



A Fabricação de um Totem: David, Freud e o Bonapartismo

Luiz Renato Martins

A Juan Antonio Ramírez, *in memoriam*

Em *O Futuro de uma Ilusão* (1927), Freud (1856-1939) aproxima a ilusão religiosa da ilusão estatal.¹ Tratarei da problemática de modos de ilusão associados à forma-Estado em algumas das pinturas de Jacques-Louis David feitas no âmbito do bonapartismo (1797-1812).

A imbricação das questões da dominação e da ilusão em Freud compreende a «ideia-imagem» do totem como signo visual da estratificação de uma nova correlação de forças, após a derrubada da ordem anterior. O caso de referência é o assassinato do pai, uma espécie de regicídio pela horda primitiva dos filhos rebelados.² Novas forças se despertam com a rebelião. Elas podem continuar a luta ou se estratificar, o que ocorre mais frequentemente.

Estratificar tal correlação de forças, terminar a revolução, tal era precisamente a palavra de ordem dos girondinos em 1791. Fixemos uma tipologia dos desejos históricos: por fim à revolução era também o desejo das forças termidorianas. É ainda o caso de interpretações recentes da Revolução.³ Mas se, inversamente, a luta continua e divide as forças vitoriosas, são as contradições que se radicalizam. Então é a noção de revolução em curso ou inacabada ou mesmo permanente que se torna preponderante.

1. Ver Sigmund FREUD, *L'Avenir d'une illusion* (trad.dir. par A. Bourguignon), Paris, P.U.F., 2004, p. 34-5; S. FREUD, *El porvenir de una ilusión*, trad. José Luis Etcheverry in S. FREUD, *Obras Completas* vol. XXI, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1976.
2. Ver idem, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (trad. C. Heim), 1986, p. 172-3; S. FREUD, *Moisés y la religión monoteísta*, trad. José Luis Etcheverry in S. FREUD, *Obras Completas* vol. XXIII, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1976-1979.
3. Ver François FURET, *Penser la révolution française*, Paris, Folio, 1985; F. FURET, *Pensando a revolução francesa*, trad. Luiz Marques e Martha Gambini, São Paulo, Paz e Terra, 1989.

É o que se passou entre 1789 e 1794 na hora «*voluptuosa*» da Revolução. O termo é de Baudelaire (1821-67), em um texto que a morte privou de conclusão. No esboço de prefácio para o romance célebre de Choderlos de Laclos (1741-1803), *As Ligações Perigosas (Les Liaisons Dangereuses, 1782)* Baudelaire escreveu : «A Revolução foi feita por voluptuosos (...)».⁴ A Conspiração dos Iguais, de Babeuf (1760-97) em 1795, após o *putsch* de Termidor, pertence igualmente ao domínio da volúpia. *Voluptuosa* é também a posição de Benjamin ao delimitar as condições favoráveis à eclosão revolucionária no texto «Sobre o conceito de história» (1940).⁵ Nesta tipologia de noções e de desejos históricos, a *volúpia* de Baudelaire alinha-se à *iskra* (a faísca bolchevique), ao instante messiânico de Benjamin (1892-1940) e à «revolução permanente», de Trotsky (1879-1940).

Em que campo se situa então a ideia/imagem do totem em Freud?

A noção, que introduz a ideia de um motim prévio, trata do bloqueio dos processos evolucionários, de estases históricas coletivas. Seu objeto é a derrota e o término, não a continuação da Revolução. A noção de totem se aplica a processos inversos àqueles evocados por Baudelaire, Trotsky e Benjamin.

Implicaria então um ponto de vista oposto?

De modo algum. Em outros textos, Freud manifesta como os revolucionários o desejo de um progresso histórico da humanidade, que atribui a eros. Assim afirma que «nossa melhor esperança para o futuro (...) é que o intelecto – o espírito científico, a razão – estabeleça com o tempo a ditadura na vida psíquica (...)».⁶

A ideia da Revolução consistiria numa «ilusão de progresso»? Note-se *en passant* que a ideia de um combate incessante entre eros e as pulsões de morte – que exerce, para Freud, um papel chave na segunda tópica de 1920 – sugere um certo paralelismo ou até um sincronismo com a noção trotskysta de «revolução permanente», fundada sobre conflitos incessantes.

4. «La Révolution a été faite par des voluptueux (...)» Cf. Charles BAUDELAIRE, «Notes sur *Les Liaisons Dangereuses*», in idem, *O. Complètes*, Vol. II, C. Pichois (ed.), Paris, Gallimard/ « La Pléiade », 2004, p. 68 e 1115-6.

