

João Medina

Estética e Terror: o romance “Os deuses têm sede” de Anatole France

“Que a guilhotina salve a pátria (...).

Santa guilhotina, salva a pátria!”

Fala de Gamelin em *Os Deuses têm Sede*,
de Anatole France.

“(…) quem se recusar a obedecer à vontade geral será obrigado a fazê-lo por todo o corpo; o que não significa outra coisa senão que será forçado a ser livre.”

Jean-Jacques Rousseau, *Do Contrato Social*, livr. I. cap.VII.

O romance histórico de Anatole France *Os Deuses têm Sede*, publicado em 1912, situado no período do Terror (1793 em diante, até aos começos do Directório), pertence ao período de desilusões do seu autor, já depois de o *affaire Dreyfus* ter tido o seu desfecho favorável ao capitão alsaciano, entretanto oficialmente reabilitado e reintegrado no exército. O seu autor tinha já 68 anos (nascera em 1844). Em 1908 publicara uma história paródica da França em tons ácidos e nada complacentes para com os seus compatriotas, sobretudo os contemporâneos, intitulada *A Ilha dos Pinguins*. Nesse mesmo ano saíra uma *Joana de Arc* escrita em veia semelhante de sarcasmo e desencanto.

Com o romance histórico de 1912 adensava-se a sua visão pessimista e impiedosa, atendendo em especial aos seus pressupostos político-ideológicos de republicano socializante e dreyfusista empenhado no *affaire*, ao qual dedicara, aliás, alguns anos antes, uma tetralogia sob o título geral de *História contemporânea*: os romances *O Olmo do Mail*, *O Manequim de Vime* (1897), *O Anel de Ametista* (1898) e *O Sr. Bergeret em Paris* (1901), de que se fez na época tradução portuguesa¹. Compreende-se que o seu romance sobre o Terror tenha suscitado certo desapontamento ou mesmo irritação entre os seus correligionários políticos, consternados com uma visão tão claramente antijacobina por parte de um anticlerical – em 1905 apoiara a separação da Igreja e do Estado no seu folheto *L'Église et la République* –, um

republicano dos quatro costados. Como é que se podia falar com tanto cepticismo e desenvoltura dos revolucionários de 93-94 e da própria Revolução Francesa sem pôr em causa os seus antepassados², como o tentara, por exemplo, Victor Hugo no seu romance *Noventa e Três* princípios que norteavam a III República que vencera provas tão dolorosas como o boulangismo e o anti-semitismo do caso Dreyfus? A verdade é que o romance histórico de France ousava romper com a tradicional veneração de uma República que nunca lograra vencer por completo o seu complexo em relação ao período jacobino, à ditadura sangrenta do Terror e à guilhotina como mácula na origem mesma da democracia francesa, mácula que os governantes pós-1870 tentavam exorcismar apresentando o regime terrorista *sans-culotte* como um parêntese horrível mas necessário de “salvação pública”, ainda que procurassem vencer esses demónios fundadores do republicanismo apresentando uma versão pacificada.

A atitude de France revelava uma aproximação subtil do período terrorista, analisado aqui através de um elenco particularmente rico de figurantes de classe média burguesa, pequeno-burguesa e popular, de gente do mundo artesanal, e trabalhadores dos bairros operários e de alguns burgueses representativos de vários sectores sociais implicados na revolução, lojistas, comerciantes, mais um sacerdote rebelde, alguns aristocratas e emigrados, etc., escolhendo como seu “porta-voz” um *ci-devant noble*, Maurice Brotteaux des Ilettes: trata-se de um leitor de Lucrécio, fino céptico e homem razoável que a revolução reduziu à miséria ou, pelo menos, fez perder os seus bens de antigo arrematante dos impostos régios, condenado agora a viver numa água furtada e a sobreviver graças ao fabrico e venda de bonecos articulados, *pantins* que se mexem graças a um fio, encanto das crianças e, a breve trecho, marionetas suspeitas de implicarem insinuações políticas contra-revolucionárias... O antigo Senhor das Ilettes, que teve mansão e deu jantares de espanto, é agora um cidadão necessitado, marginal, além de encarregado pelo romancista de exprimir as suas opiniões liberais, antidemagógicas e antijacobinas.

O talento – ou o acerto maior – do romancista foi, porém, o de escolher um pintor falhado como centro humano da sua trama romanesca para nele mostrar como é que se fabricam monstros a partir de gente sensível e até humaníssima, por simples perversão invencível da ideologia, do fanatismo e da idolatria política, já que Evariste Gamelin, o jovem artista que é o ponto focal do romance, é um sequaz de Robespierre e do pintor David, transformados em deuses sequiosos de sangue. Servindo como membro do tribunal revolucionário, este personagem central começara por ser, num esboço anterior de France, um inquisidor: o romancista imaginara inicialmente escrever uma história de fanatismo passada na época da Inquisição, acabando por transferir para o período da Revolução francesa esse esboço onde queria, sobretudo, mostrar como funciona uma mentalidade fanatizada. E ao

optar por um pintor, permitia-se ainda o prazer de relacionar a estética e a política, os ideais estéticos de um artista e a função de um juiz do implacável tribunal revolucionário, cuja lei celerada do 22 Pradial do ano II (10-VI-1794) permitira que se transformasse numa máquina atroz de injustiça inquisitorial: os primitivos “Alteres do Medo”, publicados no *Journal des Débats* em 1884, transferiam-se agora para uma outra época de vertigem fanática, esse período que France, filho de um livreiro, tão bem conhecia. A experiência dos seus próprios combates seculares em prol do judeu alsaciano, vitimado pela intolerância dos militares e dos roupetas dos finais do séc. XIX, permitia-lhe ainda enriquecer o seu romance com a vivência de uma tormenta histórica verídica, transposta para uma centúria antes.

