porque interfere na subjetividade da duração. O que está em quarentena é o tempo, que guarda o segredo sobre como o futuro será. O que buscamos no passado é o futuro. Quando o tempo voltar a fluir, o vírus será passado e voltaremos a ter futuro.

A pandemia é ruptura no *continuum* temporal. E disse o filósofo professor que o rio de Heráclito não corre no tempo presente seco. Por isso, questiona: o futuro de um presente suspenso será o fim da história, não como anunciado pelos pós-modernos, mas por uma nova relação entre vida e morte? E vislumbra que esse tempo suspenso pode transformar o paradigma da história, pois a compreensão do mundo pode vir a ser o amor à natureza, o tempo dos poetas e não dos filósofos, ou pode vir a ser algo diferente do paradigma da eficácia consolidado no século XX e fundamentado no violento domínio exploratório máximo da natureza desprezada que se pretendia distanciar do mundo, levando ao limite do insustentável esse afastamento que dura mais de 25 séculos, desde que os sofistas pronunciaram a separação entre *logos* e *physis*.

Perguntei, então, ao professor Marcio Tavares D’Amaral: *Qual a relação entre o advento do paradigma da história do século XIX e as sucessivas revoluções que irromperam nessa época? A compreensão histórica do passado como lugar das causas possibilitou potencializar aquele presente com utopias para o futuro? Se os projetos têm pouco espaço na pandemia, como as utopias podem sobreviver no atual presente suspenso? As revoluções serão históricas ou não serão?*

Sua resposta filosófica e histórica, imersa no tempo presente, lembra que a interrupção do tempo suspende as duas estratégias anteriores de lidar com o futuro, vinculadas ao calendário: o projeto moderno e aposta pós-moderna. O paradigma histórico ensina que conhecer o passado permite projetar o futuro: por isso, o presente é o tempo da ação. Integram essa epistemologia as mais influentes ideias do século XIX, como desenvolvimento, progresso e revolução. Os séculos seguintes herdaram esse paradigma.

A ideia de revolução constitui-se na necessidade de revolver o presente para mudar o futuro – ou como em Nietzsche, pensar o passado contra o presente, para que o futuro não seja mera repetição. A história é boa quando aumenta a potência da vida e é ruim quando serve apenas à ciência que vê o passado imóvel, como “história conservadora”. História e revolução podem aumentar a potência da vida.

Os pós-modernos dizem que a história acabou porque o passado não determina mais o presente, moldado agora por uma aposta de futuro. O que leva ao contexto da pós-verdade onde predomina a mera opinião. Mas como o futuro não é garantido, a revolução continua imprevista e necessária.

A pandemia suspende também o futuro, provocando novas experiências de subjetivação e pensamentos distópicos motivados pela catástrofe do presente. O mundo, globalizado pela eficácia tecnológica e pelo consumo, encontra-se desamparado diante do vírus. Em oposição, a memória das utopias como essência do espírito revolucionário do século XIX: desejo de futuro, liberdade e outra vida possível.

Flores vespertinas

Todas as aulas, e principalmente aquela do dia 21 de outubro de 2020, cultivaram pensamentos e questões remanescentes que permanecem durante o tempo quente da longa primavera suspensa. A ideia de que o perigo do contágio do vírus impõe a necessidade de interrupção da proximidade dionisíaca entre os corpos ativou a memória recente de que ocorreram alguns levantes durante a pandemia em diversos lugares do mundo, o que me faz considerar a força da pulsão sediciosa dionisíaca em oposição à pulsão apolínea de controle e organização prevista das coisas.

Por isso os levantes irrompem apesar do tempo suspenso: seu advento intermitente contradiz as afirmações distópicas dos pós-modernos e as ameaças do tempo suspenso pela pandemia. E reverte o declínio da utopia ocorrido ao longo do século XX, paralelamente à consolidação e expansão do paradigma da eficácia. Contudo, enquanto as revoluções dos séculos XVIII e XIX lutavam pela liberdade coletiva, assim como muitas contemporâneas, há algumas manifestações durante a pandemia que distorcem a essência da liberdade, ao utilizar o seu grande nome na pequena esfera individual que reivindica uma vontade particular de não utilizar máscara ou não cumprir as determinações de isolamento social.

Liberté, j'écris ton nom. Ainda bem que Paul Éluard escreveu a palavra liberdade em todas as páginas brancas e em todas as páginas lidas, em todas as superfícies e em todos os versos de seu poema lançado pelos ares à resistência francesa. Ainda bem que Hannah Arendt conceituou a liberdade que motiva revoluções. E que outros filósofos, poetas e insurgentes continuam como seus guardiões ao longo dos séculos.

Guerras, epidemias e revoluções aceleram o tempo histórico: são catalisadores e interrompem as previsões do calendário. Desafiam ciência, tecnologia, historiadores, músicos, fotógrafos, filósofos e poetas.

Quando o professor Marcio Tavares D’Amaral mencionou a pergunta do presente em relação ao futuro como “até quando?”, despertou-me a percepção de que a pergunta do presente em relação ao passado é “desde quando?”, e que essa é a pergunta que precede a revolução, a pedra fundamental de toda barricada e a certeza de que a história continua.