5. Walter BENJAMIN, “Sobre o conceito de história”, trad. das teses J.M. Gagnebin, M. L Müller, in Michael LÖWY, *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*, trad. W.N.C. Brandt, São Paulo, Boitempo, 2005.

6. Cf. S. FREUD, « *Sur une Weltanschauung* » (1932), in S. FREUD, *Nowvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 229 ; S. FREUD, *Nuevas Conferencias de introducción al psicoanálisis y otros trabajos*, trad. de José Luis Etcheverry in S. FREUD, *Obras Completas vol. XXII*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1979.

Em suma, a revolução seria uma ilusão tributária daquela de progresso? Não, para Freud. Como Kant (1724-1804) em 1798, que entendeu o sentido da Revolução Francesa,⁷ apesar de alguns insucessos, como um signo claro do progresso humano, Freud afirma em 1932 que: «a reviravolta que teve lugar na Rússia (...) nos parece não obstante como o anúncio de um futuro melhor».⁸

Se a religião e o Estado implicam, para Freud, sintomas próximos, inerentes às neuroses e psicoses, ao contrário o desejo de progresso histórico é associado ao espírito científico e provém de eros. Qual seria o quadro de sintomas da ilusão relativa ao Estado? Freud desenvolveu alguma res-posta? Não, mas a ilusão de um Estado, bem como aquela de um deus justo e universal, acima dos conflitos sociais, estaria muito provavelmente implícita em tal quadro.

De fato, Freud não intervém no debate revolucionário. As urgências clínicas e o realismo científico impõem-se. Seu espírito procura analisar antes o que existe: a psicologia da dominação, a guerra etc.

Assim a noção de totem aplica-se às *estases* históricas coletivas, notadamente libidinais, que estão na raiz de vários sintomas. E o «retorno à ordem», após a insurreição e o regicídio, estratifica um novo regime de dominação que leva à «perpetuação da vontade do pai», ao culto do chefe etc.⁹

Após vinte anos de pesquisas, Freud aplicou sua analítica do poder ao estudo do monoteísmo, tomando o sionismo como alvo. Irei aplicá-la aqui ao bonapartismo e à pintura de David, e proponho neste sentido um esquema que consiste em distinguir dois tipos de imagens elaboradas por David entre 1791 e 1812: as imagens *voluptuosas* e as imagens *totêmicas*.

As imagens *totêmicas* são aquelas de que nos ocuparemos aqui. Elas são glaciais ou bem acabadas, assinalam a vontade do pai, engendram um tabu e têm um ar funesto. Tais são as imagens do bonapartismo.

Os esboços de imagens totêmicas entre 1789 e 1794 não foram finalizados (o projeto do *Juramento do Jeu de Paume* [1791] e a alegoria da monarquia constitucional [1792]). A ausência de retratos por David

7. Ver Immanuel KANT, «Le Conflit des Facultés» (1798), *La Philosophie de l'Histoire* (opuscules), trad. S. Piobetta, Paris, Gonthier, 1965, p. 171; I. KANT, *O Conflito das Faculdades*, trad. Artur Morão, Lisboa, edições 70, 1993.

8. Cf. S. FREUD, «*Sur une Weltanschauung*» (1932), op. cit., p. 242; S. FREUD, *Nuevas Conferencias...*, op. cit.

9. Ver Cf. idem, *L'Homme...* op. cit., p. 220; S. FREUD, *Moisés ...*, op. cit.

do “Incorruptível” (Robespierre, [1758-1794]), a despeito da aliança entre ambos, liga-se ao mesmo contraste que opõe o totemismo e a continuação dos processos revolucionários.¹⁰

Inversamente, segundo a tipologia proposta, as imagens republicanas de David são *voluptuosas* e inacabadas. Elas desenvolvem poeticamente a combinatória das experiências do «delicioso», do inacabado e da liberdade, introduzidas por Diderot (1713-84).¹¹ Tais imagens não difundem um tabu, mas o *elã* que o processo revolucionário suscitou.

É o caso das telas comoventes sobre os mártires revolucionários e também dos retratos de Mme. Pastoret e de Mme Trudaine (ou Chalgrin), que são imagens *voluptuosas*, nas quais as formas flutuam sobre o processo da pintura e não ocultam sua dinâmica e espontaneidade. Nelas, a efusão de golpes de pincel, de matérias, e da afetividade atinge o seu cume.

Retornemos às imagens *totêmicas*. Segundo Freud, o totem funciona como uma barragem; instala uma ambivalência: anula a ordem precedente e assume a culpabilidade de sua liquidação.