A trama desta história romanceada permitia-lhe imbricar o quotidiano e as ideias gerais, a filosofia da história, as reflexões sobre as relações entre a estética e a política, entre o belo e o terror, o bem e a pena capital, a ética dos puros e os horrores do crime, ao mesmo tempo que lhe dava ensejo de fazer uma espécie de história da pintura do séc. XVIII francês, desde Watteau a David e aos seus discípulos, sem esquecer a mudança da sensibilidade que levava os mercadores de arte a anteciparem a metamorfose previsível dos gostos do público após Thermidor e o fim dos jacobinos, farto que aquele estava do heroísmo moralizante dos revolucionários e desejoso de um novo tipo de heroísmo, o dos militares, em suma, do império que não tardaria em chegar pela mão de Bonaparte.

Mas o escopo essencial de France continuava a ser o mesmo que o levava a pensar inicialmente numa história passada no tempo dos tribunais do Santo Ofício, o de mostrar as relações entre a pureza do pensamento – a ideologia política, neste caso – e a esqualidez criminosa dos fanáticos. Ou seja, no enquadramento de 93-94, em demonstrar que o fanatismo ideológico engendrara a guilhotina e os seus massacres (precedidos em 1792 pelas matanças dos prisioneiros), os tribunais revolucionários, as leis iníquas dos suspeitos e o já referido diploma do Pradial³. Este romance sombrio e implacável no seu realismo patenteava a fábrica da inumanidade política: como é que se engendravam o extremismo e os crimes de homens puros que matam por ideias, por amor maníaco à virtude revolucionária e à santidade da República - tudo ideias já presentes no ideário do ressentido Rousseau⁴. As raízes ideológicas desta perversão encontrariam, naturalmente, um adversário intransigente mas bondosamente céptico *no ci-devant* funcionário dos impostos, agora reduzido a vender marionetas, esse epicurista amável ao qual France delega a função de criticar os excessos e os desvarios do extremismo terrorista, *sans-culotte* e jacobino. Eis a definição que Brotteaux dá do genebrino: “Jean-Jacques, que mostrou ter alguns talentos, sobretudo em música, era um pobre diabo (*jean-fesse*) que pretendia extrair a sua moral da natureza e que a extraía na realidade dos princípios de Calvino” (*Les Dieux ont Soif*, p. 61).

O romance alicerça-se nestas duas figuras fulcrais cujo contraste é absoluto, humana, ideologicamente, politicamente. De um lado, um epicurista idoso que viveu melhores tempos e se acomoda sem azedume aos reveses presentes da sua fortuna naqueles dias tempestuosos; do outro, um jovem artista que ainda não chegou aos 30 anos e que, desconhecedor da vida e nada experiente em matérias do amor, sonha terríveis esperanças que farão dele um servidor dos altares sangrentos da ditadura jacobina, levando-o a aceitar um lugar no tribunal revolucionário, ou seja, a servir, até à queda de Robespierre, o instrumento mais feroz da repressão e da paranóia do Terror. O seu modelo artístico é David, esse “Rafael da sans-culotterie”, mais tarde pintor do I Império de Napoleão, regicida que passaria os derradeiros anos da sua existência no exílio belga⁵. Quanto aos seus ídolos políticos, Gamelin vota uma admiração sem limites a Marat e Robespierre, o “amigo do povo” e o “incorrupível”, o que faz aceitar sem hesitações o convite para integrar o tribunal revolucionário que levaria à guilhotina, entre outros, o seu amigo Maurice Brotteaux, bem como o amante da irmã, e, por fim, a sua própria pessoa.

Antes da Revolução, Gamelin levava uma vida austera, casta, apesar de ter pintado, ao gosto da época anterior a 89, cenas galantes que lhe saíam frias nas suas telas, pelo que nunca lograra passar por um artista erótico (op. cit., p. 10). Agora, empolgado pela Revolução jacobina, o seu pincel fizera-se patriótico, virtuosamente moralizador, pintando com ardor Liberdades, Direitos do Homem e do Cidadão, Constituições Francesas, Virtudes republicanas e Hércules populares que esmagavam hidras da Tirania. A verdade é que a tormenta desencadeada em 89 fora má para os artistas, até porque os compradores endinheirados tinham fugido ou se escondiam, de modo que grandes pintores como Greuze e Fragonard se viam reduzidos à indigência e só um Gérard, ainda muito jovem, ou um Regnault logravam vender algumas telas; muitos pintores de nomeada, como Prud'hon, Hennequin, Wicar e Topino-Lebrun passavam fome (*ibidem*, p. 11)⁶. Gamelin esboçara uma vasta tela, à maneira de David, intitulada “Tirano perseguido nos infernos pelas Fúrias” – ou “Orestes e Electra” –, onde se via um Caronte magro, muitos corpos esverdeados e figuras maiores do que o natural, ao lado de um Orestes acompanhado da irmã Electra, que afastava os cabelos negros que escondiam os olhos do desditado filho de Agamémnon e Clitemnestra. Todos os que viam esse quadro inacabado encontravam uma natural semelhança entre Orestes e Gamelin: o trágico jovem que, obedecendo a uma maldição ancestral que o oráculo délfico confirmara, fora mais vítima do que responsável pelo matricídio, matando Clitemnestra para vingar o pai, forma metafórica de assumir o papel fatalmente assassino de participar num tribunal votado a fornecer vítimas para a sanguinária guilhotina, essa “santa guilhotina” à qual o pintor pedia que salvasse a pátria francesa:

“Não basta um tribunal revolucionário, disse Gamelin. É preciso um em cada cidade... Que digo eu? Em cada comuna, em cada cantão. É preciso que todos os cidadãos se erijam em juízes. Quando a nação se encontra sob o canhão dos inimigos e o punhal dos traidores, a indulgência é parricida (...). Que a guilhotina salve a pátria!” (*Les Dieux...*, p. 55).

São também suas estas reflexões:

“República! Contra tantos inimigos secretos ou declarados, só tens um recurso. Santa guilhotina, salva a pátria!... (...). Terror salutar! Ó santo Terror! amável guilhotina!” (*idem*, pp. 140 e 220).

Antes de executar aquele quadro mitológico-político sobre a necessidade do matricídio e a justificação do crime por uma necessidade transcendente, a da Salvação Pública segundo os cânones ideológicos da metafísica jacobina, ou seja, a legitimação do cutelo do matador de Clitemnestra e do gume da guilhotina – quadro que ficaria sempre inacabado –, Gamelin procurava sobreviver naqueles tempos pouco propícios a artistas, chegando a desenhar um baralho de cartas revolucionário, dito “patriótico”, que levava a Jean Blaise, o dono da loja onde se vendiam gravuras de arte, *L’Amour Peintre*, embora este tenha recusado a proposta por já ter tido uma oferta semelhante (*id.*, pp. 28-29).

France não perde ocasião de nos dar, através da vida desta loja de arte e da carreira de Gamelin, tanto a metamorfose do psiquismo como o ideário estético-político do seu personagem central, como sucede nesta passagem em que o artista disserta sobre a nova estética: “Os franceses regenerados (...) devem repudiar toda a herança da servidão: o mau gosto, a má forma, o mau desenho. Watteau, Boucher⁷, Fragonard trabalharam para os tiranos e para escravos. Nas suas obras não havia nenhum sentimento de bom estilo nem da linha pura, em parte nenhuma a natureza ou a verdade. Máscaras, bonecas, trapos, macaquices. A posteridade há-de desprezar as suas obras frívolas. Daqui a cem anos todos estes quadros terão perecido, desprezados em celeiros (...). David abriu o caminho: aproximamo-nos do antigo, mas ainda não está suficientemente simples, grande, nu. Os nossos artistas têm ainda muitos segredos que aprender nos frisos de Herculano, nos baixos-relevos romanos, nos vasos etruscos” (*idem*, p. 27). Gamelin é, como se vê, um sequaz de Winckelmann, o grande teórico setecentista do neoclassicismo que triunfaria com a Revolução francesa e com o I Império⁸, esse mesmo ideário da nobre simplicidade e beleza calma que David poria ao serviço do culto de Marat e, depois, do de Bonaparte tornado imperador...

Espécie de David em miniatura, embora sem o talento deste encenador das festas jacobinas, Gamelin é, no fundo, incapaz de sentir a beleza do mundo e a grandeza das paixões

humanas, reduzindo-as ao maniqueísmo fanático da dualidade Patriotas/Traidores. Toda a sua estética (como a sua ética e até a sua conduta humana) é torcida pelo prisma deformante da ideologia jacobina ao serviço da redenção terrorista pela guilhotina, por uma estética inteiramente submetida ao serviço supremo da Virtude revolucionária: antecipando-se de alguns anos à perversão estético-política do ideal estalinista, France intuía o efeito nefasto de um voluntarismo dogmático e redentorista da Arte toda ao serviço da Revolução. O facto de ter sido um dos apoiantes da revolução bolchevista de 1917 em nada altera esta sua antevisão.

Gamelin, de fanático jurado do tribunal revolucionário, ama sinceramente a bela e morena Elodie, a filha de Jean Blaise, o vendedor de estampas e gravuras, atento ao evoluir do gosto público e às mudanças das modas estéticas em conformidade com os tropismos sociais, um falso revolucionário que, no fundo, sente saudades do regime monárquico deposto. Todavia o amor da jovem não suaviza o pintor, não impede que este homem, afinal sensível e bom, terno com a mãe e delicadamente apaixonado por Elodie, seja conduzido por intransigentes ideias abstractas que, na prática, se convertem em crimes hediondos, friamente defendidos e cometidos. Cada vez mais agreste e sombrio à medida que a acção decorre e a Revolução vai encontrando dificuldades maiores, para Gamelin só há puros ou traidores, eleitos ou danados, sequazes de Maximiliano ou seus inimigos figadais, sendo necessário matar todos quantos recusem a Virtude política ou até religiosa, como a do culto do Ente Supremo instituído pouco tempo antes do Thermidor. France não procura escrever um romance de ideias, mas narrar com realismo um período histórico de excessos e grandes crimes, não perdendo de vista os pequenos pormenores que nos dão uma imagem exacta e sintomática do fluir do quotidiano, das mentalidades, do fermentar dos descontentamentos e das pequenas e grandes esperanças, do clima cada vez mais opressivo de medos e desconfianças, delações e intolerâncias, de denunciante e extremistas, de “enragés” e oportunistas. O passadio de Gamelin e da mãe deste, a viúva Gamelin, antiga cuteleira na rua Grenelle-Saint-Germain, ocupa, dest’arte, um papel nada despiciendo no decorrer da acção, vista esta sem complacência, de modo a que o leitor viva *por dentro*, no quotidiano, a tragédia simultaneamente colectiva e individual de uma revolução que se converteu em massacre, ao mesmo tempo que fazia subir o preço dos alimentos...

A Revolução é uma deusa sequiosa de sangue, submetida a uma Hybris que devora todos, dos verdugos às vítimas da guilhotina, desde que a engrenagem penal e repressiva do regime jacobino dota o Terror de instrumentos cada vez mais homicidas, como a referida lei do Pradial que retirara aos acusados o interrogatório prévio, os defensores e até as testemunhas, com a preocupação urgente de aniquilar os supostos inimigos ocultos da

República. Como a define France: “lei do Pradial que suprime, com uma espécie de bonomia terrível, todas as formas tradicionais da lei, tudo o que foi concebido desde os tempos dos romanos equitativos para com a salvaguarda da inocência suspeitada. Não mais instruções do processo, não mais interrogatórios, não mais testemunhas, não mais defensores: o amor da pátria supre tudo” (*Les Dieux...*, pp. 204-5). Um vento de fúria sanguinária apodera-se nestes meses de 93-94 da França, recentemente invadida pelos exércitos das nações coligadas contra a peste republicana. Não recuando diante dessa cada vez maior necessidade de saciar os sequiosos deuses da Virtude revolucionária, a guilhotina vai ceifando a seara interminável dos que o Terror julga seus inimigos, desde os tíbios aos indulgentes, passando pelos cépticos. O título do romance fora-o France buscar precisamente ao jornal de um dos mais prestigiosos jornalistas jacobinos, Camille Desmoulins, amigo de Danton, executado juntamente com os dantonistas em 1794: no n.º 7 do seu *Vieux Cordelier*, lia-se esta passagem:

“Amareis uma deusa sequiosa de sangue e cujos grandes sacerdotes Hébert, Momoro⁹ e os seus pares ousam pedir que se construa um templo como o do México, com as ossadas de três milhões de cidadãos, e dizem incessantemente aos Jacobinos, aos *Cordeliers*¹⁰ o que diziam as religiosas espanholas a Montezuma: *os deuses têm sede?*”