Mas sigamos, para encurtar, o que disse Marx sobre a ambivalência do efeito Bonaparte no *Dezoito Brumário de Louis Bonaparte* (1851-2): foram Napoleão e outros («os heróis, partidos e massas da Revolução Francesa») que «desempenharam, escreve ele, a tarefa de libertar e instaurar a moderna sociedade burguesa moderna»; foi ainda Napoleão quem criou na França as condições graças sem as quais não seria possível desenvolver a livre concorrência, explorar a propriedade territorial dividida e utilizar as forças produtivas industriais da nação que tinham sido libertadas.¹²

Recoloquemos tal constatação em termos de totem e tabu. Após o golpe de 18 Brumário, o Consulado assimila o regicídio e o assassinato da República assim como da Revolução. Politicamente, tal mistura parece tortuosa e confusa. Mas economicamente – e é o que conta –, o caminho é claro. Brumário conduz diretamente ao privilégio da propriedade privada e sacraliza ou *tabuiza* a propriedade monetizada da terra. Igualmente sanciona

-
10. O mesmo vale para a ausência de um Deus revelado no culto ao Ser Supremo, para o qual David concebeu a celebração de Floréal ano II, segundo proposta de Robespierre.
 11. Ver na *Enciclopédia* o verbete «Delicioso», de Diderot, e também seu emprego nos Salões, do mesmo autor. Diderot aí vislumbra possivelmente algo similar à ideia kantiana do livre-jogo do entendimento e da imaginação na atividade natural subjectiva, segundo a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790).
 12. K. MARX, «O 18 Brumário» in idem, *O 18 Brumário e Cartas a Kugelman*, trad. revista por Leandro Konder, apres. Octavio Ianni, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 18; idem, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (trad. Éditions Sociales), Paris, Éditions Sociales, 1969, p. 16.

irrevogavelmente o estatuto dos chamados « bens nacionais », confiscados da nobreza emigrada e depois leiloados. Legítima e protege os novos proprietários.¹³

Se as expropriações revolucionárias foram consolidadas pela monetização, em contrapartida, a nova ordem abrange toda sorte de revivências e assimetrias para compensar a liquidação dos antigos privilégios: anistia os emigrados, retorno ao calendário gregoriano e ao escravismo nas colônias, mão de ferro sufocando as reivindicações dos trabalhadores.¹⁴

Freud sintetiza o efeito do totem mediante a dialética da renúncia pulsional, devida ao tabu, e da descarga pulsional, própria às festas. A ambivalência ordem/desordem no totem-Bonaparte define-se assim: na França, respeito à propriedade e à moeda; no estrangeiro, acumulação primitiva ou guerra. Na pintura, tal dualidade traduz-se por dois gêneros de imagens: as do administrador/planificador e as do herói.

A pintura totêmica de David, não obstante a filiação anterior do pintor à Revolução, provém do golpe de Termidor.¹⁵ As pinceladas que submetiam tudo à economia da volúpia foram substituídas por um «realismo glacial»¹⁶ e especular. A volúpia de Rousseau cede à imparcialidade de Adam Smith (1723-90), cujo «*espectador imparcial*», em luta contra as paixões, foi comparado ao super-ego. Antes, penso, caberia compará-lo a um pan-óptico interior.

O «*espectador imparcial*» associa-se a uma «*mão invisível*» que persegue, mesmo sem consciência, o interesse da sociedade.¹⁷ O modelo adotado por David é aquele do retrato britânico. O refinamento do novo estilo oferece à burguesia termidoriana a duplicação de sua máscara. A pintura fria e calculada de David funciona como um espelho. Essa arte glacial tem as mesmas qualidades que a burguesia introduzira nos seus negócios. E esse estilo servirá a Napoleão.

13. Ver J. GODECHOT, *Les Institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, P.U.F., 1951, p. 664-5.

14. Ver J.-P. BERTAUD, *Le Premier Empire, Legs de la Révolution*, Paris, P.U.F., 1973, p. 21-6.

15. Ver as cartas de David a Boissy d'Anglas (26 Brumário ano III/ 16.11.94) ; e a Mme. Huin (23.09.95) in M.-C. SAHUT, « Témoignages et Documents », in M.-C. SAHUT & R. MICHEL, *David/ L'Art et le Politique*, Paris, Gallimard-RMN, 1989, p. 142-4.