France, o combatente do *affaire*, não podia, contudo, autorizar que o seu labor político se filiasse na mácula terrorista que produzira o regime de Robespierre ou a Comuna de Paris. O céptico France, o materialista epicurista¹¹ e, como o Sr. des Ilettes, leitor do *De Rerum Natura* de Lucrecio, que fora subtil e preciso poeta parnasiano, o autor de *As Opiniões de Jérôme Coignard*, de *O Jardim de Epicuro*, de *A Churrascaria da Rainha Pedoque* e de outras obras onde perduravam as Luzes voltairianas, não podia perdoar ao rousseuista Robespierre o célebre discurso sobre “As relações das ideias religiosas e morais com os princípios republicanos e sobre as festas nacionais” do 18 Floreal ano II (7-V-1794) que iria instituir o culto do Entre Supremo e as festas cívicas de inspiração genebrina que se seguiriam, festas de que o encenador foi, uma vez mais, o pintor David. Atacando o ateísmo militante e agressivo dos hebertistas, assim como o epicurismo dos *philosophes* deístas ou mesmo materialistas, Maximiliano decretaria que a nação francesa reconhecia a existência de um Ser Supremo e o venerava como princípio mesmo da Virtude republicana. Nesse discurso verberava Robespierre o “rebanho de Epicuro”, assim como, em geral, quase todos os *phisosophes* e enciclopedistas, “e que faziam ora livros contra a corte, ora dedicatórias aos reis”, que “eram orgulhosos nos seus escritos e rastejantes nas antecâmaras”, estes “*beaux esprits*” que tinham criado “esta espécie de filosofia prática que, reduzindo o egoísmo em sistema, considera a espécie humana

como uma guerra de astúcia, o sucesso como a regra do justo e do injusto, a proibidade como uma questão de gosto ou de comodidade, o mundo como o patrimônio dos mariolas espertos.”¹², seita ou “rebanho” ao qual pertenciam, afinal, tanto o personagem de France como o próprio romancista de *Os Deuses têm sede...* Demarcando-se acerbamente deste “rebanho de Epicuro” ou “seita epicurista”¹³, Robespierre elogiava, como seu completo contraste moral e mental, a figura desse verdadeiro “preceptor do gênero humano” – Rousseau, porque “falou da tirania com franqueza, falou com entusiasmo da divindade” e, com “eloquência varonil e proba pintou em traços de flama os encantos da virtude”, já que “a pureza da sua doutrina, colhida na natureza e no ódio profundo está o irmão todo inteiro, até na sua incapacidade de amar: “Ele é capaz de amar alguém? Ele não tem nem o coração nem o espírito. Não tem nenhum talento, nenhum. Para pintar, é preciso uma natureza mais terna que a sua” (*id.*, p. 179). E logo acrescenta, referindo-se à tela inacabada: “Ali está ela, a sua alma! Ele pô-la nas suas telas, fria e sombria. O seu Orestes, o seu Orestes, o olhar estúpido, a boca maldosa e que tem o ar de um empalado, é ele inteirinho...” (*id.*, loc. cit.).

E é nestes termos que o irmão elogiava o Terror quando este se aproxima do seu termo fatal:

“Terror, santo Terror! O ano passado, na mesma época, tínhamos como defensores heróicos vencidos em farrapos, o solo da pátria estava invadido, dois terços dos departamentos revoltados. Agora, os nossos exércitos estão bem equipados, bem instruídos, comandados por hábeis generais, tomando a ofensiva, prontos a levarem a liberdade pelo mundo. A paz reina no território da República!... Terror salutar! Ó santo Terror! Amável guilhotina! O ano passado, na mesma época, a República estava dilacerada pelas facções, a hidra do federalismo ameaçava devorá-la. Agora, a unidade jacobina estende sobre o seu império a sua força e a sua sabedoria...” (*id.*, pp. 219-20).

E, neste solilóquio, num banco do jardim das Tulherias, Gamelin pensa se não se devia dizer “vencer e morrer” em vez de “vencer ou morrer” (*id.*, p. 220), ao mesmo tempo que repara que os passeantes vão e vêm, conversam ou riem, as crianças brincam, mulheres fazem costura ou tagarelam entre elas e as pessoas parecem mais preocupadas com os seus prazeres e os seus negócios do que com a Salvação pública. Ele sente que os entusiasmos dos começos da Revolução já passaram, sucedendo-lhes a indiferença, a fadiga e talvez o nojo, que as pessoas não querem saber do Tribunal revolucionário e que se afastam com horror da guilhotina, a tal ponto que esta teve de ser retirada da praça da Revolução – antiga praça Luís XV e futura praça da Concórdia... – para um local menos exposto, mais discreto, no *faubourg* Saint-Antoine

(*id.*, p. 220). E à passagem das carroças carregadas de condenados à morte, já havia quem gritasse: “Basta!” (*id.*, loc. cit.). Basta?! Havendo tantos traidores ainda à solta, quando era preciso ainda purgar as comissões e a Convenção, quando tantos celerados desonravam a representação nacional, quando havia até quem meditasse na perda do Justo?! (*id.*, loc. cit.)... “A que piedade criminosa cedia a França?”, interroga-se angustiadamente o pintor terrorista (loc. cit.). Não, era antes preciso salvar a França contra si mesma quando ela gritava pelo perdão, tapar as orelhas a esses súplicas – e atacar. Como podia a pátria maldizer dos seus salvadores? “Que ela nos amaldiçoe e que ela seja salva!”, exclama Gamelin (*id.*, p. 221).