16. Cf. R. MICHEL, *idem*, p. 110.

17. Cf. A. SMITH, *The Theory of Moral Sentiments* (1759), Oxford, Clarendon Press, 1976, p.184-5. Ver também *idem*, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776), Oxford, Clarendon Press, 1976, p.456. Para o « espectador imparcial », ver *The Theory...*, op. cit...

O retrato de *Bonaparte no Monte São Bernardo* (*Bonaparte au Mont Saint Bernard*, 1800-1, óleo s/tela, 260 x 221 cm, Rueil-Malmaison, chateau de la Malmaison) pinta a função totêmica segundo o desejo expresso do cônsul.¹⁸ A serenidade diante do obstáculo prova que o herói é sem par. O tema da travessia ou da superação do espaço é de imediato transcendente. O conteúdo histórico extravasa para o mito.

Apenas os *Führer* (o termo é empregado por Freud) - ou os pais-legisladores, como Moisés -, têm um papel totêmico. A travessia do São Bernardo foi, dizia-se, tornada possível por meio de uma antiga rota de tropas romanas. A legenda, inscrita no primeiro plano sobre a rocha, traduz a voz genealógica do pai: «Bonaparte, Hannibal, Karolus Magnus». Ela se opõe à voz fraternal e *voluptuosa* da dedicatória a Marat em 1793: «à Marat, David».

A função totêmica se desenrola fundamentalmente, segundo Freud, na ambivalência. Já situamos o totem no plano econômico; reexaminemos o plano político. Uma frase de Bonaparte ilustra, alguns anos mais tarde, o regime de feitiço ambivalente do quadro: «eu sou a Revolução (...) A Revolução acabou» (*«je suis la Révolution (...) La Révolution est finie»*).¹⁹

O vai-e-vem da sentença, que corta para os dois lados, é inerente à dupla valência da função totêmica. É assim que a afirmação inicial do regicídio combina-se com a outra: a era da república regicida passou.

O epílogo é inerente à política da culpabilidade. Tal espiral retórica compreende o *Eu* majestoso do absolutismo, que é herdeiro do passado. Tudo se faz com a força ascendente de uma espiral que cresce em cone. Na vertigem da ascensão helicoidal, os casos distintos do regicídio, de Termidor e de Brumário juntam-se, acumulam-se e entram em coalescência.

A feitiçaria consiste em tomá-los *in abstracto*, sem contradições ou conflitos. A progressão perversa funde os traços mnêmicos da volúpia e da glaciação, conjuga indistintamente pulsões de vida e de morte ou de renúncia.

A pintura cumprirá a mesma função? Como se realiza o saber do mestre totêmico?

Na pintura, mediante o movimento de ascensão sintetizado na espiral da capa que envolve o primeiro-consultor, mesclam-se signos de inovação e da tradição. Dois motivos remontam a telas do Antigo Regime e da Revolução, que se apoiam em ideias das Luzes: o tema do juramento - vide o *Juramento dos*

18. Ver D. & G. WILDENSTEIN, *Recueil de Documents Complémentaires au Catalogue de l'Oeuvre de Louis David*, Paris, Fond. Wildenstein, 1973, p.141.

19. *Apud* J.-P. BERTAUD, *op. cit.*, p. 6.

Horácios e o *Juramento do Jeu de Paume* – e aquele da visualidade omnisciente ou panóptica, que se encontrava então em plena voga.

O último motivo inspirava o projeto em elipse da salina de Chauv, encomenda real de 1774 ao arquiteto Ledoux.²⁰ O paradigma da forma anfiteatral ou elíptica, propícia ao pan-óptico, era manifesto também em projetos de outros arquitetos.²¹ O desenho do *Juramento do Jeu de Paume* atesta igual influência, implicando a forma do hemicíclo.²²

Do lirismo de Rousseau²³ ao olhar vigilante de Bentham (1748-1832) – o inventor do pan-óptico para humanizar as prisões –, muito gravitava, nota Foucault, em torno de tal topos. O ideal da visibilidade plena, que visava a uma «sociedade transparente, visível e legível em cada uma de suas partes (...)»,²⁴ comportava muitas facetas.

Na pintura *voluptuosa* de David, as « métopas » pictóricas dos três mártires da liberdade (Le Peletier [1760-1793], Marat [1743-93] e Bara [1779-93]) cuja proximidade de visão causa um choque, são tributários de um tal ideal. Na fisionomia de Maria-Antonietta desenhada na charrete dos condenados, a ciência panóptica de David responde ao desejo geral - desejo escópico - de assistir a execução da inimiga da Nação. Assim a frieza apaixonada do desenho prefigura a sistematização visual, por Bertillon (1853-1914), da identidade antropométrica dos criminosos no século XIX.