Assim discorria Gamelin nas vésperas do Thermidor, quando Elodie o encontra sentado no banco das Tulherias. O diálogo que se segue sumaria a carreira do pintor fanático que se tornara um monstro apesar de toda a sua sensibilidade, sabendo, contudo, que a sua memória seria execrada pelos vindouros, como maldito, por se ter posto fora da humanidade (*id.*, p. 222): por ter assumido o papel cruel de Orestes. E insiste na necessidade da inclemência revolucionária, persistindo, junto da amada, na assunção do seu papel de homicida por amor à Virtude, por ser um Justo que mata por amor aos que ele quer que sejam livres, já que “a nossa obra nos devora” (*id.*, loc. cit.). Entretanto, tendo visto perto de si uma criança de 9 anos que ali brincava, Gamelin levanta-a bruscamente nos braços e grita-lhe:

“Criança! Crescerás livre e deve-lo-ás ao infame Gamelin. Sou atroz para que sejas feliz. Sou cruel para que sejas boa. Sou impiedoso para que amanhã todos os franceses se abracem derramando lágrimas de alegria! (...). Miúdo, quando fores um homem, a mim ficarás a dever a tua felicidade, a tua inocência: e se alguma vez ouvires falar do meu nome, tu o execrarás!” (*id.*, p. 223).

Em conclusão, Gamelin remata: “Como é difícil trabalhar pela felicidade dos homens!” (*id.*, p. 224).

Gamelin acabara de ver Robespierre passar, emagrecido, o rosto endurecido e a cara sulcada de vincos dolorosos. E mentalmente dirige-lhe uma prédica terrorista, pedindo-lhe que prossiga na sua obra implacável de carrasco dos malditos e traidores, de modo que nenhum culpado possa escapar à justiça revolucionária. “E quando a cabeça do último dos inimigos da República tiver caído sob o cutelo, poderás ser indulgente sem crime e fazer reinar a inocência e a virtude sobre a França, ó pai da pátria!” (*id.*, p. 226).

A partir daqui é a vez da Nemesis se abater sobre o castelo de cartas do Terror e dos Jacobinos. A 8 Thermidor, Robespierre fala à Convenção no meio de um silêncio horrível (*id.*, p. 228) e promete que beberá a cicuta com calma. No dia seguinte, Gamelin vai ao tribunal,

onde, aliás, se continuava a condenar gente ao cadafalso da guilhotina, sendo então informado de que Maximiliano acabara de ser acusado pela Convenção, juntamente com Saint-Just, o irmão de Robespierre, Lebas e Couthon. Era o fim do Terror. Gamelin erra então por Paris, dirige-se ao Hotel de Ville, encontra Elodie que o procurava, suplicando-lhe que não vá à reunião da Comuna, já que será seguramente detido e condenado à morte. A irmã, presente também, pede-lhe que escute Elodie, mas o pintor não lhes dá ouvidos e dirige-se para a câmara municipal, onde se esboça a resistência à decisão tomada pela Convenção de prender Robespierre e os demais chefes jacobinos. Robespierre decide resistir à ordem de prisão, mas as tropas enviadas pela Convenção chegam ao começo da madrugada e a detenção é executada, Robespierre tenta matar-se, mas o tiro fractura-lhe o queixo sem o aniquilar. O próprio Gamelin, que assiste à cena, procura também suicidar-se, com ajuda de um faca, mas fica apenas ferido. Grita-se que “o tirano acabou” (*id.*, p. 234).

O antigo jurado do tribunal revolucionário é transportado, ferido, para a Conciergerie. A acção dramática do romance acelera-se a partir daqui. Assistimos ao fim do pintor jacobino, executado com outros correligionários, na praça da Revolução - para onde voltara entretanto a guilhotina, agora que o seu reinado parece terminar -, para que os ricos, os elegantes e as mulheres bonitas pudessem ver a agonia do bando de Robespierre e dos seus cúmplices (*id.*, p. 35). Gamelin sobe para a charrette que o leva ao cadafalso e ouve os gritos de “bebedor de sangue” e de “assassino a 18 francos por dia!” que lhe lançam as mesmas mulheres que tinham coberto de doestos as anteriores fornadas da guilhotina (*id.*, loc. cit.). Os derradeiros pensamentos de Gamelin vão para a justificação da grandeza inacabada da sua tarefa:

“Fomos fracos, tornámo-nos culpados de indulgência. Traímos a República. Merecemos a nossa sorte. Robespierre, ele mesmo, o puro, o santo, pecou por doçura, por mansidão; os seus pecados serão apagados pelo seu martírio.” (*id.*, p. 238).

Passado o Terror e acabado o jacobinismo, Philippe Desmahis, um artista gravador, grava agora o “suicídio de Robespierre” e outros tópicos do momento, ao mesmo tempo que, a pedido do pai de Elodie, se entrega a termas militares, já que estes são de actualidade, como garante Blaise:

“Vamos precisar de vitórias e de conquistas, de sabres, de penachos e de generais. Partimos para a glória. Sinto isso em mim mesmo; o meu coração bate ao ouvir histórias de feitos dos nossos valentes exércitos. E quando experimento um sentimento, é raro que as pessoas o não sintam também. O que precisamos são guerreiros e mulheres, Marte e Vénus” (*id.*, p. 240), conclui Jean Blaise, o avisado comerciante de gravuras, dono do *Amour Peintre*.

A nova estética venera Marte e Vénus, os generais e as mulheres, a espada e o amor. Um terceiro vértice da nova trindade será a guerra, a quintessência do I Império, o seu labor essencial, já que a nova Europa de então é feita de conquistas, de rapinas, de massacres bélicos, sob o lábaro das águias napoleónicas. No fundo, como o observara Marx na *Santa Família*, o golpe do 18/19 Brumário (1799), feito por Bonaparte, constituiu a coroação do Terror, substituindo a “revolução permanente pela guerra permanente”. Por outras palavras, uma forma obsessiva de matança – pela guilhotina – daria lugar, doravante, com Napoleão, ao massacre militar: à ditadura da guilhotina sucedia a ditadura castrense das rapaces águias imperiais. A nova estética pouco mudaria: o ex-jacobino e regicida David podia ser o novo pintor do regime instaurado pelo Robespierre de botas... O novo Augusto corso, cabo de guerra e novo monarca alicerçado sobre um monte de destroços sangrentos da soberania popular (rousseauista) baseada na guilhotina, podia ser celebrado com a mesma grandeza calma dos cânones neoclássicos preconizados por Winckelmann. O tal ideal simples, grande e nu preconizado pelo inflexível Gamelin, pintor *raté*, seria doravante a arte neoclássica do I Império. Note-se que o nome do imperador, mesmo sob a forma inicial de general Bonaparte, nunca é citado neste romance de France, ainda que a sua sombra paire sobre as derradeiras páginas desta obra.