Caso se aplique ao quadro do *São Bernardo* o mesmo ideal de visibilidade, a questão que se impõe (além do exibicionismo do general) é:

-
20. Ver M. FOUCAULT, «L'oeil du pouvoir» (entrevista, J.-P. Barou e M. Perrot), *Dits et Écrits*/ 1954-88, éd. D. Defert, 1994, p. 191. Ver também A. Jacques/ J.-P. Mouillesseaux, *Les Architectes de la Liberté/1789-1799* (cat.), Paris, Ministère de la Culture, 1989, p. 18.
 21. Gondoin projetou em 1769 um anfiteatro para o curso de anatomia da Escola de Medicina de Paris. Boullée desenhou, ao longo do decênio de 1780, amplos anfiteatros com o objetivo de «atender perspectivas morais e políticas», «induzir à boa conduta» (Essai, 120), e mirando atingir trezentos mil «espectadores-cidadãos», « ao mesmo tempo objetos e sujeitos ». Ver idem, *ibidem*.
 22. Ver L. R. MARTINS, «O Hemiciclo: imagem da forma-nação», revista *Crítica Marxista*, nº 29, outubro, S. Paulo, Ed. UNESP, 2009 (ver também neste volume).
 23. Ver J.-J. ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 233-4 e 248. Ver também J. STAROBINSKI, «La fête», *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 2006, p. 116-121 ; ver ainda L. R. Salinas FORTES, «A formação do cidadão», in idem, *Paradoxo do Espetáculo/ Política e Poética em Rousseau*, São Paulo, Discurso Editorial, 1997, pp. 181-4.
 24. «Eu diria que Bentham é o complemento de Rousseau (...) (B.) é ao mesmo tempo isso e todo o contrário. Ele põe o problema da visibilidade, mas o faz pensando numa visibilidade organizada inteiramente em torno de um olhar dominador e vigilante (...); os dois se acrescentam e o todo funciona: o lirismo de Rousseau e a obsessão de Bentham.» Cf. M. FOUCAULT, *op.cit.*, p. 195.

quem observa quem em tal cena? Certamente não se trata mais do *general da grande Nação* que mirava para um outro horizonte na efígie (1797-8) esboçada e anotada por David, sobre um pequeno pedaço de papel.²⁵ Não se trata mais do olhar orientado para o longínquo, conforme à tradição das imagens imperiais, no retrato a óleo inacabado do conquistador da Itália (1797/8).²⁶

O Bonaparte, segundo Brumário, que David pinta traz um olhar novo e envolvente.²⁷ Baudelaire o considerava «o único Bonaparte poético e grandioso que possui a França».²⁸ O *grandioso*, disse Freud, tem tal caráter porque recorda a vontade do pai.²⁹ Olhos nos olhos, a imagem interpela diretamente, com a intensidade de um apelo pessoal, o espectador que a depara. A força imperativa – de natureza totêmica – manifesta-se no olhar de chefe.

Tal é precisamente a força do tabu. Freud o compara ao *imperativo categórico*.³⁰ Porém à diferença do imperativo kantiano, que é abstrato e como que imantado pelo «céu estrelado»,³¹ já no Bonaparte pintado, a força do *tu deves* se torna diversamente uma encarnação concreta e singular. Quais as conseqüências? Um tal sujeito convertido em herói e cujo olhar toca o espectador à maneira de um dispositivo pan-óptico não é senão um Ego em imagem, em posição onisciente, que se ergue como ideal de ego, de valor geral.³²

-
25. J.-L. DAVID, *Étude de Profil du Général Bonaparte, 1797-98*, c/p, 9,7 x 8 cm, localização desconhecida. Para a reprodução, ver Ph. Bordes, *Jacques-Louis David : Empire to Exile* (cat.), New Haven, Yale University Press, 2005, p. 77.
 26. Cf. J.- L. DAVID, *Portrait du Général Bonaparte, 1797-98*, h/t, 81 x 65 cm, Paris, musée du Louvre.
 27. Ver o *Bonaparte au Saint-Bernard*, op.cit. (château de Malmaison) e demais versões da obra (Versailles, Musée du Château ; Berlin, museu de Charlottenburg).
 28. Cf. C. BAUDELAIRE, «Le Bazar Bonne Nouvelle», *op.cit.*, p. 410.
 29. Cf. S. FREUD, *L'Homme...*, *op. cit.*, p. 224.
 30. Ver idem, *Totem et tabou* (trad. Marie-Hélène Weber), Paris, Gallimard, 1993, p. 108; idem, *Totem y tabú y otras obras* (1913-14), trad. de José Luis Etcheverry, *Obras Completas vol. XIII*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1988.
 31. Ver I. KANT, *Critique de la raison pratique* (trad. F. Picavet), Paris, P.U.F., p. 172-3; I, KANT, *Critica da razão prática*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1984.
 32. Em «Psychologie des foules et analyse du moi» (1921), Freud aproxima a fabricação de um Führer do estabelecimento, reproduzido no interior de um grupo, de um indivíduo particular enquanto imagem do ideal de ego. Cf. S. FREUD, *Essais de psychanalyse* (trad. A. Bourguignon), Paris, Payot, 2008, p. 218-222 (§ 10-11) ; S. FREUD, *Psicologia das Massas e Análise do Eu e Outros Textos*, trad. Paulo César de Souza in S. FREUD, *Obras Completas vol. 15*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011. Ver também J. ANDRE, «Préface», ibidem, *L'Avenir...*, *op.cit.*, pp. XII-XIII.

Em contrapartida, a identificação promovida pela relação visual direta assujeita cada espectador, como ser individual e solitário, ao olhar imperioso. Suscita um *contracampo*, como nos diálogos do cinema hollywoodiano.

Na pintura *voluptuosa* se participava da cena. Aqui ao contrário, resta-se a quem do espelho, na posição submissa de espectador. Em resumo, o olhar do herói cristaliza a dinâmica projetiva e identitária mediante a qual surge a clivagem do espectador, que se identifica ao herói ao projetar sobre este um olhar reificado. Ao mesmo tempo, a outra metade do espectador, enfraquecida pela divisão, vê-se rejeitada pela primeira, que em verdade não consiste senão em imagem ou posição em falso projetada. O efeito do fenômeno é similar ao da operação astuciosa visando provocar a identificação generalizada mediante a difusão e a popularização do prenome do Imperador - cujo nome de família dispersava a identidade em um patrônimo de apelo estrangeirado ou pouco familiar.

O eu napoleônico acaba por tornar difusas suas origens ao apresentar uma espécie de imagem-*écran* que é acessível a todo eu suscetível de clivagem e, portanto, de submeter-se a forças externas. Trata-se assim, na pintura como na língua, de construir a *ipseidade* fantasmática de um ego singular ou ideal.

O espectador clivado, que se identifica por uma parte com o imperador - e sente-se, por outra, no registro do *contracampo*, rejeitado como um ser insuficiente -, encontra-se privado de relações políticas. O juramento que um só homem profere, como aquele do ...*São Bernardo*, vem sem contrato social. Acha-se fundado apenas num efeito especular. Basta compará-lo com o juramento coletivo do *Jeu de Paume*.

No desenho de 1791, o centro de gravitação assinalado pelos olhares e gestos, entre os quais a mão erguida do presidente Bailly, sublinhava a imensidão do vazio, acima das cabeças, desproporcionalmente grande ante o resto da composição. David quis, sem dúvida, figurar uma grandeza cósmica universal tal à da lei newtoniana da gravitação,³³ a fim de evocar vigorosamente o ato fundador da Nação. A grandeza universal e abstrata de 1791, alvissareira e coletiva, indicada pela disposição circular dos gestos, é substituída em 1800 pelo olhar imperioso do herói, que vai de par com o gesto conquistador, e que interpela o espectador em termos categóricos: *Tu debes me seguir!* O resultado é um pan-óptico equestre que se opõe ao olhar petrificado do espectador a pé e da infantaria militar.

A figura do quadro surge recortada assim contra o céu - o qual, aliás, acha-se ausente das telas *voluptuosas* e, que reparece aqui, tal uma aura, para

33. Ver L. R. MARTINS, *op. cit.*

envolver as figuras tutelares. A efígie panóptica fulmina não só o espírito, mas também o corpo do espectador.

Os espectadores da época sabiam ademais que a perícia da equitação passa antes pela ação das pernas, que pressionam diretamente o animal, do que pelo manejo das rédeas. Ao contrário do que tinha feito com perna que pende na figura equestre do conde Potocki —³⁴ David pinta, neste caso, o consul afrouxando as rédeas enquanto o quadro exalta o músculo ressaltado pelas culotes, que operam aqui como os *panos molhados* nos relevos áticos da Grécia (ou os panejamentos caros a Poussin [1594-1665]). Na efígie do *São Bernardo*, a perna do cavaleiro, que tem a forma de uma flecha, triunfa sobre a gravidade suscitando a impulsão do cavalo. As culotes são o emblema do poder dos proprietários. Elas evocam dialeticamente o seu oposto, a saber, as pernas dos soldados da infantaria, que a topografia ao fundo do quadro vela: soldados saídos da massa revolucionária dos *sem-culotes*, que aparecem aqui adestrados e disciplinados, numa palavra «*panoptisados*». O contraste da figura central equestre com os vultos diminutos pedestres traduz a diferença entre aqueles que possuem e aqueles que nada têm.