Uma última referência a Gamelin ocorre quando Desmahis conta a Blaise que viu num antiquário a tela inacabada do jacobino que fora membro do júri no tribunal revolucionário: o Orestes e Electra, sendo evidente a semelhança do primeiro com o filho de Agaménon. E Blaise observa que não se importaria de vender telas como esta para que artistas pintassem sobre elas os seus próprios quadros (*id.*, p. 240)... E pede a Desmahis que grave um retrato de Carlota Corday. Esta é agora santificada como uma espécie de Judite patriota que matou o repulsivo Holoernes jacobino. Aquelas duas nótulas cruéis – o quadro confessional de Gamelin e a gravura pedida a Desmahis – rematam, com um ressaibo pessimista muito próprio do seu talento, este romance histórico de Anatole France, visão sombria de um período de desvarios, fanatismos e crimes feitos pelos puros apostados em regenerarem a humanidade, nem que para essa santa tarefa tivessem de matar todos os homens.

Notas

1 Dois dos primeiros títulos do ciclo romanesco “História contemporânea” de France foram traduzidos para português por Justino Montalvão: *À Sombra do Olmo*, Porto, Lopes & C.a Editores, 1906, 193 pp (com fotos de France e do trad.). *O Manequim*, Porto, Lopes e C.a Sucessor-Editor, 1911, 204 pp. Neste último anuncia-se a publicação dos dois restantes títulos, bem como de *O Crime de Silvestre Bonnard*, *Thais*, *O Jardim de Epicure* (sic), *Páginas escolhidas* e *História cômica*. Supomos que a maioria destas traduções nunca veio a ser publicada entre nós.

2 Veja-se a entrada de François Furet “Terreur”, in F. Furet e M. Ozouf, *Dictionnaire critique de la Révolution française/Événements*, Paris, Flammarion, 1992, 369 pp., pp.293-315. Da mesma obra, no vol. *Acteurs*, Paris, Flammarion, 1992, 466 pp., veja-se a entrada de Patrice Hugonnet “Sans-Culottes”, pp. 425-435.

3 Por várias vezes, tanta a Assembleia legislativa como a Convenção lançaram desde 1791 decretos contra os “suspeitos”, i.e., os emigrados no estrangeiro, os padres refractários, etc. Desde Março de 1793 que se organizam nas comunas comissões de vigilância que devem vigiar os suspeitos e dar aos “patriotas” “certificados de civismo”. Nesse mesmo mês é criado o Tribunal revolucionário para julgar os suspeitos. A lei dos suspeitos de 17-IX-1793 veio definir com maior severidade a noção de suspeito: ele seria todo o partidário da tirania, do federalismo e todos os inimigos da liberdade, os que não tinham certificado de civismo, os funcionários públicos suspensos ou demitidos, os parentes dos emigrados, os emigrados regressados a França (como o amante de Julie Gamelin, Fortuné de Chassagne, preso por ter sido reconhecido pelo seu antigo talhista). As municipalidades foram encarregadas de procurar os suspeitos, categoria que abarcou então milhares de indivíduos. Quanto à lei do Pradial (22 Pradial ano II, 10-VI-1794), trata-se de uma das leis mais sinistras nos anais da justiça, já que suprimiu o interrogatório do acusado antes da audiência no tribunal, deixando à discrição dos juizes a audiência de testemunhas no tribunal, recusando ao acusado a ajuda de um defensor e limitando a sentença do juiz à absolvição ou à pena capital. O artigo 8º desta lei estatuiu que “a regra dos julgamentos é a consciência dos jurados esclarecida pelo amor da pátria; a sua finalidade, o triunfo da República e a ruína dos seus inimigos; o processo, os meios simples que o bom senso indicar para que se chegue ao conhecimento da verdade nas formas que a lei determinar”. No artigo 12.º dizia-se que “o acusado será interrogado na audiência e em público; a formalidade do interrogatório secreto que precede é suprimida como supérflua”. O artigo 16.º declarava que a “lei dá como defensores aos patriotas caluniados jurados patriotas; ela não os consente aos conspiradores”. Esta lei permitia todos os abusos e abriu a era do chamado “Grande Terror” que duraria até à queda de Robespierre no 9 Thermidor. Depois desta data, a paranóia revolucionária diminuiu e as jurisdições de excepção acabaram por cair em desuso. Durante o ano que durou o Terror houve cerca de meio milhão de suspeitos presos e uns 300.000 postos em residência fixa. Por fim, recorde-se que os tribunais revolucionários foram criados em Março de 1793, encarregados de julgar os atentados contra a liberdade, a igualdade, a unidade, a indivisibilidade da República, a segurança interior e exterior do Estado, em resumo tudo. O tribunal foi instalado no palácio da justiça em Paris e compunha-se de 5 juizes e 1 acusador público, o célebre Fouquier-Tinville. Havia 12 jurados tirados à sorte. Não havia apelos e as sentenças eram imediatamente executórias.

Após a lei do Pradial as execuções decretadas pelo tribunal foram legião. Houve também tribunais revolucionários na província, mas a partir da lei de 16-IV-1794 foram todos suprimidos em proveito de um só tribunal centralizado em Paris. Teria havido 16.594 execuções durante o Terror. Só em Paris houve 5.343 pessoas condenadas, das quais 2.747 sentenciadas à morte. Anatole France ocupa-se da lei do Pradial, definindo-a sucintamente em poucas linhas (*Les Dieux...*, pp. 204-205), como uma “justiça salutar e terrível” que simplificava o processo e substituíu os antigos juizes, com as suas balanças góticas, pesando os prós e os contras, por “sans-culottes julgando tudo num relâmpago” (p. 205).

Sobre a guilhotina e o tribunal revolucionário, vejam-se: Daniel Arasse, *La Guillotine et l'Imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987, 217 pp. G. Lenôtre, *Le Tribunal révolutionnaire (1793-1795)*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1928, 370 pp.; ilustr. Gerard Walter (org.), *Actes du Tribunal révolutionnaire*, Paris, Mercure de France, 1987, 466 pp.