O ... *Jeu de Paume* evocava um triunfo coletivo. Já o ... *São Bernardo* celebra diversamente o triunfo do indivíduo sobre a natureza mediado pela propriedade. Se a poesia do realismo surge em síntese de se atravessar a cena ou a imagem em busca da verdade, é no fundo do quadro que se encontra a sua poesia, discreta e quase imperceptível. Ela aparece no esforço desses vultos de soldados, motivo que resiste, como diria o Benjamin das teses sobre a história, ao modo de um murmúrio à espera de redenção.

Passemos rapidamente pela cena da *Sagração* ... (*Le Sacre de Napoléon*, 1806-7, óleo s/ tela, 621 x 979 cm, Paris, Musée du Louvre) O eixo da tela, que se opõe claramente a aquele do ... *Jeu de Paume*, funciona como um revelador. Ele sugere ao olhar, excluído da cena principal, a construção crítica de uma visão transversal ou não especular.

Voltemos entretanto à história anti-totêmica de Marx, que comenta o desaparecimento da *romanidade* dos heróis de 89 e 92: «Uma vez estabelecida a nova formação social, os colossos antediluvianos desapareceram, e, com eles, a Roma ressurecta (...). A sociedade burguesa, com seu sóbrio realismo, havia gerado seus verdadeiros intérpretes e porta-vozes (...). Seus verdadeiros capitães sentavam atrás dos balcões (...).»³⁵

34. Cf. J.-L. DAVID, *Portrait du Comte Stanislas Potocki*, 1781, óleo sobre tela, 304 x 218 cm, Museu Nacional, Varsóvia.

35. K. MARX, op. cit., *idem*, *ib.*

A imagem do imperador em seu escritório nas Tuileries tanto se opõe à atmosfera de acampamento inerente ao ... *São Bernardo* quanto completa o dispositivo totêmico/ pan-óptico. O quadro foi encomendado pelo marquês de Douglas, admirador escocês do imperador.

David com frequência despojou o entorno imediato de seus modelos a fim de acentuar a reflexividade do quadro. Aqui, ao contrário, a oferta de visibilidade é abundante e detalhada por toda a tela. O escritório, os objetos de trabalho, os detalhes miúdos da fisionomia, e as gorduras do homem de Estado em culotes brancas, são apresentados com esmero.

Ao pintar a figura de pé, David toca o sentimento comum. A intenção, precisa o pintor ao seu comprador escocês, era de mostrar o imperador sob seu aspecto «o mais habitual, o trabalho».³⁶ Assinalar o trabalho do planificador é ratificar diretamente a divisão social do trabalho. A imagem do poder, que desde há muito era aquela do rentista ou do mandante ocioso, ora aparece ligada àquela do trabalho.

A cena situa-se no espaço do tuteio: vemos todos os detalhes do corpo e do ambiente. A intimidade da situação multiplica o poder de apelo que outrora aparecia concentrado no olhar do herói, enquanto o resto aparecia como longínquo. Já aqui tudo parece se acotovelar. Cenógrafo magistral, David concebera em 1791 o cenário em anfiteatro da assembleia, que se tornou desde então a norma de todos os parlamentos, salvo no Reino-Unido, que aceita a convivência do Parlamento com a realeza.

Nas Tuileries, o pintor encena o escritório do homem de Estado-planificador. As outras efígies de Napoleão em seu escritório, por Ingres (1780-1867) ou por Greuze (1725-1805), são simples pinturas ou apenas arte aúlica, enquanto ao contrário, o poder totêmico/ hipnótico/ pan-óptico do quadro de David é sublinhado pela precisão do pêndulo - ausente dos primeiros estudos da obra, e acrescentado posteriormente, maximizando o efeito de determinação da situação, tal um *close* penetrante.