4 Sobre Rousseau e a Revolução francesa, veja-se a entrada de Bernard Manin “Rousseau” no vol. *Idées* do já citado *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1992, 544 pp.; pp. 457-481 (e a entrada dedicada a “Voltaire”, de M. Ozouf, op. cit., vol. cit., pp. 22-539). Veja-se, acerca de Rousseau como percursos das ditaduras, o estudo clássico do israelita J. L. Talmon *The Origins of Totalitarian Democracy*, Londres, Secker and Warburg, 1952, XI-336 pp.

5 Jacques-Louis David (Paris, 1748-Bruxelas, 1825), discípulo de Joseph-Marie Vien, obtem o Prémio de Roma, vivendo na Itália de 1775 a 1780, onde realiza numerosas cópias da estatuária antiga e se familiariza com a estética do Neoclassicismo de Winckelmann. Estuda Caravaggio e os pintores da escola de Bolonha, é nomeado para a Academia em 1784, regressa a Itália, e pinta, por encomenda régia, *O Testamento dos Horácios*. A Revolução fá-lo entrar para a Convenção, manda fechar a Academia, vota a morte do rei Luís XVI e colabora com Robespierre na encenação das principais festas cívicas jacobinas. A ele coube reorganizar as festas do “Ser Supremo”, imaginou ainda o “fato do cidadão”, além de ter feito algumas apontamentos ao vivo de cenas ou figuras durante a Revolução, como o *croquis* de Maria Antonieta a caminho do cadafalso, os massacres de Setembro, etc. O seu *Juramento do Jogo da Pela* (os desenhos iniciais estão no Louvre, no gabinete de estampas, o óleo em Versalhes).

Depois de 1816 teve de se exilar em Bruxelas, de onde não pode regressar por ser um dos “regicidas”, ou seja, por ter votado a morte de Luís XVI; continuando a pintar, deixaria uma escola feita de discípulos famosos como Gérard, Gros, Ingres, etc. Uma das suas facetas mais conseguidas seria a retratística, de que é exemplo particularmente forte o célebre *Marat assassinado*, tela sobre a qual Baudelaire escreveu páginas de grande acuidade estética e justeza: cf. Jean Starobinski, 1789. *Les Emblèmes de la Raison*, Genebra, Skira, 1964, 193 pp.; ilustr.; pp. 94 ss. Starobinski diz deste quadro que ele “tem uma dimensão de um monumento de eternidade”, sendo “uma estela que instaura uma glória fora do alcance do tempo” (p. 94). E Baudelaire, por seu turno, observa: “Que fealdade era então aquela que a santa Morte tão depressa apagou com a ponta da sua asa? Marat pode doravante desafiar Apolo, a Morte acaba de o beijar com os seus lábios amorosos, e ele repousa na calma da sua metamorfose. Há nesta obra qualquer coisa, ao mesmo tempo, de eterna e pungente; no ar frio deste quarto, sobre estes muros frios, em torno desta fria e fúnebre banheira, uma alma esvoaça” (*apud* Starobinski, p. 94). Marat é referido várias vezes no romance de France: *vide* p. 42 (aspetose de Marat, levado em triunfo até à Convenção), 74 ss (*Marat assassinado*), 196 (Gamelin recorda Marat como uma ave de minerva escondida no seu buraco, a que sucede agora

o “olhar azul, frio e tranquilo” de Robespierre) e 244-5 (após o Thermidor, um “muscadin” invectiva o busto de Marat e grita “Abaixo Marat! Abaixo Marat!”, comparado agora a um sapo venenoso, a um tigre e a uma serpente). Citamos sempre a edição de *Les Dieux ont Soif* publicada por Livre de Poche/Calmann-Lévy, Paris, 1967, 247 pp. Sobre a bibliografia em torno de David veja-se a nota seguinte.

6 Sobre a pintura francesa no séc. XVIII, antes e depois da Revolução, vejam-se as seguintes obras: Jean Starobinski, *L’Invention de la Liberté*. 1700-1789, Genebra, Skira, 222 pp.: ilustr. J. Starobinski, 1789. *Les Emblèmes de la Raison*, ed. cit. (vide supra, nota 5). Spire Blondel, *L’Art pendant la Révolution*, Paris, Henri Laurens Editeur, 308 pp.; ilustr. Charles Saunier, *Louis David. Biographie critique*, Paris, Henri Laurens Editeur, s.d., 128 pp.; ilustr. Marie-Catherine Sahut e Régis Michel, *David. L’art et le politique*, Paris, Gallimard, col. Découvertes, 1988, 176 pp.; ilustr. E. J. Delécluze (1781-1863), *Louis David, son École et son Temps*, Paris, Macula, 1983, 516 pp.; reed. da ed. de 1855.

7 Jean-Antoine Watteau (Valenciennes, 1684 – Paris, 1721) entra para a Academia em 1717, apresentando um quadro paradigmático do seu gosto e talento, *O Embarque para Cîteira*, inauguração de um novo género que ele mesmo designou como “festas galantes”. Mais ainda do que Watteau ou Fragonard, François Boucher (Paris, 1703-1770) sintetizava o erotismo setecentista, libertino e epicurista detestado por Gamelin. Tendo iniciado a sua carreira como gravador de águas fortes a partir dos quadros e dos desenhos de Watteau, dirigiu-se em 1727 a Itália, onde estudou a pintura de Correggio, assim como dos grandes artistas barrocos. Regressado a Paris em 1731, entra em 1734 para a Academia, começando a obter importantes encomendas da corte e da aristocracia, como na decoração do palácio de Soubise. Protegido por Mme de Pompadour, cujo retrato pinta, Boucher obtém em 1765 a direcção da manufatura de Beauvais e depois o cargo de “primeiro pintor do rei”, assim como a direcção dos Gobelins. Ilustrador de edições célebres (v.g., Molière), é decorador, desenha cenários e trajes para a ópera, modelos para a manufatura de Sèvres, cartões para as tapeçarias de Beauvais, ao mesmo tempo que pinta quadros de mitologia, eróticos e galantes para coleccionadores requintados. Boucher foi um dos expoentes do gosto da arte rococó e da sociedade que o criara.

8 Johann Winckelmann (1717-Trieste, 1796) historiador de arte alemão que se tornou um importante teorizador da estética neoclássica, apaixonara-se pela arte antiga desde que vira em Dresden uma colecção de réplicas gregas, escrevendo em 1755 as suas *Considerações sobre a Imitação da Obras gregas na Pintura e na Escultura*, que lançam o ideal de uma arte calma, nobre e grandiosa. Vai viver para Roma, onde se torna perfeito das antiguidades da cidade, escrevendo ainda uma *História da Arte da Antiguidade* (1764).

9 Jacques René Hébert (Alençon, 1757-Paris, 24-III-1794), orador do clube dos jacobinos e dos Cordeliers, jornalista truculento, chamado “o Homero da porcaria”, redige o *Père Duchesne*, foi adversário implacável dos girondinos, agregou a si uns quantos radicais como Momoro, Cloots, Rossignol e Ronsin, chamados os “Enragés”. A lei dos suspeitos foi votado por pressão do seu grupo de exaltados, assim como a lei do Máximo, destinada a tabelar o preço do pão. Lançou-se depois na política da descristianização violenta, instituindo o culto da deusa Razão. Atacava os “indulgentes” como Danton e os seus sequazes, chegando a denunciar o “moderantismo” de Robespierre, o que lhe vale a queda e a condenação à morte. A Convenção manda prender Hébert e os seus adeptos, entre os quais Antoine-François Momoro (1756-1794), guilhotinados todos no dia 24-III-94. A partir desta

liquidação da ala extrema da esquerda do jacobinismo mais feroz, Robespierre deixa de ter quem o possa defender no Thermidor.

10 O Clube dos Cordeliers, chamado assim porque se instalara em 1790 num convento que pertencera aos monges, constituía a esquerda dos jacobinos, controlando em grande parte a Comuna de Paris. Animado a princípio por Danton e Marat, era um elemento basilar na agitação revolucionária de Paris desde 1791. Camille Desmoulins (1760- 5-IV-1794) era um dos jornalistas mais prestigiados deste clube. Depois do assassinato de Marat, o clube é dominado por Hébert e Vincent que o empurram para posições ultra-revolucionárias que se confundem com as dos “Enragés”. Em Março de 1794 os seus principais dirigentes são presos, julgados e condenados à guilhotina. Quanto ao jornal *Le Vieux Cordelier*, dirige-o C. Desmoulins, tendo-se publicado 7 números, desde Dezembro de 1793 a Janeiro de 1794; era sua divisa “Viver livre ou morrer”. Em seu redor juntaram-se os “indulgenets” liderados por Danton, liquidado em 5-IV-94. Veja-se: Patrick Kessel, *Les Gauchistes de 89*, Paris, UGE, col. 10/18, 320 pp. (antologia da extrema-esquerda jacobina, com especial interesse pelos “Enragés”, pp. 235 ss). Albert Soboul, *Les Sans-Culottes*, Paris, Seuil, col. Points-Histoire, 1979, 256 pp. Michel Vovelle, *Jacobinos e Jacobinismo*, Bauru (São Paulo, Brasil), EDUSC, 2000, 281 pp.

11 Epicuro (341-270 AC.) desenvolveu uma tendência sensualista e materialista contida no estoicismo, ensinando que todo o conhecimento vem da sensação e que o critério da verdade é o testemunho dos sentidos. Epicuro incorporou na sua doutrina o atomismo materialista, aconselhando que o homem, na sua vida prática, não se devia preocupar com a morte nem com deuses. Para ele, o sumo bem consistia no prazer e o mal na dor, de modo que a sua ética é um egoísmo extremo. O poeta romano Lucrecio (98-55 a. C.) fez da sua doutrina um longo poema didáctico *De Rerum Natura*. Veja-se J.-M. Guyau, *La Morale d'Epicure*, Paris, 1878, reed. em 1881.

12 Robespierre, *Textes choisis*, Paris, Editions Sociales, col. Les Classiques du Peuple, 1958, 195 pp.; pp. 98-109. Anatole France satiriza o discurso pronunciado por Robespierre na cerimónia do “Ser Supremo” em honra do “Deus de Jean-Jacques” (*Les Dieux...*, p. 204).

13 Robespierre, *op. cit.*, p. 171.

14 *Idem, op. cit.*, p. 170.

15 *Idem, id.*, p. 171.

Referências Bibliográficas

Anatole France:

BARTHOUS, Louis (1993), “Anatole France: les Dieux ont Soif”, in *Conferencia*, ano 27.º, n.º 10, 1-V-1933, Paris, pp. 477-449, ilustr..

BLANCQUART, Marie-Claire (1984), *Anatole France, un Sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 436 p..

BLANCQUART, Marie-Claire (1994), *Anatole France*, Paris, Editions Julliard, 270 p..

FRANCE, Anatole (1967), *Les Dieux ont Soif*, Paris, Livre de Poche/Calmann-Lévy, 249 p..

O romance histórico:

LUKACS, Georges (1977), *Le Roman historique* (pref. de C.-E. Maagny), Paris, Payot, Col. Petite Bibliothèque Payot, 407 p..

MEDINA, João (1985), “Vida e Destino de Vassili Grossman: romance e história”, separata da *Revista da Faculdade de Letras*, 5.ª série, n.º 4, pp. 37-58.

VINDT, Gerard; GIRAUD, Nicole (1991), *Les grands Romans historiques. L'Histoire à travers les romans*, Paris, Bordas, 256 p., ilustr..

A Revolução Francesa:

FURET, François; RICHET, Denis (1979), *La Révolution française*, Verviers, Marabout, 544 p..

FURET, François; OZOUF, Mona (1992), *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flamamrion, Col. Champs, 4 Vols.: *Acteurs*, 466 p.; *Institutions et Créations*, 351 p.; *Événements*, 369 p.; *Idées*, 544 p..

TULARD, Jean *et alii* (1987), *Histoire et Dictionnaire de la Révolution française. 1789-1799*, Paris, Robert Laffont, Col. Bouquins, 1213 p..