O pêndulo acaba de indicar quatro horas, momento preciso, nota David na carta a Douglas, no qual se interrompe o labor noturno do imperador que deve passar em revista a tropa. A transparência da imagem, que prefigura o gênero televisivo do *reality show*, acaba por produzir o seu exato contrário. O rosto que mescla « bonomia, sangue frio e penetração », ³⁷ nota ainda David, passa em revista todos e cada um fingindo ao mesmo tempo acolhê-los em seu escritório. É um autômata (o relógio), que se apropria do papel simbólico tutelar da águia imperial.

36. *Apud* A. SCHNAPPER & A. SÉRULLAZ, *Jacques-Louis David/1748-1825* (cat.), Paris, Musée du Louvre/ Versailles, Musée du Châteaur, Paris, 1990, p. 476.

37. Cf. *idem*, p. 476.

É assim que o olhar do planejador duplica a seu modo o quadrante do relógio: ele controla tudo. Este olho-máquina é um totem: a tela sintetiza uma mudança histórica nos modos de exercício do poder, substituindo aos privilégios e símbolos da soberania, a homogeneidade do governo de si, que se autoreproduz como força de trabalho espelhando a vontade totêmica.³⁸

Assim o sujeito da visão, ideal das Luzes, transferiu seu sonho de onisciência à imagem reificada. Assim se ergue o sol negro do pan-óptico no interior das consciências individuais. Prometera-se a reciprocidade da visão. Mas quando tudo se torna visível, o que triunfa é a plena circulação das imagens, que vira tudo em abstração.

O *Pan-óptico* e o Império se fundem na administração de si. Ver e se fazer ver convergem um no outro: conversão universal no valor-imagem ou síntese do outro e de si em imagens do valor. A via mutada em imagens/ formas é tudo o que resta dessa troca simbólica, além da miséria do mundo - ou da vida administrada, como bem se sabe!³⁹

38. Informa curiosamente um artigo do jornal *Folha de São Paulo*, como que a comprovar que o achado de David, de trocar a águia pelo relógio, continua na ordem do dia: “As reuniões na Prefeitura de NovaYork agora estão com as horas contadas – literalmente./ Por uma decisão do prefeito Michael Bloomberg, cronômetros estão sendo colocados nas salas de reunião para aumentar a produtividade no trabalho./ (...) No começo da reunião, um botão é apertado e os participantes podem observar (o cronômetro é digital , e os números, grandes) quanto tempo se passou desde o início do encontro./ Segundo Stu Loeser, porta-voz do prefeito, a sugestão dos relógios foi feita por um amigo de Bloomberg que trabalha no setor privado. Na empresa dele, os cronômetros teriam reduzido em 20% a duração das reuniões...”. Cf. Alvaro Fagundes, “Contra ‘perda de tempo’, Bloomberg adota cronômetro”, in jornal *Folha de São Paulo*, sexta-feira, 28.01.2011, mundo A13.

39. Apresentado no Colóquio Internacional *Freud et l’Image*, org. “Savoirs et Clinique” (Association de Formation Permanente en Clinique Psychanalytique)/ CRIMIC - Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, École Normale Supérieure, 03 - 05.04.2009. Apoios : bolsas FAPESP, processo 08/57501-3 e PrPG-USP; Musée de la Révolution Française, Vizille. Agradecimentos : Régis Michel, Clara Ianni, Camille de Saxcé

VERA COTRIM

Trabalho produtivo em KARL MARX



“Voltando a Marx e explorando as possibilidades dos seus textos à luz dos problemas que hoje se apresentam, a autora começa por distinguir com cuidado “trabalho produtivo” de “trabalho improdutivo”, ambos em suas várias determinações concretas (“trabalho coletivo”, “produto imaterial” e “serviço”). Para além da definição básica, de que “produtivo” é apenas o trabalho que cria mais-valia para o capital que o emprega, o trabalho empregado em atividades de pura circulação de mercadorias e dinheiro pode ser também funcional para o processo de valorização em sua totalidade.

Ele continua sendo “improdutivo” em sentido estrito, só que proporciona os meios para que o trabalho empregado na produção possa ser “produtivo”. Trata-se de quantidades de valor produzidas e distribuídas de acordo com formas especificamente capitalistas de relação social ou, em outras palavras, de acordo com qualidades socialmente criadas por este modo de produção. Apesar da dificuldade, esse conjunto de questões é tratado com muita clareza por Vera Cotrim. O leitor encontrará no livro que tem em mãos um esforço tão grande em resolvê-las quanto em explicá-las. Os melhores críticos do capitalismo do século XX foram os que souberam buscar na obra dele os elementos para apreender o seu tema e o seu tempo. O presente livro segue este bom caminho.”

Jorge Grespan

